

PHILIPPE SOLLERS

LA ESCRITURA Y LA EXPERIENCIA DE LOS LIMITES

MONTE AVILA
EDITORES

“



”

COLECCION ESTUDIOS

PHILIPPE SOLLERS

LA ESCRITURA
Y LA EXPERIENCIA
DE LOS LIMITES



MONTE AVILA EDITORES, C.A.

Titulo original

L'écriture et l'expérience des limites

© Les Editions du Seuil

Traducción de Francisco Rivera

© **MONTE AVILA EDITORES, C. A.**

Caracas / Venezuela

Portada / Juan Fresán

Impreso en Venezuela por Editorial Arte

“Por todas partes y de todos modos, un mundo en movimiento quiere ser cambiado.”

INTRODUCCION

ESCRITURA Y REVOLUCION¹

VAMOS a hablar ahora, si usted así lo desea, de Logiques² y Nombres². ¿Acepta Ud. las designaciones convencionales de novela para Nombres y de ensayos para Logiques, o acaso constituyen tanto el uno como el otro libro un mismo espacio en el interior del cual, sin embargo, dos escrituras se hallan en interacción dialéctica?

Logiques no es ni un ensayo ni una colección de ensayos. Es un aparato, una especie de máquina de lectura destinada a establecer, históricamente, una teoría de las excepciones. Los textos que allí se encuentran tienen que ser leídos unos en función de los otros y esto implica que los organismos formales tratados son conducidos hasta un terreno donde no se deberían encontrar en principio: Dante y Sade, por ejemplo, Mallarmé y Bataille. En cada momento, una experiencia irreductible está en juego; sin embargo, en su complejidad aparece, en cada momento, una problemática común. Esta comunidad es en realidad la historia de la censura de la que han sido objeto esos textos por parte de una ideología o, más bien, de una serie de ideologías profundamente solidarias. Designemos, si le parece, con el término *linealidad* el rasgo constante de esas ideologías incapaces de reconocer un texto como texto. A través de las experiencias recorridas aquí, re-escritas, es el exterior de la biblioteca lo que causa su despliegue. Se entra así en una especie de inmensidad escrita que la cultura —instancia necesaria de represión— habría tenido solamente por función hacer entrar en la

línea, extinguir. Por lo que toca a *Nombres*, se trata claramente de una novela por el hecho de que el proceso narrativo se encuentra allí radiografiado y al mismo tiempo llevado más allá de sí mismo. Es una novela que aspira a hacer imposible la explotación novelística y sus efectos mistificadores. *Nombres* y *Logiques* deben ser leídos simultáneamente y dialécticamente. En el primer texto, la ficción funciona como overtura de una escena, a la que el segundo texto confiere el modo de animación.

¿Qué criterios lo han conducido a escoger, para estudiarlas, las "obras" de Dante, Sade, Lautréamont, Mallarmé, Artaud, Bataille? Usted declara en Programa, el texto preliminar con que comienza Logiques que esas exclusiones de textos-límites dan "la indicación de una escritura textual como historia real". ¿Cuál es el nuevo tipo de historicidad que le sirve para tratar de echar las bases en el curso de sus lecturas lógicas?

Los textos escogidos tienen una posición de eje: por una parte nos "hablan", se meten obsesivamente en nuestro discurso, el cual está obligado a darles cabida deformándolos; por otra parte, y esto ocurre en su letra misma, estos textos se hallan dirigidos hacia otra economía diferente de la que nos sirve para pensar habitualmente la historia como *expresión*; permanecen ilegibles. La historia real —es decir, materialista— no puede prescindir de un *materialismo semántico* (de allí el epígrafe de Lenin: "Historia del pensamiento: ¿historia del lenguaje?") que, si fuera fundado, abriría ante nosotros un campo de investigación vastísimo. Lo que se impugna aquí es la historia lineal que ha sometido siempre el texto a una representación, un sujeto, un sentido, una verdad; que reprime bajo las categorías teológicas de sentido, de sujeto y de verdad el enorme trabajo que opera en estos textos-límites. Estos límites me parece que pueden ser caracterizados por los nombres que la historia lineal —la historia en la que hablamos— les ha dado: mística, erotismo, locura, literatura, inconsciente. Es tiempo ahora, no de celebrar como intuitivamente lo hizo el surrealismo, sino de

interrogar sistemáticamente estas denominaciones, de hacer surgir el pensamiento que se encuentra encerrado y reservado allí en forma de coartada cómoda. Ahora bien, yo creo que el rasgo distintivo de este pensamiento es la multidimensionalidad, aquella que, precisamente, la escritura, y no la palabra, descubre y genera. La historia de esta producción específica queda por hacer e integrar en el proceso de la historia en general. En efecto, inmediatamente, esta historia *textual* describiera la historia expresiva (cristiana) que cree poder prescindir de la profundidad escrita. En todos estos textos, la teoría de la escritura está presente, inmanente, a prueba: pero es percibida en general como delirio, fantasma, poesía, hermetismo, desviación individual, etc. Mientras que si se cambia el sistema de lectura, si se hace que la lectura sea el gesto de la escritura puesta en juego por esos textos, si se deja de hacerlos representar para captar al mismo tiempo su articulación y su consumación, todo resulta claro. El corte decisivo —el que actúa retroactivamente y en el futuro— es aquí el de Lautréamont-Mallarmé, corolario del de Marx-Freud. En seguida se puede decir que todo vuelve a comenzar y comienza.

NOTAS

1. Trozos de una conversación entre Jacques Henric y Philippe Sollers, en *Théorie d'ensemble*, colección *Tel Quel*, Editions du Seuil, 1968.
2. Colección *Tel Quel*, Editions du Seuil, 1968.

PROGRAMA

"Historia del Pensamiento:
¿historia del lenguaje?"

LENIN

I.

UNA TEORIA DE CONJUNTO PENSADA A PARTIR DE LA PRACTICA DE LA ESCRITURA EXIGE SER ELABORADA.

I.1.

Esa práctica no es asimilable al concepto, históricamente determinado, de "literatura". Implica el trastocamiento y revisión completa de la situación y de los efectos de ese concepto.

I.2.

A partir de la práctica significa que se ha hecho imposible, a partir de una ruptura, precisamente situable en la historia, hacer de la escritura un objeto que pueda ser estudiado por cualquier otro medio que el de la escritura misma (su ejercicio, en ciertas condiciones). Dicho de otra manera, la problemática específica de la escritura se separa masivamente del mito y de la representación para pensarse en su literalidad y su espacio. Hay que definir su práctica al nivel del "texto" en la medida en la que esta palabra remite en lo sucesivo a una función que sin embargo la escritura "no expresa" pero de la que *dispone*. Economía dramática cuyo "lugar geométrico" no es representable (se ventila).

I.3.

La teoría considerada tiene su origen en los *textos* de la ruptura y de aquellos capaces de “anunciarla” y de “continuarla”. La elección de estos textos está basada en su coeficiente de impugnación teórica-formal (por ejemplo: Dante, Sade - *Lautréamont*, *Mallarmé* -- Artaud, Bataille). De allí la definición de un antes-después que debe remitir de hecho y al mismo tiempo —mediante la desaparición de la posición del discurso como verdad “expresiva” y la afirmación de un espacio textual— a un dentro-fuera definido por medio de la referencia ocasional a otras culturas.

I.4.

Esta ruptura *textual*, tomada como punto de partida teórico, es contemporánea (en el sentido en que “X es contemporáneo de Y” quiere decir que unos conjuntos son penetrados por la misma incógnita) de la ruptura manifestada en el pensamiento y en la historia occidental por Marx y Engels, a saber por el establecimiento de la dialéctica materialista. Es ella la crisis misma y la revolución violenta, el *salto*, de la *legibilidad*.

II.

LA TEORIA DE LA ESCRITURA TEXTUAL SE HACE EN EL MOVIMIENTO DE LA PRACTICA DE ESTA ESCRITURA.

II.1.

Implica la constitución de un campo histórico que rompe con la pseudocontinuidad de toda “historia de la literatura” profunda en un pensamiento especulativo que desconoce la economía escrita como determinación a priori de todo pensamiento.

II.2.

Este campo histórico es *discontinuo* y pone al día, en primer lugar, las exclusiones de las que la “historia de la literatura” ha sacado y continúa sacando provecho ideológico, exclusiones en el sentido de “represión” o “denegación” (Freud). Sus puntos estratégicos, sus *bordes*, son designados por la palabra: “mística”, “erotismo”, “locura”, “literatura” (tomada esta última exclusivamente en el sentido de que introduce la ruptura). La normalidad del discurso es considerada como necesidad de una *defensa* (ideología) en relación con esos puntos cuya función es explicada y definida históricamente.

II.3.

Estas exclusiones son aquellas que han afectado o afectan a los textos que ponían o ponen en tela de juicio formalmente el concepto de “historia” planteado por el idealismo expresivo e instrumental (que, por lo tanto, se ha hecho legible a partir de ellos). Exclusiones de sistemas capaces de integrar cada vez el proceso de lengua: mito-representación-escritura (*mito*: jerarquía, divinidad, “más allá”, redoblamiento, feudalidad, religión, símbolo; *representación*: intercambio, identidad, cuadro, desdoblamiento, capitalismo, idealismo, signo; *escritura*: producción, infinito, red, doble, materialismo, dialéctica, espacio).

II.4.

La teoría aspira por consiguiente ante todo a acusar ese concepto de historia y a declarar la “historia” de ese concepto como “literatura” (ficción), así como las exclusiones reconocidas dan la indicación de una *escritura textual* como historia *real*.

III.

LA TEORIA DE LA HISTORIA DE LA ESCRITURA TEXTUAL PUEDE SER LLAMADA “HISTORIA MONUMENTAL” EN LA MEDIDA EN QUE “HACE DE

FONDO" DE MODO LITERAL, CON RELACION A UNA HISTORIA "CURSIVA", FIGURADA (TELEOLOGICA), QUE HA SERVIDO PARA CONSTITUIR DISIMULANDOLO UN ESPACIO ESCRITO-EXTERIOR.

III.1.

Este espacio de varias dimensiones (y que vuelve a ocupar consumiéndolo el espacio de la historia "cursiva") implica un principio de retroactividad (Lautréamont-Dante), relaciones de largo alcance, *períodos* inéditos (no culturales), una duración concebida como *tiempo de las lenguas*. Se pone en posición de pensar la terminación de una historia y su *tránsito* a otro nivel al mismo tiempo que "la entrada en la historia" de otras culturas dominantes.

III.2.

La teoría es definida ante todo como una lectura. Esa lectura no es hecha posible sino por una escritura que reconoce la ruptura. La ruptura afecta al concepto de "texto" de la manera siguiente: el texto real es concebido como producto de una dualidad que él *produce*. Tenemos, pues, siempre *dos* lugares con relación a *un texto* que no existe sino por y para ese "dos" que lo divide radicalmente. El texto "no existe" fuera de esta división (no hay texto "verdadero", "primero" o "último" —fundamental): el proceso es pensado dentro de esta contradicción que funda a la vez su materia, su actuación, su escena, su transformación dialéctica.

III.3.

La escritura "que reconoce la ruptura" es pues irreducible al concepto clásico (representativo) de "texto escrito": lo que la escritura escribe no es nunca sino una parte de sí misma. Hace de la ruptura la intersección entre dos conjuntos (dos estatutos inconciliables de lenguaje). Como lectura, ella remite al acto confesado mediante el cual la escritura se propone sus campos de lectura (des-

glose, sintaxis, lógica), las “superficies” en las que opera, sus *deslizamientos* sobre esos campos, esas superficies.

III.4.

La teoría tiene como función subrayar que la escritura textual reconoce a la *ciencia* como única capacitada para darle su realidad y sus “significaciones”: su formalización *trae a la mente* la formalización de la ciencia, su literalidad se abre a la formalización de la ciencia, constituye un objeto para la ciencia al mismo tiempo que un objeto para su propia extensión, se encuentra en posición dialéctica con respecto a sí misma y con respecto a la ciencia. No por ello deja de ser una teoría del proceso regulado, infinito, que practica por su parte la escritura textual.

IV.

LA TEORIA, QUE UNICAMENTE ESTA HECHA SOBRE TEXTOS, ES EN SUMA, EN LA MEDIDA EN QUE LOS HACE LEER EN SU “MONUMENTALIDAD”, LA PUNTUACION, LA ESCANSION, EL ESPACIAMIENTO, DE LOS TEXTOS. ES, POR DEFINICION, PLURAL. TOMA EL NOMBRE DE LOGICAS.

IV.1.

La teoría pone en evidencia el estatuto definitivamente contradictorio de la escritura textual la cual *no es un lenguaje*, sino, cada vez, *destrucción de un lenguaje*; la cual, en el interior de una lengua, transgrede esa lengua y le confiere una función de *lenguas*. Esta destrucción, esta negación, son explicadas por la teoría que es pues el lenguaje de esa destrucción del lenguaje (del conjunto de operaciones necesarias para plantear un lenguaje, desarrollarlo, anularlo).

IV.2.

La teoría enuncia la posibilidad, para la escritura textual, de subtender los desarrollos de la lógica y de veri-

ficarlos presentándose a ellos como “ejemplos” (citas). Muestra que la escritura textual es el texto histórico reconocido como texto, en la medida en que es, en su incesante diferencia, la marca del límite histórico de todo texto escrito y de su “paso al límite”, es decir de su inscripción en la “historia monumental”.

IV.3.

La teoría marca la no-expresividad radical de la escritura textual, de su actuación variable, plurilineal, su función de conocimiento “integrador”, activo y productivo, de lo “real”; su referencia a la “historia monumental” como impugnación de la historia “cursiva”. Subraya los límites entre escritura textual (red literal de varias dimensiones, cadenas de generaciones y de transformaciones recíprocas, sumas vacías de consumación del lenguaje por su articulación) y escritura no-textual (lineal, expresiva, causal, no-inscrita y no-conectada con el “espacio escrito”). Muestra cómo la escritura textual, excluida por definición del “presente” (cuya función es la de desconocerla), constituye precisamente la historia —y el desnudamiento ideológico— diferida de ese presente.

IV.4.

La teoría considera a la “literatura” (y el conjunto de la cultura donde se sitúa) como cerrada. Expone en lo sucesivo la *envoltura* de lo que se ha pensado bajo ese nombre. Elabora las condiciones reales (económicas), las estructuras sistemáticas *a priori* y las condiciones de desaparición de la escritura textual suprimiéndoles toda fijación a la “obra” o al “autor” (a la fetichización cultural y a la ficción, corolario de una “subjetividad creadora”). Como “conciencia histórica”, la teoría se coloca necesariamente del lado de la acción revolucionaria en curso.

1967

DANTE Y LA TRAVESIA DE LA ESCRITURA

"L'acqua ch'io prendo già mai non si corse."
(Par. II, 7).

El libro

POCAS obras se encuentran tan separadas de nosotros como *La Divina Comedia*: mas cercana históricamente que *La Eneida*, que le sirve de fuente, nos parece sin embargo más lejana; comentada y estudiada con una erudición maniática, la obra conserva a nuestros ojos su secreto. Pero sin duda se halla oculta en lo más profundo de nuestra cultura como un punto ciego, un enigma indefinido cuya proximidad misma nos vuelve distraídos y parlanchines.

El problema que plantea es de tal amplitud que su visibilidad, todavía problemática, se anuncia quizá solamente a nosotros. El humanismo la inmovilizó muy pronto reduciéndola a una referencia cultural cuyo torpor parece haber sido sacudido únicamente por un pintor, Botticelli. El clasicismo, a pesar de Milton, no tiene la menor idea de lo que está en juego en ese gran poema que le parece bárbaro. En el siglo XVIII —dejando a un lado a Vico que, al margen de su época, elabora la *Scienza Nuova* cuyo título es ya un homenaje a quien él llama el "Homero toscano"— un texto semejante ya no es sino una monstruosidad ilegible, inhumana (ilegible siempre quiere decir inhumano), un "revoltijo", precisa la *Encyclopédie*. En ese momento, se podría decir sin paradoja que Dante es tan invisible como Sade cuya obra es probablemente la única que está a su altura. El siglo XIX ya tiene más dudas, pero sigue tan ciego: gracias a Schelling, Dante inmediatamente forma parte de la mitología romántica que,

en Francia, conservará sobre todo una imagen decorativa y espectacular en la que *Dante e Infierno* son dos términos sinónimos confundidos en la categoría de lo visionario y de lo pavoroso. Sin embargo, es la ruptura en lo sucesivo tradicionalmente marcada por la segunda mitad del siglo pasado lo que hará de la *Comedia* una presencia formal (“homérica”), el fondo sobre el cual se efectuará un desplazamiento y un trastocamiento decisivos, ligados con la aparición del significante como tal, con el lenguaje como cuestión más y más radical.

Presencia que se manifiesta de manera contradictoria: Joyce y Pound acentúan lo que se podría llamar su proyecto microcósmico y globalmente lingüístico; Claudel, aun cuando encuentre allí la oportunidad para hacer sus mejores fórmulas sobre la poesía (que no “se hunde en lo infinito para encontrar lo nuevo sino en el fondo de lo definido para encontrar lo inagotable”), quiere, como de costumbre, tranquilizar al partido católico que no sabe qué hacer con un autor tan embarazoso (tan universal). Dante, en verdad, se presta para todo lo que se quiere: la universidad, el academismo y el modernismo pueden cada uno de ellos reivindicarlo sin grandes riesgos. Ahora bien, el problema, desde luego, no reside allí (como tampoco con respecto a Hölderlin, Lautréamont o Mallarmé y ya hace mucho tiempo, como se sabe, que el pensamiento ha abandonado estas clasificaciones superficiales). Si existe un “misterio” con respecto a Dante, si el surgimiento arqueológico de esta obra puede enseñarnos algo que no ha dejado de determinar invisiblemente nuestra historia, tenemos que examinar no su apariencia ni su contenido sino la profunda relación que tiene Dante con la escritura. *La Divina Comedia* —la cual no se llama así de manera reveladora sino desde el siglo XVI; Dante la llama sencillamente “poema sacro”— será pues para nosotros un texto en proceso de escribirse y más aún el primer gran libro pensado y actuado íntegramente como *libro* por su autor.

Nos damos cuenta más y más de la importancia histórica fundamental del simbolismo de la escritura y del li-

bro ¹. Metáfora infinita que se substituye a sí misma a través del tiempo, representa en cada literatura y, más aún, en cada sistema de pensamiento, una suerte de punto privilegiado, de espejo, de límite referencial, donde se nos ofrece no solamente el espacio sino también la clave y el sentido de toda expresión. Ahora bien, este simbolismo constitucional, cuyo destino sin cesar modificado podemos seguir, imitado, deformado o reactivado —este común denominador oculto, dispersado y a veces más escondido mientras más se declara y se expone en pleno día—, encuentra en Occidente con Dante su manifestación más completa y designa la totalidad con la que se confronta como autor. Como “autor”, pero también como actor y como lector, lo cual da a su aparición una realidad crucial, ejemplar, como a la intersección de dos planos, uno horizontal (histórico) y el otro vertical (individual). Símbolo de una vuelta a la antigüedad y del anuncio de los tiempos modernos, símbolo de una aventura singular sin continuación y sin precedente, Dante se sitúa en equilibrio del mismo modo en medio del tiempo, de la línea temporal sobre la que estamos, como en el centro de cada experiencia particular: “nel mezzo del camino di nostra vita”. Es así, al menos, como él lo desea conscientemente, haciendo de su texto un mundo total que se designa a sí mismo, una comedia del lenguaje y del camino que puede recorrer a través de él un sujeto que trate de agotarlo en todas sus dimensiones según una revelación activa.

Es necesario pues que tratemos de pensar acerca de ese doble movimiento: por una parte la constitución y la construcción de un libro que se coloca en el lugar de verificación de todos los libros —el conjunto de lo que es (memoria, pensamiento, sueño, actos, mundo, individuos, naturaleza, materia, historia, cultura, mitos, textos, religión) encontrándose relacionado con la simbólica de la escritura— o dicho en otras palabras: de un libro que con relación a sí mismo hace giratorios y periféricos todos los libros (todos los fenómenos); por otra parte la institución —la instrucción— del *sujeto* de ese libro, a saber aquél

que será su suma y su sentido. O, también: la génesis de una lengua concebida como la superficie única de todas las lenguas por fin liberadas y traducidas y la posición que debe ocupar en esa lengua un operador o más exactamente un ordenador que es a la vez su código y su uso efectivo. Un volumen semejante que quiere ser no ideal sino *escrito* (es decir, que utiliza el simbolismo del libro como mecanismo de su propia existencia: un libro para el que todo es libro pero el cual es el único que lo dice, por consiguiente un *libro* que es lo contrario de *un libro*) será por consiguiente enteramente calculado desde el punto de vista del lector. Rasgo esencial y que hace de Dante, más allá de todo problema de erudición, alguien que nos habla hoy en día de modo muy cercano.

Es decir poco, en efecto, constatar el llamamiento constante de la *Comedia* al lector (la fórmula más significativa es sin duda el “O tu che leggi udirai nuovo ludo”-“Oh tú que lees oírás un juego nuevo” del *Infierno*). Es necesario afirmar el poema entero como dirigido hacia ese lugar vacío que lo lee y al que se vuelve para hacerse visible a sí mismo. Tal lugar no le es más exterior que interior, no es tampoco su reverso y además no es como un lugar como debemos imaginárnoslo sino más bien como un recurso anterior a toda localización posible. Dante, lo veremos, no encontró otras palabras para definirlo sino aquellas que implican una fuerza energética doble: la *pasión*, la *acción*. Es la lectura del texto, pero también su escritura, en la medida en que, desde el primero hasta el último verso, de acuerdo con el desarrollo temporal de un relato que se acaba en el fin de todo relato y el nuevo comienzo sin fin de un poema o de una lengua única, anónima, no ha sido otra cosa sino el nacimiento continuo del escritor en el interior de esa lengua dirigida a alguien que está continuamente naciendo, al mismo tiempo que la del sentido que disponía de ellos por todas partes, para siempre. Tal es la experiencia que nos exige el libro —“expansión total de la letra”, como lo dirá Mallarmé.

Con el objeto de aclarar esto, quizá podríamos definir un mito provisional del lenguaje, movimiento de oscilación entre dos polos virtuales, jamás alcanzados, de los cuales nos vemos conducidos a postular como límites incesantemente desplazados la realidad, actuante y la confusión: el de la ilegibilidad, de una opacidad insuperable, y el simétrico, de una transparencia absoluta. Nunca nada es ilegible, nada es nunca completamente legible. Entre estos dos polos, reflejos de una cumbre única, se extendería todo el espacio del sentido y su determinación en cada uno. La cuestión debatida interminablemente de lo arbitrario del lenguaje o de su adecuación a las cosas (Dante vuelve a tomar la fórmula *nomina sunt consequentia rerum*) sería entonces introducida en el desdoblamiento de un solo elemento, fundamento de la disparidad entre lo Mismo y lo Otro, forma vacía e inicial del pensamiento. Sería seductor, aun corriendo el riesgo de perderse, imaginar la historia universal e individual influida en secreto por esta polaridad, como si no pudiéramos evitar recorrer una figura elíptica de la que estos dos mitos serían los focos. Recorrido cíclico cuya ley de formación y de retorno Vico osó resumir por medio de la distinción de tres tipos de lenguas (lengua muda de los dioses, lengua heroica, lengua vulgar) y una repetición que volvería a desplegar interminablemente estos tres niveles significantes. Diríamos que la *Comedia* es la descripción redoblada de este movimiento.

Vita Nova, Ars Nova

Dos textos deben aquí servirnos de claves: el *De Vulgari Eloquentia* y la *Vita Nuova*². Ya es significativo que el primero esté escrito en latín y trate acerca de la lengua (el italiano) en la que ya está escrito el segundo que será, visiblemente, el umbral de la *Comedia*. La importancia de la ruptura consumada por Dante con la Edad Media (diez siglos que se derrumban en una enunciación nueva y por consiguiente un mundo nuevo) está inscrita

en esta paradoja: al mismo tiempo que existe la singularidad de la lengua, encontramos la afirmación de universalidad (“nosotros cuya patria es el mundo, como peces en el mar...”). La lengua “vulgar”, escribe Dante en el *Convivio*, “será la luz nueva, sol nuevo que surgirá donde el viejo se pondrá y dará luz a aquellos que están en las tinieblas y en la oscuridad por culpa del sol gastado que no los ilumina” (y sabemos que *sol*, para Dante, es una metáfora habitual de la aritmética, de la unidad de donde irradian los otros números, y también, puesto que “se calla” en el *Infierno*, de Dios). Esta lengua tiene que ser investigada en tres planos: ante todo como lengua viviente que se opone a la lengua muerta, lo que llamaríamos la lengua materna, “aquella a la que los niños pequeños son acostumbrados por los que los rodean cuando comienzan a formar diversos sonidos... la que hablamos sin ninguna regla imitando a nuestra nodriza”, y enseguida, a través de ella, la doble dimensión de la lengua original. La función de este último mito es el eje de la reflexión de Dante: es por medio de la palabra, efectivamente, como el hombre ocupa una posición intermedia entre los animales y los ángeles. Aquéllos tienen los mismos actos y las mismas pasiones en el interior de la misma especie y no se comunican entre especies. Estos supuestamente se comunican entre ellos directamente o también por medio del espejo resplandeciente de lo divino (los demonios mismos, debido a su estado anterior, son capaces de hacerse inmediatamente inteligibles unos a otros). Podríamos decir en suma que unos están en un significante integral y otros en un significado puro. La función del lenguaje, a la vez “racional y sensible”, es pues reconocida aquí: “Pues si fuera solamente racional, no podría pasar de un lugar a otro; si fuera solamente sensible, no podría recibir nada de la razón ni asentar nada en la razón. Ahora bien, este signo en verdad es probablemente el noble sujeto del que hablo, pues es cosa sensible en calidad de sonido, pero racional cuando se lo ve significar varias cosas según nuestra voluntad”. ¿Cuál es la naturaleza original de este signo? Con el sople de Dios, y como respuesta a este

soplo, brotó de Adán una palabra inmediata: Dios puede hacer hablar al aire, pero la palabra pertenece de entrada al primer hombre que le dirige la palabra a Dios y habla para glorificar el don que le ha sido dado (tenemos aquí un grado cero de la significación, una palabra por la palabra): “y por lo tanto, esta alegría que sentimos en traducir en acto ordenado nuestras afecciones naturales se puede creer existe en nosotros por divinidad”. El Paraíso no es otra cosa sino el lugar de la primera palabra y “primera”, sin duda, no indica únicamente una dimensión del tiempo.

A esta lengua mítica se opone la diversidad actual de las lenguas, es decir la imposibilidad de la comunicación: “puesto que los asuntos humanos se debaten por medio de muchas y varias hablas diversas, de tal manera que muchas gentes, por medio de muchas palabras, no se hacen entender mejor que sin palabras, conviene que salgamos a la búsqueda de esa habla que usó, como creemos, el hombre sin madre, el hombre que no mamó leche, que no conoció ni edad infantil ni crecimiento”. Dante insiste en el hecho de que cierta forma de lenguaje fue creada por Dios simultáneamente a la creación de la primera alma y “forma” quiere decir para él tanto los vocablos como sus conjuntos y el modo de pronunciar los conjuntos de palabras: es esta forma adánica “la que usaría el lenguaje de todos los seres parlantes si no hubiese sido destruida y arrojada a los vientos por culpa de la humana presunción” y la cual fue conservada en el hebreo “forjado por los labios del primer hablante” después de Babel y la confusión de las lenguas. Babel es para Dante no solamente la imagen de nuestra condición sino también el mito central de la Biblia de la cual es el punto más oscuro —y veremos, en efecto, que escribe dentro de esta perspectiva mítica (Joyce tendrá la misma obsesión y exigirá del *sueño* la puesta al día de las fusiones de significantes). El símbolo corpóreo de Babel es el gigante Nemrod que ocupará un lugar preciso en el *Infierno*. Pero, ¿cuál es pues la lengua viva (no muerta como el latín) que Dante podrá hablar (con

la que podrá *hacerse*), y cómo, a pesar de su individualidad cambiante, tendrá esa lengua acceso al motor inmóvil de toda lengua? Entre las tres lenguas de las que se ve llevado a ocuparse (lengua de oc, de oíl y de sí) y que son definidas por su manera de decir sí —lo cual nos recuerda la gran función asertiva del lenguaje—, Dante debe por consiguiente reconocer el elemento formal de base ya que “la alianza de los vocablos está en lucha justamente con la confusión que cayó desde lo alto del cielo mientras se construía Babel”. Así, dice, la palabra *amor* es común a las tres lenguas (la elección de esta palabra como significante ejemplar está orientada por el hecho de que, para Dante, es ella la que estará más cargada de “sentido”). El problema es pues el siguiente: se halla en el horizonte el mito primero del lenguaje estable, inaccesible, con respecto al cual toda lengua sólo podrá ser asintótica en la medida en que, contrariamente a ese lenguaje no hecho, las lenguas han sido constantemente reconstruidas después de la confusión inicial. Es notable que esta confusión se caracterice para Dante por un *olvido* de la lengua primera y que este olvido esté a la base de lo que se podría llamar la historia que cambia incesantemente los usos, las costumbres y sobre todo el habla misma. Si los muertos que caminaron por donde nosotros caminamos resucitaran, dice Dante, no podríamos comprenderlos. Además, este cambio imperceptible y que se puede asimilar al crecimiento corporal es para nosotros una fuente permanente de obcecación: creemos incambiable lo que no deja de cambiar (nosotros mismos, nuestro cuerpo, la lengua): “mientras más tiempo requiera el cambio para ser percibido más incambiable creemos la cosa considerada”. El pasado se encuentra así en cada instante muy cerca (presente en nuestra habla) y muy lejos y es el lenguaje lo que sirve de testigo de él ante nosotros inconscientemente. Una lengua, por lo tanto, “varía sucesivamente de edad en edad y no puede de ningún modo seguir siendo la misma”. Los individuos se hallan atrapados en la doble determinación de la especie y del habla en el interior de las cuales se efectúa la comedia ilusoria de su

libertad. Por medio de la *gramática*, sin embargo, que “no es otra cosa sino cierta identidad del lenguaje que no se altera debido a la diversidad de tiempos y de lugares” (pues escapa en principio al capricho de cada persona), tenemos acceso más allá de las “agitaciones” de las lenguas a otras lenguas diferentes de aquellas en las que aparecemos, es decir a lo extranjero, al pasado (a las literaturas y se sabe que para Dante las *escrituras* son tanto la Biblia como los autores antiguos). Así, Dante plantea la necesidad, para quien quiere tomar la palabra, de des-pertarse a la historia de la palabra, a su cartografía, a su corriente, a su actualidad no reconocida, a su incesante novedad que hay que reinventar mediante un acto en cierto modo revolucionario. Es la imagen explícita del tamiz que sólo retendrá en la medida de lo posible lo polivalente y lo general (lo polisémico), dejando de lado las insistencias regionales y singulares. En este punto de su discurso, Dante nos señala además el umbral de la *Comedia*. Al buscar una lengua “entre todas sin reproche”, tratamos de coger con la red, dice, “esa presa cuyo olor se expande por todos los lugares, pero que no se deja ver por ningún lado”, la perseguimos en *la selva itálica* (la selva de la lengua y de los signos, la “selva de símbolos” de la que hablará Baudelaire en su soneto de las *Correspondencias*). A una multiplicidad del significante bajo la cual el significado se nos escapa, tendrá que seguir una unidad de significante capaz de hacer aparecer la multiplicidad invisible del significado.

Asimismo, dice Dante, “como en toda especie de cosas tiene que encontrarse cierta cosa con la que puedan ser comparadas todas las cosas de dicha especie” (entonces mensurables con relación a lo más *simple* que existe en esa especie: los números a partir de la unidad, los colores a partir del blanco, etc.), asimismo en nuestras acciones “por más que se dividan en especies, hay que encontrar el signo con respecto al cual ellas también puedan ser medidas”. Se trata, evidentemente, de un postulado antropológico: así el hombre puede ser descompuesto en “hombre absolutamente”, en hombre ciudadano, en hom-

bre latino... Hay que buscar la lengua por las ciudades (esas ciudades en las que, en los tiempos de salvajismo incesante en los que vivía Dante, Vico dice que se vivía como en las selvas), diríamos también entre los autores (en esas ciudades de ciudades que son las bibliotecas que curiosamente tienen sus infiernos). Dante ve la existencia toda como una especie de gama en la que todo se encuentra más o menos cerca de su unidad de medida. Así obtendremos las cadenas siguientes: UNO/IMPARG/PARG/BLANCO/AMARILLO/VERDE, y, de una manera que aparece entonces como únicamente formal: DIOS / HOMBRE / ANIMAL / PLANTA / MINERAL / ELEMENTO / FUEGO / TIERRA. Es fácil darse cuenta de que estas series metonímicas se precipitan en un mismo hecho original que es el de la metáfora (la cual, tanto para Dante como para Donato, es el género de todos los tropos mientras que los otros no son sino especies). Y es así como el “espejo del habla” que encontraremos —y con el que podremos relacionar todas las cosas— se convertirá en nuestro tema principal: instrumento de medida del hombre y del mundo, extracto de las divisiones y de las limitaciones de las lenguas en las que se apoya, el lenguaje asume pues una función sintética. Dante define este lenguaje mediante cuatro términos cuyo sentido da con precisión: *ilustre*, *cardinal*, *áulico* y *curial*.

Ilustre: que ilumina e, iluminado, resplandece; que enseña; que hace “volente lo no volente” por medio de una fuerza más fuerte que la de los reyes y la del exilio (ese exilio que es sin duda su consecuencia directa);

Cardinal: es “el gozne y la puerta”, el “jardinero y el injerto”, lo que podríamos llamar el aspecto *axial*;

Aulico: porque este lenguaje “busca hospitalidad en humildes asilos debido al hecho de que no tenemos corte real”;

Curial: pues es el peso y la medida misma (lo que mide, no lo que es medido).

En resumen, los miembros de esta corte de amor del lenguaje (y del lenguaje de amor, como lo veremos) se

hallan, a diferencia de la corte de los príncipes, “reunidos por la luz de la razón”. (Se trata evidentemente de algo diferente de una vaga “república de las letras”, pues el sentido de este pasaje hace apelación no a una teoría superficial, académica o ecléctica, sino a una experiencia violenta y secreta de la que nos esforzaremos por dar una idea).

En la base de este lenguaje que es como el reflejo absoluto del origen y de las cosas, la poesía, por razones lingüísticas, desempeña el papel esencial: es por medio de ella como la lengua es *unida* (es ella la que hace aparecer “el lado palpable de los signos”³). Es ella la “fictio rhetorica musicaque posita”, la ficción formada de retórica y de música, que implica una enseñanza específica, para resumir el “lenguaje humano conducido a su ritmo esencial”— como escribirá Mallarmé. No olvidemos que lo que llamamos *música* nace, según una convergencia significativa, al mismo tiempo que Dante: aparición, con la *Ars Nova*, de la isorritmia, de la notación proporcional; desarrollo de la polifonía, búsqueda de una mayor independencia melódica y rítmica de las partes; revolución que es sobre todo una revolución de *escritura* marcada por el surgimiento de las *lineas*. Por otro lado, la lengua y el conocimiento se hallan en profunda comunicación: “A los mejores conceptos podrá convenir la mejor habla”. Lo “mejor” está representado en esa época por las proezas de armas, la llama de amor, la “derechura del querer”, es decir, en suma por lo que es capaz del máximo de invención, —y los trovadores son aquellos que, yendo de un lugar a otro, hacen oír esa palabra libre que se busca y se repite en la necesidad de *trovar*. La *canción* es entonces la forma privilegiada: condensa y “comprende todo el arte”. El poeta a la altura de ese arte debe tener la “valentía de espíritu, la obstinación del arte y el uso habitual de las ciencias”. Así Virgilio, así el sexto canto de *La Eneida*, así los “poetas amados por Júpiter, elevados hasta el cielo etéreo por ardiente virtud e hijos de los dioses, mientras que él (Virgilio) habla en figurado”. Aquí interviene la imagen del *águila* que desempeñará un

papel tan importante en el *Purgatorio* (sueño del transporte) y en el *Paraíso* (como metáfora de la escritura múltiple).

El *De Vulgari Eloquentia*, tratado inconcluso, se desarrolla y se termina por medio de consideraciones técnicas. El endecasílabo (verso de la *Comedia*) es allí descrito como el verso impar más perfecto, “el más soberbio a la vez por el tiempo que ocupa y por la amplitud del pensamiento y del sentimiento o el conjunto de palabras que comprende”. Los problemas de construcción y por decirlo así de información se hacen predominantes: así desde Adán en el acto de tomar la palabra en el Paraíso hasta la mano que traza signos sobre el papel no hay, en el fondo, sino pocas páginas. El estilo es dividido por Dante en insípido, sobriamente sabroso, sabroso y ornado (retórico a flor de agua), sabroso y ornado a la segunda potencia (retórico ilustre). Los modelos son, entre los poetas: Virgilio, Ovidio, Estacio, Lucano; y entre los prosistas: Tito Livio, Plinio, Frontino, Paulo Orosio. Las palabras son clasificadas en: pueriles, femeninas y masculinas; o también en: forestales, urbanas, peinadas y alisadas, peludas y erizadas. Las palabras alisadas y erizadas tienen un sonido desmedido. Las peinadas son las que reúnen las siguientes cualidades: trisilábicas, sin aspiración, sin acento agudo o circunflejo, sin letras de sonido doble como la z o la x, sin líquidas geminadas o una muda, planas y que salen de los labios con dulzura (amore, disio, vertute, donare, letizia, salute). Las peludas son monosílabos o interjecciones (si, no, me, te, se) o también aquellas que son ornamentos inevitables como terra, honore, speranza, gravitate, impossibilitá. De todas estas consideraciones serán formados el haz y la flecha del poema, su entrelazamiento y su fuerza de percusión que será, por lo tanto, más viva mientras más haya sido pensada *también* como significante bruto (como algo sin ninguna significación). Habrá pues que distinguir en la canción el *acto* de la *pasión*. Ya que “canción, en efecto, de

acuerdo con la verdadera significación de esta palabra, quiere decir el acto mismo de cantar, o la pasión de cantar, como lección —lectura— quiere decir pasión o acto de leer”. Cuando Virgilio dice “Canto las armas y al valiente” y alguien que canta puede decir “canto” no lo dicen con el mismo sentido. La canción (el texto) es a veces actuada a veces actuante. A la acción de alguien corresponde la pasión de alguien (hoy en día emplearíamos los términos de enciframiento y desciframiento). A pesar de todo, un texto es identificado por su acción y es por ello por lo que el autor no es el que canta la canción sino el que la ha compuesto. La canción es “la acción acabada del que dicta palabras armonizadas mutuamente, listas para la modulación” y esa acción nos conducirá a la estancia que es “una habitación espaciosa donde todo el arte recibe alojamiento”.

Así, en este tratado que puede ser considerado como crisol y microcosmo de su gran obra, como su ficción genética, su matriz formal, Dante no deja de volver más crítica, a través de su propia mirada, la mirada del lector. Dante nos advierte sin ambigüedad que el problema está aquí, ante nuestros ojos, en nuestra voz; que el problema está enraizado en nuestra situación en el interior de la lengua; que la condición de nuestra existencia se encuentra allí a la vez expuesta sin misterio y sin embargo conserva una suerte de misterio absoluto. Las palabras, sus relaciones, su disposición, su origen, su forma y su sentido, nos colocan en el campo de una experiencia que podemos sufrir o desear. Hemos dicho que Dante fue el primero en plantear la trilogía actor, autor, lector. La acción del autor es la pasión del lector, pero esta acción no tiene otra fuente a no ser la pasión del actor. Este actor profundo del lenguaje responde de una *vida nueva* si, escapándose de las codificaciones inconscientes y mecánicas, sabe emplear y burlarse de esta novedad incesantemente viva. Por aquí entramos a la dimensión escríptural de la *Comedia*.

¿Cómo interpretar la *Vita Nuova*? Como todo lo que escribe Dante: al pie de la letra. La letra es el corazón de su vida y de sus escritos. Debemos acercarnos a esos escritos como si fuesen *nombres*, extendidos, variados, repetidos y que forman el suelo flotante de los textos: éstos no son nunca expresivos sino en segundo grado, de manera derivada. Las significaciones secundarias —de número indefinido— sencillamente brotan por exceso de ese nivel extremadamente profundo —o extremadamente superficial— alcanzado por falta de la significación misma. Saussure se había dado cuenta perfectamente de que la *adhesión a la letra* se encontraba en el origen enigmático de la poesía (y sobre todo de la poesía védica). La música puede servirnos de comparación aquí, pero de manera rápida. Lo que está en juego pertenece a la prueba que un sujeto hace del *sentido* como sujeto de su existencia, de la experiencia corporal —y del espacio desconocido— donde su puesto de sujeto vuelve a ser impugnado completamente⁴.

La *Vita Nuova* comprende tres niveles de enunciación: un relato que da lugar a poemas los cuales, a su vez, suscitan un comentario. Estas tres “líneas” de notación (pretexto, texto, contexto) esta *división* (en el sentido de describir, contar, que hace que esta palabra sea etimológicamente, la primera de la serie: división-distinción-explicación detallada-descripción-relato-declaración), exponen la situación de quien será el actor y el autor de la *Comedia*. Primera intersección: el *libro* del mundo (de la lengua) corrobora el del individuo (el “libro de la memoria”). Y ese punto de encuentro tiene un nombre: Beatriz, el Amor. Un nombre, o más bien un número, el 9, del que el nombre es simplemente el exponente verbal (Beatriz es un 9, dice Dante. La *Vida Nueva* no es pues solamente para nosotros la vida renovada, sino también la vida bajo el signo nueve (es decir, a la vez la vida naciente, la que aparece al final del noveno mes, y la que es colocada en el espacio rítmico de las Musas cuyo número es igual-

mente el nueve). El cruce —el nacimiento lingüístico del sujeto— se hace en una dimensión cotidiana y cosmológica. El “flechazo” recibido por Dante, lo que se podría llamar hoy la salida al escenario y la irrupción de su inconsciente, produce en él una sacudida orgánica. Ve que Beatriz lo saluda, casi se desmaya, regresa a su casa, sueña que el amor le da su corazón como comida a esa mujer e, inmediatamente, escribe. Estamos en presencia de una serie de sucesos de una lógica impresionante. Pues si Dante es así empujado hacia la escritura, hacia la búsqueda, que será infinita, del punto en el que el lenguaje habla (lugar que no es el del automatismo sino el de un movimiento más complejo, perpetuo y profundo), lo hace en seguida pensando en un solo fin: el de comunicar. Desde el mismo instante en que su vida, apartada de los ambientes habituales, se hace nueva escribiendo (suceso cuya naturaleza es la de suprimir a quien acepta su peso), Dante plantea la ecuación paradójica que siempre será suya: alguien hace hablar, él habla, habla por alguien. Ecuación en la que Dante se encuentra simultáneamente en la posición de víctima plenamente satisfecha y de traductor, pero también de destinatario: repartición triple de lo desconocido. Esta primera palabra, es verdad, está ilustrada por un mínimo de anécdotas: Beatriz “existe”, el lector, que además responde, es su amigo Cavalcanti. Pero lo esencial es ese modelo concreto y teórico de toda la palabra de Dante que, repitámoslo, no es sino movimiento, comunicación. El espacio descubierto aquí es el del cuerpo como significante mayor, el campo de la determinación simbólica alcanzado en el temblor del deseo. La matemática complicada que consiste, para Dante, en cubrir y descubrir al mismo tiempo el signo de ese deseo sigue la ley de la palabra que “indica” y permanece envuelta en esa indicación como lugar de su propia reserva. En el interior de ese rodeo, los fenómenos se colocan y se unen de manera imprevisible: desde los sueños hasta los encuentros “reales”, desde la obsesión hasta las sacudidas físicas, desde la vista hasta la visión (el libro comienza con un saludo que borra la conciencia, vuelve a llevar el

cuerpo a la superficie y provoca el lenguaje; termina con una aparición que hace fracasar ese lenguaje), todo está íntimamente relacionado, todo se corresponde. Pero Dante está todavía fuera de ese funcionamiento que lo ha tomado como objeto: el Amor es un *circulo* en el que todavía no participa. Dante se dirige a su palabra, no la habla, indudablemente, ya se ha “convertido en otro”; indudablemente, la experiencia extática se ha apoderado de él (esa experiencia que es a veces el único criterio que debe permitirle al lector comprender lo que está escrito): “Lo que se encuentra en mi memoria muere/Cuando voy a verte, bella alegría”— (“Los ojos enamorados de su propia muerte”). No se encuentra por ello menos seducido por una expresión subjetiva y es eso lo que las “Damas” encontradas “como si él hubiese sido conducido por la Fortuna” le reprocharán aun reconociendo que su amor “tiene un fin muy nuevo”. La escritura tiene pues que cambiar de intención: en vez de queja “novelesca” tiene que ser muda, objetiva. Lo que surge es otro proyecto y, con él, el verdadero deseo de escribir, pero también el temor de comenzar. El comienzo tiene que ser más profundo, involuntario, tiene que producirse sin que se lo haya decidido o querido, como en ese día en que, caminando cerca de un “río límpido”, Dante podrá afirmar: “Entonces digo que mi lengua habló por movimiento propio y dijo: “Donne ch’ avete intelletto d’amore” (“Damas que tenéis inteligencia de amor”). Dante tiene una predilección por este verso, lo cita dos veces en el *De Vulgari Eloquentia*, lo recuerda en el *Purgatorio*: representa el fondo espontáneo de su forma, su estrato fónico e inconsciente, es decir la lengua a la que pertenece y que le pertenece propiamente, la que sostendrá su existencia y el desarrollo de un pueblo. A partir de este momento, Beatriz se convierte en un significante universal. Sustraídos al orden de las cosas, transportados a una intimidad sin límites, su boca, sus ojos, su sonrisa, su mirada actúan ahora sobre todos. Al mismo tiempo, ella entra y hace que Dante entre en la dimensión mortal, en la dimensión de una consumación ince-

sante. Se trata del “extravío”: enfermedad, alucinaciones, anuncios de desaparición, estallido caótico. Dante ve a Beatriz muerta y se oye decir que él morirá mientras que el mundo muere. Nos acercamos al punto en que las contradicciones se manifiestan en el grado máximo de su intensidad y fundan una reciprocidad, desconocida hasta entonces, entre interior y exterior, una distinción llevada por el lenguaje al estado impersonal, profético. En lo sucesivo, el Amor viene y habla en el corazón, en el temblor que se apodera del experimentador del silencio, de la soledad. Se diría que para Dante lo esencial consiste en nunca estar en reposo, en poder explicar cada fenómeno, cada rasgo de sus poemas, pero con el objeto de imputar la comprensión y el resultado provisional que ha obtenido en el movimiento perpetuo del deseo: creación y crítica no pueden ser separadas. El amor no posee nada y no quiere poseer nada: su única verdad (pero una verdad infinita) es la de entregarse a la muerte. En este sentido la muerte de Beatriz es la clave del lenguaje de Dante, pues mucho más que la muerte de otra persona, es ella la única manera que Dante tiene para vivir la suya y para hablarla. A partir de esa muerte, el comentario pasa además al rango del relato, dejando que el poema termine en silencio (para enseñar claramente que el texto, escribe Dante, está *viudo*: no se puede indicar mejor el papel de significado que toma desde ese momento Beatriz, pues el contexto pasa al rango de pretexto y permite que el texto aparezca como único resultado, como palabra final: los elementos individuales desaparecen o más bien son transportados a esa región en la que “no existe lengua que sepa decirlos”).

Insistamos, sin embargo, sin temor de repetirnos:

El conformismo humanista y psicológico, basado en la ininteligencia “biográfica”, siempre se ha afanado febrilmente por “identificar” a Beatriz. Error inevitable: se puede decir que cierto contrasentido ejemplar se encuentra allí resumido. Ello no quiere decir que Beatriz sea en absoluto una alegoría: pero su realidad es, para Dante, aquella que le está asegurada por la distancia y la muer-

te. En la medida en que el objeto de su deseo es un objeto no solamente mortal sino que no cobra vida sino en el interior de una muerte incesante, punto luminoso hecho más y más brillante por las tinieblas en las que puede solamente afirmarse, la *identidad* de este objeto (irreductible a la posición de objeto, justamente, pero sujeto *otro*, y más y más otro) se plantea como destrucción de la colocación en tarjeta de la identidad social. Hay que comprender así, a nuestro parecer, la poética secreta de los trovadores (el “trobar clus”, la “senhal”) y de los “fedeli d’amore”, que no es la idealización ilusoria de un ser real, sino la relación concreta, erótica, mantenida entre la indestructibilidad del deseo y la muerte. Podemos decir en general de la mujer (de la que venimos) que ella es el único signo capaz de causar un deseo sin límite. Es ella el lugar de la ley (de la reproducción) y al mismo tiempo detenta el poder material (biológico) de reconocer su transgresión. La muerte de un hombre parece poder ser reivindicada y darnos una impresión de acabamiento, de necesidad, un conjunto de sentimientos definidos y precisos. Por el contrario, la muerte de una mujer nos deja insatisfechos, pues conserva un lado misterioso, engañoso, que atrae. De allí la necesidad de perseguir esa muerte, de hacer de su acción inagotable, ajena a toda razón, la fuente de una escritura y de una visibilidad desconocidas. Lo otro, en la medida en que está unido a la muerte, es el signo de esa verdad irreparable: la calavera, dice Quevedo, es *el* muerto; pero *la* muerte es el rostro, el más vivo de los rostros.

La mujer es la travesía de la madre, de la lengua materna (de la prohibición mayor), hacia la visión (a la inversa de Edipo), hacia el fuego que uno *es*. Ella es la que conduce a la vista de más allá del rostro y de los cuerpos repetidos. La muerte de Beatriz le permite a Dante, tomando vida corporalmente en el mundo de la muerte, suscitar la vida de esa muerta como condición de su vida y ver, gracias a ella, ese mundo de muerte, hacer “toda una visión manifiesta”. Otra inversión del mito antiguo: *Beatriz* es en todos los aspectos lo contrario de

Euridice. La palabra ciega de la antigüedad es substituida por una transgresión deliberada, un advenimiento y una consumación de la vista (en la *Comedia*, una vez desaparecida la lengua paterna —Virgilio— en el renacimiento de un lenguaje inocente que se escapa a la ley, Beatriz obliga a Dante a mirarla y a hablarle, hace que Dante regrese por el camino recorrido, hacia la tierra, finalmente se eclipsa en la escritura que suscita).

Así, la pérdida de identidad de Beatriz es el signo de la no identidad de Dante, el espacio donde se despliega su escritura como deseo, su deseo como escritura indefinida. Experiencia que tenía que hacerse más y más anónima; experiencia que fue quizá, a niveles muy diferentes y más y más nocturnos, la de Hölderlin (Diotima), la de Nerval (Aurelia), la de Baudelaire y, más cerca de nosotros, la de Bataille. Tal experiencia, por definición, es transgresiva: no existe nada más escandaloso hoy en día, habiéndose convertido esta palabra en la más vacía de nuestra lengua, que esa desviación decidida, no “romántica”, del *amor*. Bataille se dio cuenta de que había que buscar en lo sucesivo el sentido de esta palabra (que es quizá, como él mismo lo propuso, la *amistad* revelada por el pacto mortal en lo más profundo del azar y de la risa, esa amistad de más allá del bien y del mal y de toda significación) en la noche, el deslizamiento, la irregularidad, lo manchado. Pero lo esencial es ver que se trata en todos estos casos de una experiencia que aísla y destruye al sujeto fuera de toda salida, de toda sociedad posible, que es una experiencia desnuda del lenguaje que *se expía*, de su economía siempre desviada y oculta (y cuyos dos polos, aquí, son Eros y Tánatos: Eros que, como lo dice Freud, “mantiene juntas todas las cosas vivas”, y cuyo grito implica el “clamor mudo” de su hermano gemelo).

La *Vita Nuova* puede ser pues entendida como la lucha por mantener, por medio del lenguaje, el deseo a la altura de la muerte. Este combate causa inmediatamente la desaparición del sujeto limitado y simple, su desdoblamiento

en cuerpo parlante y en escritura que comprende ese cuerpo. Texto que enuncia el código según el cual se enuncia, la obra forma una verdadera "lecturología" temporal de la *Comedia* donde se encuentra resuelta de manera concreta la oposición de las tres líneas del relato, del poema y del comentario. Las tres tablas del "poema sacro", dividido en una introducción y tres veces treinta y tres cantos rimados en tercetos, desplegarán ante nuestros ojos, en un espacio predeterminado, arbitrario, numérico y que incluye circularmente al tiempo como simultaneidad y retorno, un poema que es un relato, un relato que es un poema, una lengua transmutada que encierra su propia "lección" y de la que se encuentra indefinidamente recargada. El autor (pasión) de la *Comedia* será el *cuerpo* de Dante, el autor (acción) su lenguaje, el lector (pasión) la totalidad donde son arrastrados por lo que mueve, revela y abrasa el conjunto. En la *Vita Nuova*, aprendimos a reconocer los efectos del Amor (del sentido que hace hablar), y cómo todo estaba visto desde ese signo comunicado a otros so capa de la comunicación corriente. Beatriz con sus "ropas color de sangre" es en lo sucesivo la materia del pensamiento de Dante: "mi pensar por completo está hecho de mi dama".

Sin embargo, ese pensar, dice Dante, "para medir la calidad de esta dama, se eleva hasta tal punto que pasa los límites de mi intelecto". Así la "admirable visión" con la que concluye el libro es por el momento inefable, el relato ya no puede abordarla, es necesario que el lenguaje se reconstituya "por encima de la esfera que gira más lejanamente", llegando a esa región inmóvil y moviente desde la que podrá dar cuenta no de una experiencia singular sino del mundo completo en la que esta experiencia es escrita y vivida. La relación entre dos lenguas (el latín, el italiano) había permitido el descubrimiento del sentido como paso de los signos, de esa ley que exige que "el sentido de un signo es otro signo por medio del cual puede ser traducido"⁵, del intercambio y de la metamorfosis del significante. La lengua verdaderamente viva (*nova*) no se encuentra sino en el ago-

tamiento de la lengua muerta que ella contiene. Ahora, la lengua alcanzada en su parte más profunda tiene que hacerse doble y responder de sí misma, traducirse a cada momento. Una experiencia análoga y muy diferente ocurrirá más tarde en esa *Saison en enfer* cuya técnica curiosamente nos recuerda la de la *Vita Nuova*. Y, en efecto, leemos en las *Illuminations*: “Soy un inventor con méritos muy diferentes de los inventores que me han precedido, hasta un músico, que ha encontrado algo así como la clave del amor”.

“Dante”

La Comedia es el paso a una tercera dimensión. Esta aparición del volumen puede comprenderse a la vez como la unificación de los tres niveles de la lengua en un libro que detenta el poder de repartirlos mediante una escritura “objetiva”, pero también como necesidad por la triplicidad del sujeto que escribe. El autor se delega como actor y guía de este actor. Dante será Dante y Virgilio (el latino), Dante y Beatriz (el sentido), Dante y lo que le acontece, se le escapa, le resulta discutible. Esta disimetría es esencial pues permite a lo otro manifestarse con relación a lo mismo siendo al mismo tiempo signo de que ese otro, ese mismo, pertenecen a un espacio que precede su concepción. El *alter ego* de Dante, enfrentado como actor a una alteración violenta, designa a pesar de todo a un “Dante” que se sitúa más allá de su distinción. Lo que Dante, como *otro*, aprende de otro y por otro, ya lo sabe puesto que escribe: pero no es él lo que es sin hablar, sin llevar a cabo esa experiencia de la palabra y de su sujeto. El engendra la generación cuyo objeto él es, pero este “él” de cierto modo no “existe”. O más bien, no puede ser precisamente sino nuestra lectura. Esta relación textual es en suma un *unus ambo*, una relación dialéctica y es en ese terreno donde podemos decir que *Dante se sitúa como escritura de Dante*, como travesía de esa escritura sin límites y sin fin.

Obra de la totalidad, obra en la que el “cielo y la tierra han puesto la mano”, la *Comedia* debe por lo tanto reunir, en el lenguaje de un autor anónimo y mítico cuyo único doble activo nos es en lo sucesivo conocido, el máximo de contradicciones, que dibujan una esfera infinitamente llena y vacía que haga coincidir por su centro cada fenómeno y su contrario. Se podría decir que se trata de un juego empatado, pues la realización de ese proyecto solamente podría ser su desaparición (para que no quede nada si no el todo como sacudida y retorno, todo tiene que haber sido asumido, consumido). El lector de la *Comedia* es enfrentado con una totalidad imposible que se extingue en un nuevo comienzo más amplio y con ella el sentido que la anima, la libra a ese trastocamiento siempre más activo. Si nuestra verdad, hoy en día, ha llegado a ser la de lo discontinuo (ruptura que lleva el nombre histórico de Hölderlin, viraje decisivo del pensamiento que se siente como fragmento de la escritura que habita, separación del ritmo que se esconde y llama hacia una experiencia nueva), es para realizar, a través de la necesidad de las metamorfosis, el sentido de esa totalidad en lo sucesivo ausente, entrecortada de silencios, de surgimientos. La gran forma unitaria en la que se nos ha dado a leer ha pasado, astro que se hunde en la noche pero cuyo resplandor, presagio de un oscuro retorno, no llega a nuestros ojos sino mucho tiempo después⁶. *El Infierno*, *el Purgatorio* y *el Paraíso* tienen efectivamente esto en común: se sumen todos tres en un cuarto lugar que es cada uno de ellos y ninguno de ellos, lugar no solamente del “poema” (“hecho, existente” según el voto de Mallarmé) sino del sujeto del poema, sujeto que es también cualquier cosa y su contrario, el suplicio y el éxtasis, el sinsentido y la transparencia, la helada y el fuego. La *Comedia* está por todas partes, no está en ninguna parte. Su circunferencia está por todas partes, su centro en ninguna parte. Aun cuando traza un camino irreversible que culmina en “el Amor que mueve el sol y las demás estrellas”, el punto de ese modo alcanzado no remite *de hecho* sino al sentido y a las palabras del texto,

a lo que las mantiene en un movimiento permanente. El centro es probado por la circunferencia en la medida en que no se suprime nada de ésta, en que se afirma su contradicción y su abertura, pero es por definición insituable: lo por-todas-partes *cimienta* lo en-ninguna-parte. La historia y el individuo son indisolubles, confiados a la lectura sobre el mismo fondo que no suprime uno con respecto al otro sino que los hace aparecer como recíprocos. De ese modo, escritor y lector, no obstante siendo irreductibles el uno al otro, son referidos a un mismo exterior. La acción del autor tiene como blanco aquél que es él y sin embargo otro que no es él, la pasión de todo lector posible. Se podría decir que la *Comedia* comprende y escribe la tragedia en su calidad de *nacimiento*, si entendemos por tragedia como la quería Nietzsche, el drama dionisiaco de la individuación, “cuando la creencia en la indisolubilidad y la fijeza del individuo se borra, cuando el suelo vacila bajo nuestros pies”. Apolo y Dionisio encarnan pues esa doble dimensión del lenguaje, su articulación y su surgimiento en el vocalismo y en el consonantismo del placer y del dolor. Es ese paroxismo de la función simbólica (que pone en movimiento al cuerpo por entero), ese despojamiento de sí mismo de cierta manera desencadenado, ese “sueño simbólico” que, apolíneo, sucede a la música dionisiaca (ella misma función del dolor y de la contradicción primitiva), es todo esto lo que el poeta lírico, según Nietzsche, representa por medio de un “yo que eleva la voz desde el fondo del abismo del ser”. El “yo” que llega entonces al lenguaje no es el del individuo sino el del lenguaje mismo convertido en otro y que “festeja su redención en la apariencia”. Es por ello por lo que puede ser sujeto y objeto, poeta, actor y espectador a la vez. Ibn’ Arabí decía ya en 1229: “El interior dice que no cuando el exterior dice yo; y el exterior dice que no cuando el interior dice yo. Lo mismo sucede con toda antinomia; sin embargo, no existe sino uno que habla y es él al mismo tiempo su auditor”. Pero podemos recordar que Kierkegaard, en *O lo Uno o lo Otro* nota, también él, la estructura que Dante logra cla-

ramente: “Y verdaderamente, si se tiene el coraje de prestarse a la transfiguración de la estética, si uno se siente personaje del drama compuesto por la divinidad en el que el poeta y el apuntador no son diferentes, en el que el individuo, como el artista experimentado que reviste completamente el carácter de su papel, lejos de ser molestado por el apuntador, siente que la palabra apuntada es la que él quiere decir, hasta tal punto que podemos preguntarnos cuál de los dos es el apuntador: si no se siente de la manera más profunda a la vez poeta y poema, disponiendo, en el momento de la creación, del pathos lírico espontáneo y, en el momento de la ejecución, del oído erótico que capta todos los acentos, entonces y sólo entonces uno ha realizado lo más notable de la estética. Pero esa historia que aparece irreductible a la poesía misma es la historia interior. Ella incluye la idea y es por ello por lo que es estética. Así empieza por la posesión y continúa con la adquisición de esa posesión. Es una eternidad de la que lo temporal no ha desaparecido como momento ideal, sino en la que se halla constantemente presente como momento real. Cuando de ese modo la paciencia se adquiere a sí misma en la paciencia, tenemos la historia interior”.

Esta “historia interior” que incluye la repetición y pasa simbólicamente de la palabra a la escritura, o más bien basa a través y dentro de la escritura la palabra original que las palabras callan y esconden en la diversidad de las lenguas; esta arqueología del lenguaje, esta *arqueografía* que vuelve a poner al día los tres niveles distinguidos por Vico en la historia exterior (resucitada así en su perspectiva), nos colocan ante el mito de Babel explorado en su profundidad, luego restablecido y finalmente sobrepasado. Testigo de la contradicción y de la repartición, pero también de su resolución, el lenguaje, en ese punto de simbolización extrema, se indicará y se describirá en cada momento y dispondrá de todo como metáfora de sí mismo. Es el mito bíblico del libro escrito “por dentro y por fuera” (*intus et extra*) y podemos ilustrarlo mediante la leyenda contada por Benvenuto que dice que

en el momento en que Dante decidió escribir la *Comedia* “todas las rimas del mundo (y podemos traducir el mundo como rimas, como signos) se le presentaron para hacerse admitir en una obra tan grande”. “El libro llevado afortunadamente a su término, ninguna quedó excluida”.

La Comedia

He aquí nuestra lectura de la *Comedia*:

I.a) al comienzo un proscenio —umbral que une la obra a la tierra, canto satélite que se aparta de los otros 99— que expone cómo la comedia del lenguaje no se deja en principio ni vivir ni ver verdaderamente. Es por haberse escapado de la muerte (del determinismo absoluto del significante, selva oscura comparable con el sueño, noche inconsciente) por lo que Dante, en carne y hueso, podrá hablar, guiado por el origen de su lengua arrancada al silencio (Virgilio ordenado por Beatriz que el amor —el sentido— hace hablar). Un libro que resume todos los libros (*La Eneida*) reactivado por el deseo habrá de ser la causa y el mapa de otro libro.

b) el *Infierno*, 9 invertido, es la matriz del significante, éste siendo a la vez constituyente y cosa experimentada, río y circo de la segunda muerte, de la repetición sin esperanza: cerca de la eternidad, el infierno se eterniza. Estar en el infierno es estar expulsado por sí mismo de su propia palabra: es lo opuesto, la inversión en la que “el sol se calla”, el lugar de la reacción y de la confusión de las lenguas, de las metamorfosis definitivas, de la no-comunicación, de la ilusión de identidad. Nemrod es entre los gigantes el que ha hecho construir Babel y para quien “todos los lenguajes son lo que es para los otros el suyo que nadie entiende”. Estamos aquí bajo el signo del espectáculo, de la exterioridad radical. La palabra es aquí no solamente tan diversa como los suplicios, sino que se encuentra fijada una vez por todas y es cada vez más afásica. Si la tierra es, para Dante, el lugar de la dispersión del libro, el interior de

la tierra, infernal, representa la coagulación de aquel que no ha reunido esos fragmentos, que ha tomado la parte por el todo y que se ha convertido, por consiguiente, en su propio límite significante, en su propio mutismo repetitivo. Lucifer, inmenso y pesado, como triplemente bajo la forma de cuerpos vivos el silencio sangriento y helado. El cielo, por el contrario, será el lugar donde aparecerán los *enlaces* y ya no los *lazos* (es allí donde Dios, o el amor, o el sentido, etc., escribe el volumen revolucionario de los astros y de los signos).

El infierno es pues a fondo la prisión corporal, más y más sólida, desnuda, solitaria, restringida y gigantesca a medida que la palabra le falta: grado cero del espacio y de la palabra. La condensación se presenta como figura de *uno múltiple* (Gerión, Lucifer), en lugar de *un múltiplo* (Grifón y cortejo del purgatorio) y de un *múltiplo* (águila del paraíso), la primera y la última siendo dos imágenes inversas de la totalidad. El lenguaje de los condenados, fuera del tiempo pero dotado de una presciencia histórica que va hacia la ceguera (el futuro regresa hacia ellos), se encuentra allí más y más cautivo: “por no tener primeramente en el fuego ni camino ni apertura, las palabras quejumbrosas se traducían en el lenguaje de las llamas”. No se debe interrogarlos larga y brutalmente (el lenguaje es para ellos sufrimiento inútil, sin interés, *heroico* en Ulises, vuelto hacia el pasado culminante de su vida). Estamos allí en la plétora apremiante del significante que puede ser comprendida como la ley inicial del mundo. Los “errores” se deducen de esa posición con relación al sentido: la acción, la moneda, la economía son metáforas del significante desviado de su uso gratuito con miras a un resultado (usura, fraude, traición, herejía, etc.): todo lo que ha sido hecho por interés se encuentra desvalorizado e invertido (talión). *El lenguaje se vuelve y posee a quien se ha creído su poseedor cuando éste no era sino uno de sus signos*. Este estado es en principio infranqueable (se necesita la ayuda de un mensajero divino), y Dante insiste en la *excepción* que permite revelar la regla (Virgilio, en *La Eneida*, hace lo mismo: “Noctes

atque dies patet atri janua ditis/Sed revocare gradum superasque evadere ad auras/Hic opus, hic labor est.”) Eneas había sido conducido a los infiernos por la Sibila (órgano del significante), y Dante precisa que el lenguaje de Virgilio es la clave de su poder sobre el mundo de abajo: la obra (opus) toma su significación. De ese modo, Beatriz (el deseo) va a buscar a Virgilio al infierno pero no se mostrará a Dante-actor sino hasta después de la travesía arqueológica de la lengua.

Una vez rodeado lo más profundo de ese silencio mecánico (fondo del universo, polo oscuro del lenguaje), se produce un viraje completo que conduce la lengua a su presente, a la vista del significante (las estrellas) y,

II. entramos en una extensión del significado, escalamos en el modo de la participación activa (y ya no de la pasividad aterrada) la montaña inaccesible de Babel en la cumbre de la cual se encuentra el paraíso terrestre; subida que será más y más fácil a medida que comprendamos mejor que toda la *Comedia* es un aprendizaje del pensamiento, de la visión y de la escritura.

Después de la selva oscura, la incoherencia verbal y el embudo de silencio congelado, he aquí la isla desierta donde resucitará la “poesía muerta”. Las almas agrupadas en una barca llegan conducidas por un ángel, rayo de luz sobre el agua. Inmediatamente ocurre el redescubrimiento de la voz y de la música. *El Purgatorio* es además una imagen continua de la condición poética: se hace allí un llamamiento constante al oído y a la vista (gritos rápidos e invisibles, frescos vivos sobre las paredes y el suelo). El encuentro con Estacio —otro escritor inspirado por *La Eneida*— indica el nuevo desdoblamiento de Dante-actor: su lenguaje camina entre dos lenguajes, el de antes de su nacimiento y el de después de su muerte. Estamos en el tiempo reencontrado en ascenso hacia su fuente, en el tiempo de la verdadera acción progresiva. El sufrimiento ya no es sufrimiento *de* la palabra sino *a la vista* de la palabra; la función de la imaginación y del sueño se hace más y más sutil, el proceso de dormir cambia de naturaleza

y por decirlo así de espesor, el cuerpo se aligera, más y más *comprendido*, hasta su paso a través del fuego más allá del cual lo espera la luz (su deseo) de la que él es solamente la sombra. Dante camina, interroga (la interrogación es el motor principal de la *Comedia*, y ningún pensamiento de Dante-actor puede ser escondido de Virgilio y Beatriz, es decir del origen de su lengua y de su deseo tal y como Dante-Actor se lo da doblemente obligándose a interrogarlo), pasa por los “non falsi errori” (los errores que no son falsos), el “visibile parlare” (el hablar visible), la vista de la transmutación del pensamiento en sueño (“el pensamiento in sogno trasmutai”), mientras que una tras otra se borran sobre su frente las letras trazadas por el ángel y que son la manifestación de la escritura sufrida (del pecado). Hablándole sin parar al lector, cuya forma vacía y futura ve cerca de él (“pensó la sucesión”), cada vez más cerca de un significante espontáneo que se opone al del infierno como se oponen los cantos a las lamentaciones, integrado en el funcionamiento ni subjetivo ni objetivo de la “immaginativa”, de “l’alta fantasia”, en la discontinuidad que encuentra el silencio y la distinción de un lenguaje nuevo, Dante se encamina mediante rupturas sucesivas hacia “l’umana radice” (la raíz humana), es decir la raíz de un lenguaje libre de culpabilidad. Aquí, la gran forma rotativa de la *Comedia* se confirma en la designación de la escritura puesta en práctica:

*Io mi son un che, quando
amor mi spira, noto, ed a quel modo
che ditto dentro, vo significando,*

superioridad musical, innata; dictado del sentido que permite “ir significando” y que solamente pocos alcanzan, como lo reconoce Bonagiunta:

*Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette*

episodio seguido casi inmediatamente, sin azar, por el conocimiento de la generación del alma y del cuerpo, luego por el paso por el fuego (donde nos encontramos con Arnaut Daniel y el provenzal, mientras que las excl-

maciones latinas no dejan de hacerse oír: la lengua nueva engloba más y más las que la han precedido), y al fin Virgilio anuncia que se callará, que en lo sucesivo Dante es libre y será su propio guía. Entramos entonces en el meollo de las palabras del poema, en “la divina foresta spessa e viva” (inversa de la del primer canto, realización de la que había sido vista a lo lejos, inaccesible, en lo alto de la colina asoleada y que ha requerido toda la travesía del *Infierno* para llegar a ella), la “divina selva espesa y viva” en la que la naturaleza, renovada por el fuego, se engendra a sí misma, mito del lenguaje como perpetuidad naciente e inagotable, cuya metamorfosis es indicada por el cortejo que aparece entonces, bailando y cantando y llevando el signo único del deseo (Beatriz). La naturaleza está aquí solamente presente, condensación donde un mismo significante obtiene significados más y más numerosos y es entonces cuando el *nombre* de Dante es escrito por primera y última vez en su lugar, al mismo tiempo que la revelación de la tarea que le es confiada:

e quel che vedi

ritornato di là, fa che tu scrivi.

Pasado a través del desmayo y del olvido; habiendo visto más allá del sueño el centro del tiempo y de los signos con relación al cual él ha cambiado de situación verbal, en lo sucesivo centrado sobre su deseo únicamente (que le permitirá no hablar ya como en sueño sino hacer de una “narración oscura” el anuncio de su texto como retorno, acabamiento del pasado, presente visible, futuro desplegado del sentido reservado para aquellos cuya vida es una carrera hacia la muerte:

Tu nota; e come da me son porte,

così queste parole segna ai vivi

del viver ch'è un correre alla morte),

Dante se ha convertido para sí mismo en un mediador preciso, en un “cerebro que no cambia la huella recibida”, un pensamiento que podrá comprenderse, una mano que escribe, un cuerpo que, renovado en su memoria como un “joven follaje”, podrá “salire alle stelle”, subir hasta las

estrellas, en el área del lenguaje donde la escritura más sintética se revelará sin reservas.

III. Tenemos entonces, con *El Paraíso*, una plenitud del significante, modo de repetición de signos opuestos al del *Infierno*, fuera del tiempo y del espacio, del *dónde* y del *cuándo*, en el interior de la eternidad transparente, esférica y ardiente (hacia un 9 vibrante). El texto se convierte en una "alta nave cantante" (se trata tanto del sentido que corre por el agua "nunca atravesada" como de la nave de Jasón que representaba la tierra y podía hablar). Después del espectáculo y la participación, he aquí la fusión realizada por el equilibrio Dante-actor, Beatriz, hombre, mujer. Es el lugar de la escritura que se escribe a sí misma, estado en el cual el actor y su doble femenino (que se convierten en signos de esa escritura) ocupan una posición más y más central, revolucionaria. Ir más allá del hombre (trasumanar), dice Dante, no podría ser significado por medio de palabras (per verba) y sin duda comprendemos: puesto que ese paso se efectúa en el seno del lenguaje, no podría ser dicho *por él*. Afirmación inmediatamente contradicha (pero que debe marcar el desbordamiento y el exceso del lenguaje con relación a sí mismo) puesto que la necesidad de la palabra se hace cada vez más urgente: las sombras que surgen como reflejos tienen el deseo de hablar, exigen ser interrogadas y el actor —de la manera como lo incita Beatriz— tiene que hablar a fin de acercarse siempre más y más a su deseo y transformar su palabra en visión. Se trata ahora de una experiencia directa del pensamiento, de su consumación, de su rapidez indescriptible (el pensamiento y el lenguaje están en la relación de la flecha y el arco y todas las criaturas son tiradas por ese arco hacia el blanco que es su fin). Estamos en un punto de vista desde el cual espacio y pensamiento están *del mismo lado* y desde ese momento los llamamientos al lector se hacen más y más urgentes: únicamente el lector (el otro) puede asumir esa verdad que es la de una comunicación ilimitada. Antorchas, llamas, cantos, danzas, ruedas concéntricas de fuego que, al girar, presentan versiones sucesivas, se

responden, frases que se aíslan antes de entrar en una ronda sin fin, —luces que corren, músicas, lenguaje incensante que sólo se interrumpe para *hablarle* a quien quiere oírlo—, escritura de la risa (“l’affocato riso della stella”, la risa ardiente de la estrella) alcanzada por el interior, el silencio, o más bien por el lenguaje que es “uno en todos” (“con quella favella ch’è uni in tutti”); escritura que lee en el “gran volumen donde ni el negro ni el blanco son nunca cambiados”:

leggendo del magno volume

u’ non si muta mai bianco né bruno,

donde se puede mirar el espejo en el que “antes de pensar, el pensamiento aparece”... Hay que hablar, no para expresarse, no para dar tal o tal significación (que de todas maneras es ya conocida) sino para conducir el deseo a su extinción. Dante indica que vuelve a pasar, de camino, por su ascendencia biológica (su “raíz”) y esa regresión trae aparejada una progresión mental instantánea; se acerca al punto en el que todos los tiempos están presentes y donde el futuro llega a la vista “como la armonía de un órgano al oído”. Así, si el texto desea inscribirse en el futuro tiene que ser de un rigor redoblado, si no, dice Dante, “temo no vivir ya más entre aquellos que llamarán antiguo a nuestro tiempo”: la escritura (la experiencia radical del lenguaje) es un problema de vida o muerte. Es por ello por lo que es esencial *ver* su lenguaje, transferirse a la posición que permitirá observar cómo él se escribe, cómo habla y se escribe el mundo, del que somos:

Io vidi in quella gioivial facella

lo sfavillar dell’amor che li era

segnare alli occhi miei nostra favella.

El lenguaje de los pájaros escribe cinco veces siete vocales y consonantes y Dante descifra y anota (en latín) lo que lee en el cielo. Del mismo modo, el águila cuyo pico hace resonar “yo” y “mío” mientras que en el pensamiento hay “nosotros” y “nuestro” (así se podría decir que nunca hay, a través de la historia, sino un solo escritor y, si seguimos la mitología cristiana, un solo hom-

bre es en efecto responsable ante toda la historia y la historia ante un solo hombre, unidad que hace la experiencia de sus límites indefinidos), el águila detenta el poder de condensación de signos: “Oh flores eternas... todos vuestros perfumes en un solo”. El libro del universo se canta y se escribe ante nosotros en el corazón de Dante y su palabra desata en cada momento una palabra más ardiente, más recogida, en el corazón de la multiplicidad en la que cada cosa se convierte en lo que es. El espíritu sale entonces de sí mismo “como un fuego se desprende de la nube” —fulminación inversa a la de la *Vita Nuova* después de la cual la sonrisa de Beatriz va más allá de toda expresión. Y es así, escribe Dante, como el “poema sacro” debe “saltar”, aceptar su insuficiencia, como si se hubiese convertido en parte integrante de un texto del cual ya no es sino la aparición fragmentaria. El actor regresa una vez más a “la batalla” con sus “párpados débiles” y los cambios ahora se producirán a la vista, transformación de la mirada que suscita la del ambiente en el que está sumida (estructura opuesta a la de las metamorfosis del *Infierno*): el río brillante se convierte en rosa, la línea en círculo; el saber es escritura de fuego, melodía que gira y se sella a sí misma:

*così la circolata melodia
se sigillava*

mientras que los espíritus giran como esferas y brillan como cometas, la vista dirigida allá donde “todas las cosas están pintadas”. Dante puede ocupar un sitio en esa palabra festiva que afirma la coexistencia de lo plural y lo singular (la trinidad), en la medida en que ha dejado de ser esto o aquello, donde se ha despojado de toda singularidad (dice San Agustín: “Derrámate para que puedas ser colmado; sal para que puedas volver”). Enceguecido, tiene aún que hablar para volver a encontrar una vista de más allá de lo oscuro: la palabra lleva consigo la luz de la legibilidad sin límites de la “corte de amor”,

*—lo ben che fa contenta questa corte
Alfa ed O é di quanta scrittura
che me legge amore, o lievemente o forte*

(el bien que contenta a esta corte es el alfa y omega de toda escritura que me lee el amor, leve o fuertemente)—, y Adán, en ese lugar preciso, repite las palabras de *De Vulgari Eloquentia*, después de lo cual —y es ahora el lenguaje el que dice “yo”— se muestra al fin “la risa del universo”:

Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso dell'universo

Beatriz desaparece de nuevo y, mediante la acción de los ángeles, llegamos a la visión del *volumen* entero del que no se puede captar al escribir sino un “fulgor”:

*Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume
ciò che per l'universo si squaderna.*

(Ejemplos de atemporalidad: el “tiempo tiene en este jarrón sus raíces y en los otros sus hojas”-; de ubicuidad: el reflejo y la llama reflejada concuerdan como “el canto con su ritmo”, la mirada alcanza sin estorbos cualquier punto de la inmensidad; de multiplicidad: “Todas las chispas seguían su círculo de fuego y su número era tal que sobrepasaba los millares obtenidos multiplicando las casillas del tablero de ajedrez”).

En lo sucesivo, atravesando los 9 círculos más y más rápidos a medida que uno se aleja de la periferia (lo cual es una imagen invertida del mundo sensible), el lenguaje se acerca a su fin verbal, tiende hacia lo infinito, se excede, ya no puede ser pronunciado por nada de particular y en el momento en que querrá ver cómo nuestra figura se une al círculo, Dante entrará en la *rueda* que desde siempre hace girar su deseo y su voluntad. En el momento en que se convierte en lo que ve, y en que, quizás se da cuenta de que desde el principio él era lo que veía (lo que escribía), Dante deja de ser para darle paso al texto: *el Amor que mueve el sol y las demás estrellas remite a la constelación del sentido y de las palabras cuya entrada se encuentra en medio del camino de nuestra vida.*

IV. Dante distinguía en el *Convivio* cuatro niveles de interpretación de un texto: literal, alegórico, moral y anagógico. Este último, dice, “es el sentido superior; aquel que cuando se expone espiritualmente un escrito que, a pesar de su sentido literal, hace no obstante conocer por medio de las cosas publicadas las de la gloria de lo alto”. Pero quizá podríamos llamar *hiper-literal* a este último sentido si, como esperamos haberlo indicado, las posibilidades de ejemplos y de traducciones se disponen en función del lenguaje (tomado en su más vasta realidad). Las selecciones concretas de la *Comedia* (relatos, figuras, significaciones) se realizan circularmente a partir de este último sentido que remite al primero del cual se encuentra separado sin embargo por el mayor espacio. “El velo de los versos extraños” es lo que impide no reducirlos a una significación clara y sencilla, traducirlos a una serie de signos sencillos (una lengua muerta) sino verlos y vivirlos (leerlos) tal y como son. La “doctrina” que se esconde así “bajo” ese velo es una doctrina del sentido a través de la multiplicidad de los signos, lo que llamamos *travesía de la escritura* pues implica a la vez una lectura y una escritura. La revelación no es reducción sino *pasión*. Lógicamente, el lector de la *Comedia* es Dante, es decir *nadie* — él está también en “el amor”, y el saber no es aquí sino una metáfora de una experiencia mucho más radical: la de la letra, en la que vida y muerte, sentido y sinsentido se vuelven inseparables. El amor es sentido y sinsentido, es quizá aquello que al permitirle al sentido salir del sinsentido, hace evidente y legible a este último: la carencia o la plenitud final son equivalentes y vuelven a conducir al movimiento del mundo entregado, revelado. En ese itinerario del cuerpo hacia el sentido (del cuerpo, es decir del mundo entero que pasa por el rodeo más largo y más complejo, por el pensamiento más exigente: “solamente el hombre”, dice Feuerbach, “celebra las fiestas de la visión teórica”), el lenguaje aparece como el lugar de la totalidad, la vía de lo infinito: quien ignora su lenguaje sirve a ídolos, quien ve su lenguaje ve a su dios. La *Comedia*, en su descripción obstinada, es la impugnación más impre-

sionante de toda idea de otro mundo y de trasmundo, lo contrario de la oposición cómplice idealismo-mecanismo: la negación decisiva que ella efectúa con respecto a sí misma, su afirmación dialéctica, se presentan como las únicas que no suprimen nada a nuestra realidad. Con ella, asistimos a una fundación de la forma que detenta la última palabra del individuo. La literalidad es adquirida cuando el sujeto se ha hecho signo después de haberlo solamente leído, percibido, comprendido. De ese modo solamente produce, aprende o traduce la lengua del mundo: dentro de una revolución permanente, *es* en el sentido propio y no figurado, es un término irreductible, es decir que no se lo puede reducir a una expresión más simple. Todas las “significaciones” fallan y no dan en el blanco que siempre las ha precedido. Nosotros *somos* la encajadura del *Infierno*, del *Purgatorio*, del *Paraíso*; *somos* la comedia escribiendo del amor, del sentido y de la palabra. Es por haber estado en el *Paraíso* por lo que Dante ha podido escribir el *Infierno*; pero es por haber podido escribir el *Infierno* por lo que se ha revelado a sí mismo el *Paraíso*.

En su traducción serial de la *Comedia*, Botticelli comprendió que el texto era un solo cuerpo en estado de transformación continua, de tal modo que un pasaje no era nunca sino el anuncio, la réplica, la anulación o la terminación de otro, mediante una ley de reversibilidad incesantemente verificada en la cual el libro había sido compuesto y vivido. Partiendo de ese espacio de números, se ve obligado a volver a él. Paisajes, personajes son palabras de un lenguaje impersonal en el que Dante se vio y se escribió como una palabra entre otras realizando lo que ese lenguaje realizaba en él: el trayecto de la totalidad hacia “el amor” que la hace añicos y de donde renace una nueva experiencia de conjunto. Botticelli, multiplicando y variando los rasgos, extrayendo la geometría del texto, sus condensaciones, sus desplazamientos, yendo de una multiplicación intensa a un equilibrio que se enrarece y termina por desaparecer, Botticelli mostró que de una

página en blanco a otra página en blanco, del derecho de una página a su revés, la distancia podía ser la del mundo explorado en su más grande dimensión. Pensamos también, para terminar, en la frase de un contemporáneo de Dante, ese dominico desaparecido después de haber sido condenado por la Iglesia —mientras que Dante era exiliado y luego condenado a muerte por los florentinos—, ese Eckhart cuyos sermones redescubiertos a comienzos del siglo XIX sorprendían a Hegel: “Aquí soy lo que era, ni crezco ni disminuyo, pues estoy aquí, causa inmóvil que hace que todas las cosas se muevan”.

1965

NOTAS

1. Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, especialmente el capítulo “El simbolismo del libro”; y Maurice Blanchot, *El libro que vendrá* (en particular: “La palabra profética” y acerca del “Libro” de Mallarmé).
2. Nos hemos servido de las traducciones de André Pézard, de quien hemos tomado algunas informaciones lo mismo que del libro de Yvonne Batard: *Dante, Minerve et Apollon*.
3. Jakobson, *Essais de linguistique générale*.
4. A propósito del problema de la *letra*, cf. los dos textos capitales de J. Lacan: *L'Instance de la lettre dans l'inconscient* y *La Lettre volée* (*Ecrits*, 1966). El texto de Saussure al que nos referimos fue publicado con el título de *Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure* por Jean Starobinski, *Mercur de France*, febrero de 1964.
5. Peirce.
6. Engels, 1893: “El final del medioevo feudal y el comienzo de la era capitalista moderna están marcados por una figura gigantesca: se trata de un italiano, Dante, que es al mismo tiempo el último poeta medieval y el primer poeta moderno. Hoy, como en 1300, una nueva era está en marcha.”

SADE EN EL TEXTO

“La materia... no puede ser definida sino mediante la *diferencia no-lógica* que representa con relación a la *economía* del universo lo que el *crimen* representa con relación a la ley.”

GEORGES BATAILLE.

EL PROBLEMA planteado por el nombre en apariencia inaccesible de Sade puede indudablemente resumirse de este modo: ¿cómo es posible que el texto sadiano no exista *como texto* para nuestra sociedad y nuestra cultura? ¿Por cuáles motivos esta sociedad y esta cultura se obstinan en ver en una obra de ficción, una serie de novelas, un conjunto escrito, algo tan amenazador que sólo una realidad podría ser su causa —realidad que, por el hecho mismo de ese acento oculto del que se encuentra marcada, no podría ser por lo tanto sino una realidad sagrada?

¿Cómo es posible, pues, que ese texto inmenso, coherente, minucioso y que paradójicamente es declarado monótono y tedioso cuando es uno de los más variados y de los más apasionantes de nuestra biblioteca, cómo es posible que ese texto sea al mismo tiempo leído o editado parcialmente y reducido a unas pocas significaciones mayores, las cuales son en seguida declaradas excepcionales? ¿Cómo es posible, más precisamente, que nos veamos conducidos a plantear un *pensamiento de Sade* fuera de su escritura, un pensamiento que, según el caso, según se asuma el papel de acusador o de acusado, es decir según uno se someta a un modo de expresión jurídica y por consiguiente retórica, sería inhumano, patológico o, más profundamente, lúcido, audaz y explicativo del hecho del *hombre*?

¿Cómo es posible que Sade sea al mismo tiempo prohibido y admitido, prohibido como ficción (como escritura) y admitido como realidad; prohibido como lectura global y admitido como referencia psicológica o fisiológica?

Quizás es posible aventurar inmediatamente una respuesta: se trata de que *no hemos decidido todavía leer a Sade*, de que la lectura que podríamos hacer de Sade no existe en el interior de nuestra sociedad y de nuestra cultura; de que Sade, en verdad, denuncia radicalmente el tipo de lectura que continuamos practicando y contemplando de manera generalizada. Y todo ello en la medida en que se trata en él, velada por el discurso pero ya plenamente activa, de una relación con el pensamiento no como causa del lenguaje sino con el lenguaje sin causa, con la escritura misma del significante como efecto.

Pues lo que aparece con Sade es una modificación violenta e integral de la escritura incensantemente reprimida por la palabra divinizada. Lo que aparece bajo la máscara salvaje de la Perversión es exactamente el negativo de la Neurosis instituida por la civilización fundada en la divinización de esa palabra. Es muy precisamente no la anarquía sino el *nivel cosmogónico* en cuanto se opone, como destrucción y recreación de un conjunto presa de una acción elemental, a toda idea de creación acabada, detenida y dependiente de una intención definida.

Si existe un centro ardiente de la escritura sadiana es sin duda éste: la denunciación de toda causalidad que, después de haber refutado a Dios mediante la Naturaleza, termina por inmolar la Naturaleza en favor de un movimiento incesante de palabras que se redobla y culmina en su propia designación: “no dependemos más de Dios que de la Naturaleza”, dice Sade, *las causas son quizá inútiles a los efectos*.

Que el mundo se reabsorba finalmente en discurso, que la naturaleza sea de ese modo mostrada desde siempre como la creación más irreductible de la cultura, que sea pues posible en un momento afirmar tranquilamente que *la naturaleza es un fantasma de la cultura*, he aquí, sin duda, lo intolerable mismo. Cualquiera que sea la socie-

dad en la que nos encontramos cogidos, basta con que exista en algún lugar el texto de Sade para que una contaminación oculta funcione y se abra paso, para que una risotada silenciosa desenmascare incesantemente las bases de nuestro saber, para que el apoyo de lo *natural*, de la *norma*, sea para siempre socavado y minado. De esa manera somos advertidos del límite más acá del cual decidimos a pesar de nosotros sobrevivir. Es importante ahora que interroguemos esa advertencia.

La causa

Nuestro nacimiento ocurre necesariamente dentro de una cultura y esa cultura, cuyo papel consiste en constreñirnos y hacernos servir a sus designios, está completamente basada en la noción de *causa*. Nos vemos obligados a admitir como exterior a nosotros, como juez, medida, garantía, identidad suprema, paternidad, ley, verdad, Ser, Dios al fin en todas sus formas, a una causa que nos es inculcada por la educación y por el miedo. Hacemos, por consiguiente, de esa formación cultural una *realidad* ante la cual, sin darnos cuenta de ser sus autores obligados, abdicamos, nos prosternamos. Nos convertimos en criaturas de nuestra criatura. Por todas partes por donde una naturaleza aparece como fundamental (determinando a priori la interpretación en lugar de dejar la interpretación a su entera responsabilidad formal), se trata del nihilismo en acción, un idealismo neurótico que además puede tomar el aspecto de un pseudomaterialismo metafísico. La mente humana es de ese modo presa de una desviación singular e inevitable, de una ilusión específica, que podemos llamar *hipostática* recordando que la hipóstasis consiste justamente en hacer de una ficción una realidad. La forma más aparente de esta desviación (que actúa en el concepto mismo de origen) es desde luego la *religión* como forma general de la neurosis: pero la religión misma —y toda creencia, toda mitología, todo sistema filosófico y a fortiori todo “humanismo” basado en una normalidad —no es hecha

posible sino mediante ese abuso de autoridad causal, el cual encuentra su recurso en la postura adoptada con relación al lenguaje y que puede enunciarse así: hago de una palabra la palabra principal del discurso, la ley es escrita fuera de mí, yo sólo soy su metáfora provisional, un caso particular del “se dice” general, por lo tanto sólo tengo que reprimir y negar lo que encuentro escrito en mí, “en mi alma”. Ahora bien, ¿qué me enseña esa escritura si no la disfrazo de “voz” de la conciencia? El deseo. Es decir, la ausencia misma de límites, la interminable e irresponsable energía sin contrarios cuya fuerza toda sociedad tiene que desviar y canalizar. Sade pone en evidencia el momento de la transmutación de la sexualidad en Dios, Ley y Conciencia; el momento en que el hombre se convierte en el animal servil cuya crueldad se hará justificar por la causa que se ha dado:

“Siempre el hombre ha encontrado placer en derramar la sangre de sus semejantes y para satisfacerse ora ha disfrazado su pasión bajo el velo de la justicia, ora bajo el de la religión. Pero el fondo, pero el fin era, no hay que dudarlo el asombroso placer que encontraba en ello”.

“La Divinidad... es necesario que siempre esta bella máquina soporte el peso de todas las iniquidades del hombre”.

Esta alianza del trono y del altar —del poder y de la creencia— se encuentra pues a la base de la organización humana que debe, so pena de desaparecer, censurar el deseo y cubrirlo con la palabra causal. La represión sexual es ante todo una represión de lenguaje: el culto, la cultura están aquí en estrecha complicidad. El animal humano se coloca de esa manera como signo privilegiado del todo, metáfora fundamental y central de un sentido que responde de él: “Entre todas las extravagancias a las que el orgullo del hombre tuvo que conducirle la más absurda, sin duda, fue el caso precioso que se atrevió a hacer de su propia persona”.

De allí una serie indefinida de dualidades, la más activa de las cuales será la del espíritu y la materia, es decir del contenido y el continente, del sentido y la forma y en definitiva del bien y el mal. La neurosis colectiva es lo que nos salva automáticamente del acceso a la contradicción objetiva es decir que se le retira de golpe al individuo la posibilidad de vivir su propio lenguaje, de vivirse a sí mismo no como signo de otra cosa (encontrando su identidad en esa relación) sino como signo de sí mismo (por lo tanto no idéntico a sí mismo): no tiene más que escoger entre la neurosis común y la perversión, entre la neurosis o lo que se llamará “locura”.

Sade, queriendo desnudar *razonablemente* hasta sus raíces la neurosis constitutiva de la humanidad y por otra parte escribiendo sólo para mostrar incansablemente ese pliegue por donde se nos esconde el lenguaje, Sade tiene que inscribirse bajo el signo de la perversión que forma, de esa neurosis y ese pliegue, el negativo operante. Es preciso aquí que conservemos la originalidad de lo que llamaremos Perversión y que digamos que al nivel al que la entendemos ella denuncia la simple reversibilidad perversión-neurosis¹. Del mismo modo como Nietzsche veía en la perversidad la realización concreta de toda “espiritualidad”, el pensamiento teórico —aquel pensamiento capaz de modificar las condiciones reales del pensamiento— nos aparece como algo que debe ser esencialmente perverso. La Perversión es el pensamiento teórico mismo, es decir lo que en él es razón de toda realización práctica. Lo cual no quiere decir que no se trate para Sade de practicar por una parte lo que teorizaría por otra: ello implicaría la aceptación de la división dualista que Sade justamente aspira a destruir. Sade manifestará claramente, puesto que el lugar neurótico es el de la transformación de la ficción en realidad, recurriendo a una ficción sin compromiso, la ficción en la que nos confinamos dado el nivel en el que pensamos y vivimos.

Este nivel, lo hemos dicho, es el de la neurosis, de la palabra instituida, del “se dice”, es decir, para Sade, y es éste su primer cambio profundo, el de la locura. (“Mien-

tras haya hombres, habrá locos y mientras haya locos, habrá dioses, un paraíso, un infierno, etc.”). De modo más general, la oposición bien-mal puede ser descrita de la manera siguiente:

(+) el bien (la norma), es lo que coloca los signos —lo que somos— so capa de causa: somos los signos de esa causa que garantiza nuestra realidad.

(-) el mal (la anomalía) se convierte en el inconsciente del bien: es todo lo que, reprimido, amenaza esa realidad substancial.

El “depravado”, que no acepta el encubrimiento de los signos, se ve pues reducido a afirmar el mal para liberar los signos y alcanzar el efecto sin causa del deseo. Por ello, está obligado a atacar la dualidad más concreta, la más irrefutable, que es la del placer y el dolor. Si puede mostrar, tanto mediante su vida como su pensamiento —ya que su papel es el de probar el carácter indisoluble del placer y del dolor, su escritura recíproca— que el dolor del otro tanto como el suyo propio pueden ser cambiados en placer, en un placer ilimitado capaz de salvar todas las repugnancias y de hacer que cada signo negativo se vuelva una positividad redoblada (como si menos por menos diera, para él, interminablemente un *más*); si puede lograr esa función en apariencia imposible, insensata (ya que el sentido, para nosotros, es siempre el bien), habrá anulado en sus cimientos la serie dualista en todo su espesor descubriendo al mismo tiempo que su tarea es la de la repetición indefinida y su búsqueda, literalmente, una especie de movimiento perpetuo. El depravado está por lo tanto siempre amenazado por el hastío y el miedo de la indefinición significativa que de ese modo pone al día; en cada momento está en peligro de ceder, de flaquear, de convertirse a la neurosis común y de allí, por consiguiente, a la insignificancia. El depravado tiene que oponer a la evanescencia de la palabra una función de cierto modo jeroglífica, una fuerza irreductible capaz de ir hasta el fin (de esa manera los “personajes” de Sade

o se inscriben en la vida o son arrojados a la muerte). La existencia del depravado es pues un doble o nada incesante, ya que retroceder o perder por un tanto significa perderlo todo; reconocer la neurosis en un punto es reconocerla en conjunto. Situación que representa el peligro mismo, pues quien va más allá de las prohibiciones arriesga más que el castigo de la ley: arriesga no soportar la pérdida de lo que la prohibición está allí justamente para preservar; la *realidad* del individuo, sus medios para ser reconocido y, por consiguiente, para reconocerse. La lucha contra la neurosis es desesperada, es verdad, pero además es necesario llevarla hasta un exceso tal que la convierta como para siempre en víctima, exceso que una “perversión” ordinaria no podrá alcanzar en la medida en que se quede fija en ciertos aspectos fragmentarios de la legislación neurótica. El problema, en efecto, no está sólo en transgredir la legislación sino en substituirse a la Ley. La primera es únicamente una figura de la segunda, del mismo modo como el criminal, incluso depravado, suscitado por la sociedad, es muy a menudo únicamente la figura de un movimiento que él no comprende —y es de esa incomprensión de donde la virtud y el bien derivan su fortalecimiento y su mejor garantía. Por lejos que el depravado pueda ir de hecho, muy pronto es detenido y, colmo de la ironía, no hace sino consolidar compensándolo el sistema adverso. La razón de esto es que él ha seguido sus gustos (su pasión) en lugar de ir hasta ese punto de “reflexión” y de “apatía” exigido por Sade donde la monstruosidad integral ha de comunicarse con algo completamente diferente que es precisamente una economía de lenguaje que trastorna incesantemente el lenguaje de la organización neurótica y su *falsedad* (dándole a esta palabra no su sentido moral sino un sentido hasta cierto punto *técnico*).

Efectivamente, mientras el crimen no es asociado explícitamente al goce, permanece en el terreno de la causalidad: el crimen de gasto sexual, por el contrario, aquel que no podría ser motivado (la sexualidad no es una

causa ya que se halla a la base misma, inconsciente, del proceso causal) *desmotiva* la virtud, desenmascara y esteriliza el discurso hasta la raíz: ante él nos encontramos ante el horror sagrado. El discurso virtuoso —y finalmente todo el discurso, pues todo discurso está de acuerdo con la virtud— descansa sobre la concatenación causa-efecto, sobre la motivación (el valor). Ahora bien, para Sade, desde el momento en que el placer está en juego todo es permitido o, más exactamente, sólo aquello que procura placer está justificado como valor provisional, objeto que se convierte en una figura del álgebra y de la gramática del contradiscurso activo del placer: “No hay ni siquiera que vacilar entre una peladilla y el universo”. La más mínima sensación vale por lo tanto más, desde este punto de vista, que cualquier representación: esto se manifiesta si trato los cuerpos como significantes brutos, lo cual no es posible sino con la condición de plantear primero todo el significante como objeto, fuera de su significación, en su materialidad radical. Pues de la misma manera como la ley exige que un individuo responda de sí mismo con relación a un texto exterior a él, que un individuo sea idéntico a sí mismo *por otro*, que coincida, en suma, con su representación, así la virtud le asigna al discurso un papel representativo. Para el bien que, al plantear la exclusividad de la conciencia, se convierte en el mal inconsciente, la impugnación del papel representativo del discurso equivale al sinsentido. Pero podemos ahora comprender que la aventura de Sade se desarrolla totalmente *en el interior* del discurso: si es necesario evitar que el discurso tenga siempre razón, por definición, contra la desmotivación del crimen, es importante que el discurso sea reducido al silencio por sí mismo, que el crimen halle su voz en él y lo venza más allá de todo lo que pueda esperar de él. Es importante que el discurso, como palabra oficial, pero también como pensamiento incesante de cada individuo en su propio cuerpo, sea enteramente atravesado por el crimen y que el crimen se convierta de cierto modo en su punto ciego.

La narración

Lo que no se le ha perdonado a Sade es quizá no tanto la apología explícita del crimen del placer como haber osado hacer que el discurso fuese permeable al elemento que, por un estatuto interior al lenguaje, supuestamente no podía ser dicho. Es quizá haber mostrado claramente y una vez por todas que el lenguaje no tenía “nada que decir” y que la expresividad en todos sus aspectos era signo de la organización neurótica: incesantemente sacamos el “algo que decir” (el “algo que pensar”) de una disimulación y una represión fundamentales y, como también con respecto a cada una de nuestras acciones, “casi siempre, sin que lo sospechemos, el sentimiento de lubricidad dirige esas materias”. El relato de nuestra vida está a sueldo de la causa que aceptamos, del pensamiento que servimos, de la autoridad que justificará nuestros actos. Ahora bien, dice Sade, “estoy dispuesto a cometer crímenes para favorecer mis pasiones, pero ningún crimen para servir a las de los demás”. El predominio del “algo que servir” y del “algo que decir” son, en efecto, corolarios y se reúnen en la hipótesis que, como lo hemos visto, al cambiar la ficción en realidad, contaminaba lo real volviéndolo siempre metafórico en la ilusión que tenemos, una vez que es fijado por una causa, de que lo real es estable, conocido, familiar e idéntico a sí mismo. En cada momento tenemos una idea, una respuesta, una explicación acuñadas para cada fenómeno— y es así como creemos en un sentido universal que permite descartar la forma mediante una suerte de *a priori* incesante:

“Es fácil darse cuenta de que la superioridad que se le concede al espíritu sobre la materia, o al alma sobre el cuerpo, está basada únicamente en la ignorancia en la que nos encontramos con respecto a la naturaleza de esa alma, mientras que estamos más familiarizados con la materia o el cuerpo que nos imaginamos conocer y cuyos mecanismos creemos desenmarañar; pero los movimientos más simples de nuestros cuerpos son,

para toda persona que los examine, enigmas tan difíciles de adivinar como el pensamiento”.

El ateísmo y el materialismo absolutos de Sade tienen aquí una importancia ejemplar. Forman en nuestra cultura uno de esos límites que es necesario recordarle implacablemente —más implacablemente cuando este ateísmo y este materialismo tienen que ser *fanáticos* si quieren revelar el fanatismo inconsciente y repetitivo de la neurosis misma. Ahora bien, para no ser a su vez neuróticos, tienen que apoyarse en la perversión activa del discurso (un materialismo semántico) que duplica el conjunto de lo real. En este sentido, el monstruo sadiano —que es, no hay que olvidarlo, un monstruo *escrito*— se propone como realización la literalidad integral: es aquel que dice lo que hace y hace lo que dice —*y nunca otra cosa*. Es aquel que no tiene *ropa* y cuya desnudez se refiere enteramente a un pensamiento trazado. Se trata de hecho de un lugar más bien que de un personaje, un lugar en el que los extremos se tocan y se neutralizan en una especie de explosión negra que, en su interior, es goce extático y, en su exterior, destrucción sin remisión pero *en suma* algo que no pertenece ya a la distinción interior-exterior, un medio intermediario entre la erupción solar y la consumación de los cuerpos, la *lupa* que hace que los rayos del placer converjan sobre un punto preciso hasta darles una fuerza tanto más asesina cuanto más desviante es y ello con una tranquilidad igual a la crisis que se da hasta la muerte. El “corazón” del depravado es pues insondable: no existe nada con lo cual se lo puede comprar o relacionar pues sólo él explica y mata. No tiene semejante, es un sujeto absoluto; es aquel que ha vencido al espejo narcisístico y, por consiguiente, a la creencia en la fraternidad con su semejante. No tiene nada en común con nada y si procede a degollar inocentes no encontrará menos placer en la degollación de depravados *también*, es decir tanto de objetos como de sujetos, encaminado como se halla hacia un pasaje límite que lo arrastra, más allá de toda paradoja, dentro de una serie mayor de cambios, de lances impre-

vistos en los que aspira a ser, en cada escena, lo que trastoca la acción y goza del trastocamiento mismo. Esta perversión en segundo grado, esta perversión del discurso se enuncia naturalmente a partir del cuerpo. Si el cuerpo se ha convertido, para el lenguaje, en un continente real, si, por su parte, el lenguaje se ha convertido en algo *real* para el cuerpo, es precisamente gracias a Sade cuya escritura está hecha para atravesarnos corporalmente como atraviesa al cuerpo que tiene por función destruir, introduciendo con ella una suerte de radiografía generalizada y terrible. Es por ello por lo que nuestros juicios sobre Sade nos juzgan, es por ello por lo que sus libros son una trampa permanente y segura: ilegibles a fuerza de ser claros, formando una jungla de signos perfectamente evidentes e indescifrables, todo el crédito ciego que conferimos de golpe a los que nos muestran es aquí prueba de que tomamos los pormenores de estos libros por los libros mismos y de cierto modo obligatoriamente la parte por el todo. Jueces y partes litigantes, en cada momento víctimas de nuestras repugnancias y de nuestros fantasmas, arriesgamos abandonar la presa de la escritura por la sombra de la representación y convertirnos así —virtuosos sin saberlo, depravados que añoran la virtud— en sombras de la escritura sadiana. No existe sentido último ni palabra final de la obra o del personaje de Sade, no existe lectura a sangre fría de Sade que pueda culminar en tal o cual clave del saber. Y sin embargo la lectura a sangre fría puede existir si tomamos conciencia de lo que se burla de nosotros mismos en todas las palabras de esa escritura, si dejamos de privilegiar esto en detrimento de aquello, si queremos todo lo que ocurre en el centro escondido y visible de esas páginas vivas. Sade quiso que la escritura, que tiene que acompañarnos sin tregua y totalizar de esa manera nuestra vida, fuese la de la ficción (de la novela) organizada de modo riguroso, con una lógica que permitiese su revelación precisa. Distinguiendo tres planos de organización: lo que es recitado como proeza, como leyenda individual; lo que es practicado y repetido por los oyentes del relato; lo que es razonado en calidad de justifica-

ción teórica; estableciendo tres niveles significantes en los que la palabra, el gesto y el pensamiento se imbrican en el interior de un teatro global basado en la escritura de lo inconfesable—, Sade crea lo que llama una *filosofía* cuya ley y cuya regla, formuladas con una intención manifiestamente didáctica, serán las de “decirlo todo”.

“Lorsange”

Este sistema narrativo, que emplea tres desenganches (relato dentro del relato, relato de lo que confirma el relato, relato de lo que piensa el relato), encuentra su realización en *Juliette ou les Prosperités du Vice*, cuyo recorrido es brevemente el siguiente²:

Un signo neutro y vacío —una jovencita— aprende de un signo que es conscientemente lo contrario de lo que parece ser (una monja que es una puta) la negación de las apariencias (del signo como representación, es decir efecto de una causa). Poco a poco cargada de todos los crímenes y de todos los placeres, ella atraviesa sucesivamente, bajo la forma de la prostitución y de la alianza con otros signos que ya han llegado a todos los extremos, las figuras de la religión, de la familia, del matrimonio, del incesto, del parricidio, del infanticidio, del robo, de la sodomía, del asesinato, del sacrilegio, de la escatología, de la antropofagia, de la matanza, y de esa manera de alumna se convierte poco a poco en profesora cuando su conciencia ha sufrido la “torsión” necesaria y ha alcanzado un dominio perfecto en el terreno de la aniquilación de toda virtud y de la realización afortunada y sumamente feliz del vicio y del goce. Nada ha sido omitido por la narración: ni una sola forma de traición, de tortura, de ignominia. Todo ha sido trastocado: opiniones, creencias, sentimientos, sensaciones. La narración termina con la muerte del signo que está asociado con el signo-narrador, su doble (Justine, la hermana de Juliette, la virtud, la neurosis) que ha recorrido, como se sabe, pero en sentido inverso y en otro libro, el mismo circuito.

En este texto en el que la figura de la narración, una mujer, se convierte en filtro de la totalidad y del movimiento general de placer y de destrucción; en el que la *anti-causa*, el efecto absoluto encuentran a la vez su operador: el deseo, el sexo, el cuerpo asediado hasta en la sangre; y su fundamento: la escritura: en este texto de una materialidad escénica inagotable y que aquí simplemente tratamos de dar a leer, cuatro observaciones pueden desprenderse que subrayarán el hecho de que Sade trata de hacer un establecimiento global de la comunicación:

a) *la historia* es cambiada deliberadamente en ficción: no existe relato histórico verdadero, objetivo. Los gobernantes, los reyes, el papa son descritos en su supuesta duplicidad, como representantes oficiales de la neurosis, depravados a escondidas, hablando extensamente en público de acuerdo con la virtud y en secreto de acuerdo con el vicio. La figura general de la Ley (de la causa) es neutralizada. En la misma perspectiva los nombres de los "personajes" son en su mayoría, si pertenecen a las figuras activas de la narración, de tipo mitológico y parecen suscitados por la lengua misma —mostrando con ello, a veces irónicamente, que es la lengua la que de hecho procede a la disposición de lo real:

Noirceuil (umbral negro: es quien nos introduce dentro del corazón de la monstruosidad).

Saint-Fond (fondo-sagrado, hablará del infierno).

Clairwil (clara-voluntad, la que enseña a Juliette).

Durand (lo que dura, la bruja que posee los secretos de la duración).

Un financiero: Mondor.

Un pillo: Brisa-Testa.

Olympe (muere en un volcán).

Lorsange (el oro, sangre, ángel).

Una monja: Delbène (con el alma negra como el ébano).

No es tampoco inútil notar que Justine y Juliette tienen la misma inicial y que se trata de dos nombres masculinos

feminizados; uno evoca infaliblemente el derecho, la justicia; el otro se erige como contrario no solamente de *Romeo y Julieta* sino también de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau; Rousseau autor de la Educación, del Origen natural, del Bien, de la Interioridad sagrada, del Discurso, de la Individualidad y de las Bellas Letras en su realización admirable, en resumen el representante de la Neurosis misma (Saint-Fond corresponde así a Saint-Preux, Clairwil a Claire); la historia literaria es a su vez desenmascarada.

b) *el dinero* desempeña aquí un papel esencial: Sade no recurre a lo fantástico sino que coloca su narración en el centro de lo concreto. La economía, el interés se encuentran a la base de los comportamientos, las creencias, los sistemas de la neurosis. La perversión tiene que tener muy en cuenta este hecho y no afirmar o hacer nada que no revele, cínicamente, este nivel del valor (Juliette, de paso, le recordará al papa que la riqueza del Vaticano y la pobreza de Cristo parecen ser dos realidades contradictorias). El depravado aplica una lógica sin defectos: el discurso del bien tiene que aparecer de parte a parte determinado por la mala fe.

c) *la sociedad* es colocada en el centro de toda ideología. Sade insiste en la constatación de que la sociedad es un hecho de “lengua”, una organización arbitraria de creencias, de prohibiciones, de costumbres desmentidas por otras sociedades (el número de ejemplos citados adquiere una amplitud y una precisión etnológicas). La Enciclopedia de Sade anula como proyecto universal —e intemporal— la de los “ilustrados” limitada a un tipo de lectura mecánica y naturalista.

Por otra parte, proyectos para sociedades invertidas o secretas son elaborados. En lo más profundo de las casas de prostitución y de los castillos solitarios donde se desarrolla el relato de la perversión se fomenta una subversión total: el texto pervertido, encerrado por la neurosis en las cárceles o en los libros, lo engloba a su vez y lo encierra únicamente mediante la fuerza de la narración.

El infierno se convierte en paraíso vivido, la cárcel: el mundo, el libro: realidad.

d) *la ciencia*: el texto de Sade tiene que destruir toda superstición y se ofrece como aliado de la ciencia. Pero la ciencia puede convertirse en prisionera sin saberlo —y socialmente— de la superstición (el sabio es a menudo un niño puritano). Por ello, la única figura “científica” de la narración de Sade es, de modo extraño y paradójico, la *magia* (representada por la mediadora que es la Durand); la magia, conocimiento práctico de los “secretos de la naturaleza” (es decir del hecho de que no hay naturaleza), alcanzados también éstos mediante una correlación del saber y la sexualidad. El acercamiento de los cuerpos y sus transformaciones recíprocas dependen a la vez del burdel y del laboratorio. Es éste, hay que decirlo, uno de los trozos más sorprendentes del texto sadiano; su punto más central, más transparente, más vulnerable: el viaje de la filosofía al centro de la materia y del crimen no pasa solamente por la transgresión de las leyes sociales y “naturales”, sino por una especie de *física* oculta, interior, que nos conduce, mediante una brusca activación de la metonimia del deseo —sin que haya una sola secuencia que, progresivamente, no sea de una obscenidad asesina; ni un solo vocablo que no asuma la fuerza del espasmo— a un vértigo analógico en el que la textura causa-efecto, se despliega, se acelera y se escribe prácticamente de modo intoxicante (la palabra que, provocando una nube de humo, hace aparecer al silfo; el sexo impersonal que es “Dios”; la aparición y la destrucción sangrienta o envenenada de cuerpos acerca de los que ya no se sabe, dentro de la narración misma, si son ficticios o reales; el desencadenamiento de mujeres que extirpan los corazones de sus víctimas y se revuelcan en sus residuos orgánicos; la pólvora que abre y sacude la tierra haciendo que aparezca a la luz del día un cementerio de huesos; la respiración, en suma, de la vida y de la muerte convertidas en gemelas): “El misterio y la distracción, dijo la Durand, están en su centro aquí”.

Así, al final de una narración que se cierra sobre sí misma y anuncia en ese momento que la filosofía “tiene que decirlo todo”, relato que, como lo hemos visto, obedece al esquema siguiente:

1. Relato relato-práctica-teoría.
2. Escritura palabra (narrador individual)— escena (cuerpos, gestos, comunidad de escritura)— comentario (pensamiento, impersonalidad, universalidad, cultura)

(estructura que observa así una disimetría fundamental puesto que el relato es ya siempre un relato, la escritura siempre de nuevo una escritura desplazada con relación a un conjunto indefinido de signos), la realidad se encuentra colocada enteramente a la disposición de la ficción que se muestra como su manipuladora desde los bastidores. La *Voz* de la conciencia le ha cedido el sitio a la ESCRITURA del deseo. Hemos pasado, como lo quería Sade citando a Lucrecio, a “la parte trasera del escenario de la vida”.

El crimen

Este “tránsito” le exige al héroe sadiano que tenga siempre las fuerzas necesarias para “ir más allá de los últimos límites”. Fortalecido por la teoría y el ejemplo de los más endurecidos, el héroe tiene que salvar de manera práctica todas sus repugnancias (y no satisfacerse con una admisión intelectual que dejaría intacta a la represión), tiene que comprender que el goce supremo es al mismo tiempo conciencia y pérdida de conciencia. El enigma de Sade lo encontramos en efecto, evidente y secreto, en esta frase de *Juliette*: “La situación de la conciencia tiene esto de particular con respecto a las demás afecciones del alma: *se aniquila en razón de lo que la acrecienta*”. Este trabajo es asimilable al que consiste en volver a tomar contacto con una fuerza elemental de lenguaje tal que la muerte —esa muerte cuyo centro de perspectiva es re-

presentado por la neurosis— no puede hacer retroceder. Identificado por cierto tiempo con la “naturaleza” de la que precisa Sade que “es mediante la muerte como ella vive”; habiendo hecho de la sensación un juicio decisivo (“juzgo todo por las sensaciones”); el gesto del héroe sadiano se convierte en figura voluntaria de la *repetición*, tránsito incesante de lo inconsciente a lo consciente a través de un principio de placer constantemente opuesto al principio de realidad de la causa. La meta es en efecto alcanzar en el transcurso de “la cadena invisible que une a todos los seres” el corazón indiferente del movimiento perpetuo sexo-lenguaje. El reino de la causa es entonces desnudado y destruido. Este reino es en efecto el de la repetición inconsciente que, bajo la forma de la propagación de la especie, le impide a la “naturaleza” crear “nuevas figuras” y que, desconociendo el poder creador del fondo, se mantiene indefinidamente en las mismas formas. Para Sade, en efecto, quien de ese modo se vuelve a acercarse al atomismo más radical, las combinaciones de las que somos resultado han sido simplemente “arriesgadas” y “lanzadas”, y las figuras que somos por lo tanto, a partir del momento en que han sido figuradas, son desprendidas de su fondo y se diferencian de él. El hombre, “figurado” por una cultura, está absolutamente separado de la naturaleza y lo que aspira a conservar es una figuración arbitraria que hace de él un simple figurante del teatro universal del que en seguida él niega la existencia inventándose una causalidad, imaginándose que él ha sido “querido” y que, por consiguiente, *haciendo abstracción de la sexualidad*, su existencia es un bien, su muerte un mal:

“No perdáis jamás de vista, dijo el papa, que no existe destrucción real: que la muerte misma no es una destrucción, que, físicamente y filosóficamente considerada, la muerte es solamente una modificación diferente de la materia en la que el principio activo o, si se quiere, el principio del movimiento no deja nunca de actuar, aunque sea de manera menos apa-

rente. El nacimiento del hombre no es el comienzo de su existencia como tampoco es la muerte su terminación; y la madre que lo da a luz no le confiere vida como tampoco le da muerte el asesino que lo mata; aquélla produce una especie de materia organizada en cierto sentido; éste da motivo al renacimiento de una materia diferente, y ambos crean.

Nada nace, nada perece esencialmente, todo es solamente acción y reacción de la materia; son las olas del mar que suben y bajan en todo momento, sin que haya pérdida ni aumento en la masa de sus aguas. Es un movimiento perpetuo que ha existido y siempre existirá, y en cuyos principales agentes nos convertimos sin sospecharlo debido a nuestros vicios y nuestras virtudes”.

Alcanzamos aquí, en el texto de Sade, lo que llamamos, al comenzar, el *nivel cosmogónico*, del cual, precisamente, nuestra cultura ha querido ser la abolición y el olvido. Este nivel es aquel que, de manera cíclica, llama el caos del que todo orden proviene, la anarquía que precede fatalmente a toda ley, la profanación de todo sistema que se enraíza en el desorden inicial, la irresponsabilidad misma del funcionamiento del mundo. Aquí, en principio, una cultura vuelve a encontrar su arbitrario, su balbuceo creador. Pensamiento insostenible para nuestro pensamiento y que aparece por lo tanto como una profanación absoluta. Pero es necesario que veamos que la profanación de Sade no pone la mira en lo sagrado sino en lo sagrado ya profanado por la sacralización antropomórfica, lo sagrado instituido y por esa misma razón destituido (Ser, Dios, Ley, Razón: con *mayúsculas*). De tal modo que esta profanación constituye el acto sagrado por excelencia, el volver a acusar todo lo que se presenta como causa y se instala en ella, la destrucción de esa *detención de los signos* que pretende coincidir consigo misma en términos de identidad, detención y torpor con los cuales estamos constitutivamente de acuerdo mediante nuestra existencia. A lo sagrado descargado por el Bien,

se opone la afirmación del Mal divino y es esto lo que Saint-Fond tiene por tarea recordar al ateísmo un tanto apresurado, un tanto cómodo de Juliette. Sin embargo, esta divinización del mal es sólo un momento necesario del acto ateológico que aspira a ser un sagrado imposible de sacralizar. Siendo acto sagrado *con la condición de nunca presentarse como tal*, atravesando lo sagrado mediante una especie de arqueología semántica, de anamnesis que consiste en recrear las condiciones de la sacralización para transgredirlas (y es por ello por lo que el ateísmo tiene que mantenerse lo más cerca de la posibilidad que da a “Dios” en lugar de atenerse a una negación estereotipada), es ambivalente y tendremos por una parte los infortunios de la expresión (de la causalidad) y por otra las prosperidades de la escritura (del efecto sin causas). Si por todas partes por donde planteamos la causa desconocemos el deseo, tenemos que escoger entre la buena conciencia de la realidad que es una ficción y la extinción de la conciencia que hace de la ficción una realidad y cambia en ficción la realidad consciente. El vicio es, con relación a la codificación virtuosa e infortunada, el indicio de una metamorfosis del significante, de una verdadera polisemia de lo real y es el signo femenino, *el signo sin voz en el mundo de la Ley*, el que debe ser portador de su energía trastocante. En efecto, si la mujer no fuese la figura de este trastocamiento, éste no estaría inscrito en el orden de las cosas y es justamente en lo más profundo de este orden, en su corazón, donde la operación tiene que ser manifestada. El juicio del rayo que, al final de *Juliette*, mata a la neurosis, es decir, a Justine, termina la narración sadiana y la fija en una intemporalidad mítica. Este relámpago es la rúbrica de la escritura que pone un término sin fin a la dualidad del bien y del mal, es él el que anuncia la resolución de “decirlo todo” que la Perversión reconoce finalmente como tarea suya.

Porque Sade escribe. Si pone en las tablas la lucha entre la virtud y el vicio dándole la victoria al vicio, llega el momento en que esta victoria ha compen-

sado tan bien la represión inevitable del discurso virtuoso, que el crimen mayor, el texto, conduce a una culpabilidad tan intensa que por eso se convierte en inocente y “divina”. Solamente el texto (crimen contra la causa) es finalmente la resolución *no simétrica* que se escapa de la dualidad y de la contradicción. En resumen, tenemos por lo tanto el recorrido siguiente:

—la virtud asignaba al discurso un papel representativo;

—el vicio impugnaba ese papel pero podía aún actuar como compensación;

—la transgresión es afectada solamente por la escritura que se convierte en lugar de una afirmación sin límites, es decir que se refiere sólo a sí misma (como el deseo) y que realiza el crimen mayor (superior al crimen que, de cierta manera, reconocía la ley) de cambiar la realidad de una ficción activa cuya virulencia desnuda sin tregua al mundo del bien y del mal.

“Quisiera encontrar, dijo Clairwil, un crimen cuyo efecto perpetuo actuase, aun cuando ya yo no actuase, de tal modo que no existiera ni un solo momento de mi vida, aun estando yo durmiendo, en el que yo no fuese causa de algún desorden y que ese desorden pusiese extenderse hasta el punto de producir una corrupción tan general, o *un trastorno tan formal*³, que hasta más allá de mi vida el efecto se prolongase todavía”.

Uno de los raros principios estéticos que Sade parece aprobar es por otra parte éste, que saca, corrigiéndolo, de Aristóteles:

“Aristóteles, en su *Arte poética*, pretende que la meta y el trabajo del poeta sean curarnos del miedo y de la compasión que él considera como fuente de todos los males del hombre; se podría añadir también de todos sus vicios”.

Escribir teniendo como única meta la destrucción incesante de las reglas y las creencias que ocultan la escritura del deseo, escribir no para expresar o para representar (si no tendríamos la cadena de la superstición, de las "causas", la "literatura" en su sentido neurótico, es decir que pretende siempre referirse a un mundo real o imaginario exterior a ella, a una verdad que sería su doble, a un sentido que la precedería), sino para destruir a la vez la virtud y el vicio, su complicidad, mediante un crimen hasta tal punto causa y efecto de sí mismo que ya no puede ser caracterizado; escribir es entonces un crimen tanto en lo que respecta a la virtud como al crimen.

1966.

NOTAS

1. "Estoy dispuesto a pensar que habría que considerar las perversiones, cuyo negativo es la histeria, como huellas de un culto sexual primitivo que hasta quizá fue, en el Oriente semítico, una religión (Moloc, Astarté)". (Freud, *Cartas a Fliess*).
2. Las dos "suites" principales de Sade son *Les 120 Journées de Sodome* y *Juliette*, la primera de las cuales es como la matriz significante de la segunda. En *Les 120 Journées* el espacio y el tiempo se hallan cerrados, establecidos de antemano y sistemáticamente agotados a través de los cuerpos. A esta *condensación* (teatral) corresponde la extensión y el *desplazamiento* de Juliette, efecto dialéctico del relato.
3. El subrayado es nuestro.

LITERATURA Y TOTALIDAD

"Puede avanzar porque va por el misterio."

IGITUR.

La ruptura

SI EXAMINAMOS la historia de la literatura desde hace un centenar de años¹, lo que nos sorprende ante todo es la complejidad y la ambigüedad de tal aventura, apreciable en el hecho de que a un nuevo espacio literario, a una comprensión y a una comunicación profundamente modificadas, viene a añadirse una reflexión que ocurre en el interior de ciertas obras y las vuelve indefinidamente abiertas a partir de sí mismas. ¿Cómo definir esta situación? ¿Hay que ver en ella la constitución de una "nueva retórica"? Si la retórica implica una cultura bimilenaria, la del mundo greco-latino —palabra compartida, jurídica y propietaria—, ¿hay que ver aquí la aparición de algo radicalmente diferente, algo que estaría ligado a una meditación más y más apremiante con respecto a la *escritura* y que un filósofo como Jacques Derrida, en un texto reciente y capital, propone llamar *Gramatología*? Parece de todos modos que el nacimiento consciente del concepto de *literatura* (que podemos situar muy precisamente en la segunda mitad del siglo XIX, en el desvío del movimiento romántico y mediante nombres como los de Flaubert, Poe y Baudelaire) sea todavía para nosotros en gran parte inexplicable. En una constelación de nombres que reuniría los de Lautréamont, Rimbaud, Raymond Roussel, Proust, Joyce, Kafka, el surrealismo y todo lo que nació con él o en contacto suyo, Mallarmé ocupa, a nuestro parecer, una posición clave y como a igual distancia de los demás. Esta constelación no es tan incoherente como se podría

creer a primera vista: se despliega sobre un fondo filosófico y estético sacudido por Marx, Kierkegaard, Nietzsche y Freud (más tarde por la lingüística); por Manet, Cézanne, Wagner, Debussy;— fondo que refleja una mutación científica, económica y técnica sin precedente. Decimos que Mallarmé ocupa en este movimiento un lugar luminoso porque creemos que su experiencia del lenguaje y de la literatura es extremadamente *explicita* así como lo es su impugnación recíproca y la exposición que de esto él ha dado. Vamos a tratar aquí de acercarnos a su intención, la de dar al verbo *escribir*, según una fórmula de Roland Barthes, su función intransitiva, de comunicar a la lectura un sentido absolutamente literal, de definir, en suma, por medio de una serie de gestos prácticos y teóricos, un mito coherente que responda de nuestra realidad en su conjunto.

La experiencia de Mallarmé, semejante y al mismo tiempo contraria a la de Dante (“la destrucción fue mi Beatriz”, escribe en una de sus cartas), puede ser definida brevemente como una acción productiva y crítica con respecto a la simbólica del libro (del fin del libro y de su ausencia) y de la escritura: este simbolismo, eclipsado por largo tiempo, parece volver a surgir con él de modo cambiado y nuevo. Esto no quiere decir que el término “simbolista” que por lo general está reservado para una categoría de poetas franceses menores le convenga en lo más mínimo. “Simbolista” se ha convertido en peyorativo, aplicado a la literatura, y con mucha razón, pues evoca inmediatamente un aspecto anticuado, limitado, idealizante, literario en el peor sentido de la palabra, un aspecto de decadentismo estético, en suma lo que muchos, por una especie de malentendido voluntario, se obstinan todavía en encontrar en Mallarmé, aislando de sus poemas fragmentos donde estos defectos son visibles. Es evidente que esta actitud refleja mala fe, una mala fe además compartida, si se puede decir, por los que desearían reducir a Mallarmé a una situación “poética”, hacer de él un poeta,

atormentado sin duda, pero un poeta. Ahora bien, Mallarmé no nos parece reducible al tipo de cultura que continúa dándose rienda suelta en nuestra sociedad y que saca provecho todavía de las clasificaciones caducadas. Muy al contrario, Mallarmé es para nosotros uno de los experimentadores de “esa presión impetuosa de la literatura que no soporta más la distinción de géneros y quiere quebrantar los límites”², presión cuya significación y meta y cuyos medios y fin enigmático tenemos que comprender; ruptura y desbordamiento que se dirigen a nosotros si renunciamos a fijarlos en un pensamiento que en ese momento se ha encontrado transformado y negado. Allí donde ciertas personas ven un “fracaso”, un final, un aspecto extenuado, precioso y crepuscular, nosotros presentimos por el contrario un nuevo comienzo, un llamamiento, algo inflexible, lo desconocido y lo arriesgado mismos. El “problema de Mallarmé” designa hoy un pasado y un futuro o más bien ese punto del tiempo en el que la distinción pasado-futuro se disipa, en el que el pasado parece accesible por todas partes y el futuro parece refluir hacia nosotros; este punto, este viraje decisivo de la historia que se propone como fin de la historia; este *comienzo de retorno* del que apenas empezamos a descifrar los efectos imprevisibles, la animación orgánica, el reagrupamiento y la redistribución de elementos últimos y fundamentales: como si se hubiese alcanzado un fondo y alcanzado un límite que nos pondría en lo sucesivo ante una ausencia de tiempo, un espacio inasible, una totalidad sin fin pero *terminada*, otra lógica, otra función del pronombre quizá aún vacía que acabamos de emplear: nosotros.

De manera significativa, Mallarmé se presenta ante todo como continuador reconocido de Poe y de Baudelaire, de quienes toma una letra todavía clásica y un espíritu ya revolucionario. Pero muy pronto todo cambia. Se trata de la crisis ya bien conocida de 1866-70 durante la cual Mallarmé juzga severamente sus primeros poemas baudelairianos y anuncia uno de los postulados esenciales

de su pensamiento: la impersonalidad necesaria del autor. Al escribir *Hérodiade*, al “cavar el verso”, encontró, lo dijo el propio Mallarmé, la nada, la muerte. Acontecimiento de un alcance más extraño de lo que podría parecer. Pues esa nada, esa muerte (esa absurdidad y esa locura) constituyen el núcleo más difícil de sus escritos: *Igitur*. *Igitur*, que quiere decir *luego* en latín, parece sustituir a otro *luego*, el que está presente en el *cogito* de Descartes, Descartes quien, junto con Shakespeare, es la referencia incesante de Mallarmé. Con Mallarmé, el “pienso, luego existo” se convierte, por decirlo así, en: “escribo, luego pienso en la pregunta: ¿quién soy?” o también: “¿quién es ese *luego* de la frase “pienso, luego existo?””. Ese luego, ese nombre, ese *Igitur*, será para él, como veremos, el lenguaje reducido a su papel conclusivo, a su resumen; lugar de la negación y de la ausencia pero también de la conciencia de sí mismo en la muerte en la que uno se hace “absolver del movimiento”, lugar de lo impersonal conquistado de la “raza” (es decir de la historia y la filiación biológica del individuo)— experiencia que encierra además un riesgo grave e insospechado (Mallarmé hablará de los “síntomas tan inquietantes causados por el mero acto de escribir”). En adelante, se elaborará a través de él una teoría y una práctica indisociables de la totalidad literaria, totalidad que será la única totalidad posible de *sentido*: “ese sujeto con el que todo se relaciona, el arte literario”. “Sí, que la literatura exista y, si se quiere, sola, con excepción de todo”. “Todo, en el mundo, existe para acabar en un libro”. ¿Cómo debemos comprender este *todo* (y la excepción que impone)?

Sucede que la literatura, como lo descubre Mallarmé, es mucho más que la literatura (llegará hasta hablar de teología). O más bien: todo ocurre como si la crisis violenta en la que la literatura al mismo tiempo se oculta y se revela, desaparece y se define, planteara el problema mismo, indefinido, del sentido. Claudel reconoció superficialmente en Mallarmé al primer escritor que se colocara ante lo exterior como ante un *texto* (y no como ante un espectáculo) y que se preguntara conscientemente: “¿qué

quiere decir eso?”. Pero allí no estriba el problema: eso no “quiere decir”, sino que *se escribe*. Tal desmoronamiento es decisivo pues vuelve a poner en tela de juicio no solamente el orden habitual de la literatura, la retórica ya sacudida por el romanticismo (y todos los tipos de enunciaciones que supone, desde el relato hasta la elocuencia), sino también el pensamiento mismo (puesto que “pensar es escribir sin accesorios”) y simultáneamente la *economía* del pensamiento en el mundo, la economía del mundo *con* el pensamiento y, por consiguiente, al mismo tiempo, la organización social. Dicho de otro modo: Mallarmé plantea, a través de la escritura, un principio de interpretación a la vez singular y universal —*un sentido que hacer*— y su escritura, para marcar la coincidencia entre producción e interpretación, se verá obligada a sufrir una transmutación que la coloca aparentemente en una posición de ruptura muy precisa con el discurso de su época antes de él. Esta época puede ser resumida mediante un solo nombre: Hugo. Hugo “doblegó” toda la prosa (filosofía, elocuencia, historia al *verso* y, “como era él personalmente el verso, le quitó al que piensa, habla o narra, casi el derecho de enunciarse”). Hugo, pues, puso de relieve el fenómeno inconsciente de que el verso (que, por otra parte, Mallarmé llama *línea perfecta, signo general, palabra total* — por lo tanto: frase ejemplar) es el síntoma del hecho *literatura*. “La forma llamada verso es sencillamente por sí misma la literatura; verso hay tan pronto como se acentúa la dicción y ritmo cuando se acentúa el estilo”. Después de Hugo, el verso se rompe: “Toda la lengua, ajustada a la métrica, conservando sus pausas vitales, se evade, de acuerdo con una libre disyunción de mil elementos simples; y tengo que indicar que sin semejanza con la multiplicidad de gritos de una orquestación, que sigue siendo verbal”. En suma, Hugo reunió en el verso la totalidad de las formas literarias bajo el signo de un solo individuo, hizo que desapareciera la ortodoxia, la comunidad de significación y, en lo sucesivo, con la ruptura del verso, cada quien tiene que buscarse y elaborarse en el interior de su propio lenguaje: “Cualquiera

con su fantasía y su oído individual puede componerse un instrumento, desde el momento en que lo sopla, lo acaricia o lo golpea con pericia; hay que hacer uso aparte de él y dedicarlo también a la lengua”. “Todo individuo aporta una prosodia, nueva, que participa de su aliento”. “A mi modo de ver, surge tarde una condición verdadera o la posibilidad no solamente de expresarse, sino de modularse como uno quiera”.

Una revolución considerable, pues, y que coloca a cada persona ante su propia responsabilidad con miras a una práctica que debe, ya no metafóricamente (las bellas letras ocultaban la literatura, la retórica ocultaba la escritura) sino literalmente “recrearlo todo”:

“¿Sabemos lo que es escribir? Una antigua y muy vaga pero celosa práctica, cuyo sentido yace en el misterio del corazón. Quien la realiza, integralmente, se sustrae. En tanto que, como se rumora, nada existe y, especialmente, bajo el reflejo de la divinidad esparcida, es, este juego insensato de escribir, arrogarse, en virtud de una duda —la gota de tinta emparentada con la noche sublime— cierto deber de recrearlo todo, con reminiscencias, para comprobar que estamos donde debemos estar (porque, y permítaseme expresar esta aprehensión, sigue habiendo una incertidumbre). Uno por uno, suscitar cada uno de nuestros orgullos, en su anterioridad y ver. De otro modo, si no fuera eso, una conminación al mundo para que empareje su obsesión con ricos postulados cifrados, como ley suya, sobre el papel pálido ante tanta audacia —creo, verdaderamente, que sería un engaño, casi con el suicidio”.

Engaño, suicidio: vemos que, para Mallarmé, el compromiso literario es de una seriedad absoluta. Se le atribuye la expresión siguiente: “Creo que el mundo será salvado por una literatura mejor”. Y, si es auténtica, esta expresión no tiene, en él, nada que ver con las ocurrencias. Al suicidio renunció (“Victoriosamente huido el suicidio...”)

debido justamente al engaño que en él se haya: el suicidio verdadero únicamente podría ser literario, pues implica el sacrificio del que escribe, un sacrificio “en lo relativo a la personalidad” único en su género. Efectivamente, no existe ningún sujeto en sí (no se lo puede suprimir matándose) puesto que el sujeto es la *consecuencia* de su lenguaje. Hay por lo tanto que llevar el lenguaje hasta sus propios límites para saber de qué se trata, de *quién* se trata en nosotros. Empresa de las más arduas, dada la extensión de inconsciencia que descubrimos inmediatamente como parte formante de nuestro suelo.

La ciencia

En primer lugar, nos confrontamos con la multiplicidad de las lenguas:

“Las lenguas imperfectas por ser muchas, falta la suprema: pensar siendo escribir sin accesorios, ni murmullos pero tácita todavía la inmortal palabra, la diversidad sobre la tierra de los idiomas le impide a la gente proferir las palabras que si no se encontrarían, por una acuñación única, ella misma materialmente la verdad. . . *Solamente* sepamos, *no existiría el verso*: éste, filosóficamente remunera el defecto de las lenguas, complemento superior”.

Podemos, por lo tanto, traducir que el verso siendo la “literatura”, es la “literatura” la que filosóficamente remunera el defecto de las lenguas (y no la filosofía que podría hacerlo literariamente). Es “el sentido más puro dado a las palabras de la tribu” en la medida en que ellas se corrigen unas a otras por medio de la muerte —de la negatividad— que habla a través del poeta y nos conduce hasta la presencia de una lengua única. Pero al mismo tiempo, este proceso desemboca en la *ciencia*. Mallarmé anuncia aquí, de modo muy preciso, la ciencia que puede ser la literatura y cuya imagen, como ciencia, es simplemente la lingüística cuyo devenir histórico está enraizado por una suerte de “retorno” a la Edad Media.

“La Edad Media, para siempre, sigue siendo la incubación al mismo tiempo que el comienzo del mundo, moderno”. Para Mallarmé la literatura y la ciencia se encuentran en lo sucesivo en comunicación estrecha (pues la segunda debe ahora *entrar dentro* de la primera gracias a un redescubrimiento original). La filología (“ciencia de ayer”) encuentra en él un observador atento:

“Si la vida se alimenta de su propio pasado, o de una muerte continua, la ciencia volverá a encontrar este hecho en el lenguaje: el cual, al distinguir al hombre del resto de las cosas, imitará aún a éste por ser facticio en la esencia no menos que natural; reflexivo no menos que fatal; y voluntario no menos que ciego”.

(Observemos de paso la precisión notable de la distinción entre naturaleza y cultura, consciente e inconsciente, o más bien el indicio de que esta distinción es simplemente un momento histórico cuyas oposiciones resuelve el lenguaje).

“La Ciencia habiendo en el Lenguaje encontrado una confirmación de sí misma, tiene ahora que convertirse en CONFIRMACION del Lenguaje”.

“La Ciencia no es sino La Gramática, histórica y comparada, a fin de llegar a ser general, y la Retórica”.

La gramática es además considerada por Mallarmé como una “filosofía latente y particular al mismo tiempo que la armazón de la lengua”. Distingue por otra parte cuidadosamente la *palabra* de la *escritura*, el valor *verbal* del valor *jeroglífico* y apoya su pensamiento en una manifestación autónoma de la escritura que, cimentando la dicción, la música y la danza, nos conducirá a lo esencial de su contribución: las grandes proposiciones con respecto al *Libro* y al *Teatro*. De allí la necesidad de distinguir dos estados de la palabra: uno bruto e inmediato (asociado a la circulación de la moneda: “hablar no tiene relación con la realidad de las cosas sino comercialmente”)

que es también el *reportaje universal*, la prensa, el sistema de derivación informativo de la época; otro declarado esencial —y se trata entonces de la literatura como escritura generadora tomada de la escritura mecánica, inconsciente, de una palabra vana e interesada. Esta distinción conduce a Mallarmé hasta esta proposición sorprendente en la que podemos reconocernos plenamente: “Todo se resume en la estética y la economía política”. La estética es un fenómeno de economía de la lengua y el pensamiento mismo no es comprensible sino en términos de economía (es el “producto mental”). La economía política podrá pues aclararse a partir del lenguaje y veremos que el pensamiento de Mallarmé con respecto a las nociones de *teatro*, de *fiesta*, de *ficción* es uno de los más claros a este respecto al denunciar la pobreza de cierto tipo de economía impotente para organizar sus gastos y especulaciones.

Sin embargo, antes de llegar al libro, al teatro, tenemos primero que todo que proceder a una crítica de la literatura y sobre todo de su pretensión de querer ser realista, expresiva. El error estético fundamental —el error económico-político— consiste en creer que el lenguaje es un simple instrumento representativo. A la expresión ingenua, que cree, por ejemplo, introducir el bosque como bosque en su descripción, Mallarmé contrapone la *sugestión*, es decir una escritura que se colocará del mismo lado del mundo, en la medida en la que éste es una escritura que únicamente una escritura puede hacer aparecer y continuar:

“La Naturaleza ocurre, no se le añadirá: sino ciudades, vías férreas y muchas invenciones que forman nuestro material.

Todo el acto disponible, para siempre y solamente, es el de captar las relaciones, intervalos, raros o múltiples; según cierto estado interior y que se desee de grado extender, simplificar el mundo.

Lo mismo que crear: la noción de un objeto, huidizo, que falta.

Semejante ocupación basta, comparar los aspectos y su número tal como roza nuestra negligencia: despertando allí como decorado, la ambigüedad de algunas bellas figuras, en las intersecciones. El arabesco total, que las une, tiene vertiginosos cambios en un pavor, reconocido; y ansiosos acordes. Indicando mediante tal espantada, en vez de desconcertar, o que su semejanza con sí mismo, lo subtrae confundiéndolo. Cifración melódica callada, de los motivos que componen una lógica, con nuestras fibras”.

Para Mallarmé, quien parece ser el primero en entrar en esta radiografía del texto de los fenómenos, un paisaje, por ejemplo, se convierte en una “página rural” en donde, aun cuando la escritura se limite a varios signos de abreviaciones mentales, “nada, dice él, transgrede las figuras del valle, del prado, del árbol”. El texto completo se presentará pues como un espacio en segundo grado, o también como la reflexión de una escritura ideogramática y de una escritura fonética. Puesto que el lenguaje tiene una función profundamente negativa —que no está hecha para nombrar nada en particular sino la ausencia de lo que se nombra—, la escenificación trae aparejadas a la vez una abertura, una virtualidad reanimada y una confirmación paradójica de lo concreto mediante la evocación (pasamos así de una dimensión dual —una cosa vale por otra, una cosa representa a otra, el signo está compuesto de un significante y de un significado— a un *volumen de sentidos*, a un sistema ternario que revoluciona el conjunto de los signos):

“Al contrario de una función de numerario fácil y representativo, como lo trata ante todo la multitud, el decir, primero que todo, sueño y canto, encuentra en el Poeta, por necesidad constitutiva de un arte consagrado a las ficciones, su virtualidad.

El verso que con varios vocablos hace una palabra total, nueva, extraña a la lengua y casi hechiceresca, alcanza este aislamiento de la palabra: negando, con gesto soberano, el azar que permanece en los térmi-

nos a pesar del artificio de su nuevo temple alternado en el sentido y la sonoridad, y causa la sorpresa de no haber oído nunca tal fragmento ordinario de elocución, al mismo tiempo que la reminiscencia del objeto nombrado se baña en una nueva atmósfera”.

En semejante economía, el *silencio* se convierte entonces en un elemento del lenguaje entre los demás, puesto que debemos por todas partes “negar lo indecible que miente”. Aquí también el error proviene de que creemos instintivamente en lo indecible, lo inexpresable —y en esta medida, justamente, nos encontramos persuadidos de tener que *expresarnos*. El silencio, en la escritura, es evidentemente lo blanco, es decir una “distancia copiada mentalmente”, aspecto interno e inteligible de la música misma “conjunto de relaciones que existen en todo”:

“que un promedio extenso de palabras, bajo la comprensión de la mirada, se sitúe en rasgos definitivos, con lo cual el silencio”.

Mallarmé enuncia una técnica particular cuya “garantía” es la *shintaxis*, técnica que aspira a cortocircuitar la pérdida de sentido en la que nos encontramos sumidos. Tenemos incesantemente que intervenir en este juego y jugarlo a fin de no dejar que se juegue con nosotros. Por ello, el escritor se diferencia de la palabrería del hablador mediante una operación de trastocamiento que consiste en *no expresar*, es decir en hacer que su discurso sea objetivo y, con los términos adecuados, imparcial, mediante una especie de ritual (salimos aquí de la fascinación de la “verdad”):

“El necio parlotea para no decir nada y errar asimismo hasta la exclusión de un gusto notorio por la prolijidad y precisamente a fin de no expresar algo, representa un caso especial que habrá sido el mío”.

Para desenmascarar la dualidad verdad-error que rige la economía expresiva, se trata por consiguiente de alcanzar el punto en que *yo* no cuento, sino mi lenguaje:

“Exijo la restitución, al silencio imparcial, para que el espíritu trate de repatriarse, de todo —choques, deslizamientos, las trayectorias ilimitadas y seguras, tal estado opulento inmediatamente evasivo, una inaptitud deliciosa para terminar, este escorzo, este rasgo— el aparato; menos el tumulto de las sonoridades, transfundibles aún, en sueño”.

Llegamos entonces a la conciencia de la escritura, a la “recíproca contaminación de la obra y de los medios”, en la que es la escritura misma la que habla:

“Escribir—

El tintero, cristal como una conciencia, con su gota, en el fondo, de tinieblas relativa a que algo sea: luego, aparta la lámpara.

Observaste, no se escribe, luminosamente, sobre campo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, así se indicó, esbozado o interrumpido; el hombre persigue negro sobre blanco.

Este pliegue de sombrío encaje, que retiene lo infinito, tejido por mil, cada uno según el hilo o prolongamiento ignorado su secreto, junta trazos distantes donde duerme un lujo que hay que inventariar, vampiro, nudo, follajes y presentar.

Con su algo de misterio, indispensable, que permanece, expresado, un poco”.

Se trata de lo que Mallarmé llama la *acción restringida* que es, según él, la acción de base real, pues toda otra choca contra la ausencia de un verdadero *Presente* (el presente es la ilusión de quien vive en el campo de la verdad), ausencia que hace imposibles el suicidio y la abstención en la medida en que no podemos nunca declarar que somos nuestros propios contemporáneos. Acción que se dirige por el contrario deliberadamente y lúcidamente al futuro por una operación radical.

La economía

Sin embargo, la desaparición necesaria del autor en la escritura que por otra parte lo ha producido ocurre con relación a una *lectura* que no es una lectura cualquiera. Leer, para Mallarmé, es una *práctica*, una *práctica desesperada*. Es necesario que el lector, en vez de abandonarse a representaciones, tenga acceso directamente al lenguaje del texto (y no a sus imágenes, a sus “personajes”), es necesario que comprenda que *lo que lee, es él mismo*. La multitud es manejada por lo inconsciente —y por ello es, en cierto sentido, musical. Pero dentro de esta multitud (y debido únicamente a ella) el individuo que lee, por el contrario, se comunica con su propio lenguaje vuelto a encontrar en lo que lee. “Mito, lo eterno: comunión mediante el libro. A cada uno parte total”. “Un solitario tácito concierto se entrega, mediante la lectura, al espíritu”. En suma, el libro es lugar de un doble movimiento: supresión del autor (el libro es a menudo comparado por Mallarmé con la *tumba*) que abandona la palabra por la escritura y se presta así a la transformación del tiempo en espacio:

“La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras por el choque de su desigualdad movilizadas”,

por otra parte, constitución del lector que confirma la victoria así obtenida sobre el azar y el silencio:

“Y cuando se alineó en una rotura, la más mínima, diseminada, el azar vencido palabra por palabra, indefectiblemente lo blanco vuelve, hace poco gratuito, cierto ahora, para concluir que nada más allá y autenticar el silencio”.

Ahora bien, esta confirmación y este reconocimiento del lector por sí mismo chocan no solamente con el condicionamiento que él sufre socialmente, condicionamiento en el que “el horizonte y el espectáculo son reducidos a un

mediocre arrebató de banalidad” por las costumbres de consumo corriente, pero también al inconsciente que, mediante una especie de transferencia inevitable, hace que aparezca como oscuro, ilegible, el texto que justamente le ha sido quitado al inconsciente por la escritura. El lector, en vez de sentir su propia oscuridad con relación a sí mismo, acusa entonces al texto de hermetismo, sin darse cuenta de que, como siempre, sólo está hablando de sí mismo y de los criterios que le han sido impuestos. Mallarmé escribe: “Tiene que haber algo oculto en el fondo de todos, creo decididamente en algo abstruso, significativo cerrado y escondido, que vive en la generalidad de los hombres: pues tan pronto como esta masa arrojada hacia cierto indicio que es una realidad, existente, por ejemplo, sobre una hoja de papel, en cierto escrito —no en sí— eso es oscuro: ella se agita, huracán celoso de atribuir las tinieblas a lo que sea, profusamente, flagrantemente”. Y añade: “Ante la agresión, prefiero redargüir que los contemporáneos no saben leer”. Estas observaciones pueden aclararse para nosotros de manera nueva si consideramos los descubrimientos del psicoanálisis y particularmente el descubrimiento reciente de que el inconsciente se encuentra justamente estructurado como un lenguaje.

El *significante cerrado y escondido* cuya existencia Mallarmé sospecha en cada uno de nosotros ha sido luego, si se puede decir, científicamente *probado*. Hasta tal punto que el problema aparentemente resuelto por todos del *saber-leer* vuelve a plantearse virulentamente. La escritura de Mallarmé, con su espacio abreviado y múltiple, sus torsiones, sus relaciones lentas, sus cruces internos y visibles, nos confronta con un problema con respecto al cual sólo tenemos por lo general respuestas estereotipadas, dado que nuestro lenguaje es algo recibido y estereotipado: no nos damos cuenta de que pensar es escribir, de que leer es leer lo que somos —y el mecanismo de la lengua nos elude, nos equivocamos constantemente con respecto a la literatura en la medida en que se nos escapa la impersonalidad de su acción:

“Impersonificado, el volumen en cuanto uno se separa de él como autor, no reclama acercamiento de lector. Tal, que se sepa, entre los accesorios humanos, ocurre completamente solo: hecho, siendo. El sentido sepulto se mueve y dispone, en coro, folios”.

El libro que respondería a esta necesidad del libro, a su entender, el “libro instrumento espiritual” sería escrito por *transposición* y *estructura* (estas palabras son de Mallarmé). Transposición, ya hemos visto por qué (imposibilidad del “realismo”). Estructura, porque, como dice Mallarmé, “se necesita la ordenación para omitir al autor”. Es preciso por lo tanto que se medite el sitio del verso en la obra, el de la obra en el volumen, —y a partir de allí podríamos ir más allá del volumen mediante un espacio nuevo (inter-textual) en el que los libros se unirían, se aclararían unos a otros, se escribirían unos a otros, dejando sitio a un texto finalmente real que sería la explicación permanente del mundo, “la explicación órfica de la tierra”, la letra corriente del sentido al fin formulada y jugada. “Todos los libros contienen la fusión de ciertas repeticiones contadas”. El libro que habría de ser verdaderamente *el Libro* (lo que nos libra el todo) “está escrito en la naturaleza de tal modo que no deja cerrar los ojos sino a los interesados en no ver nada”; “ha sido intentado sin saberlo por todo el que ha escrito”. Debe, por consiguiente, ser *realizable* y la literatura no habría tenido, para terminar, como la historia en cuya terminación se convertiría, sino esta culminación por objeto: “nada quedará sin ser proferido”. Así Hegel veía el fin de la historia bajo la forma de un libro cerrado mientras que Mallarmé lo abre, lo dispersa, lo *remueve* y lo devuelve al espacio en el que aparecemos para vivir, escribirnos, leernos y morir.

Mallarmé sabe que no podrá realizar *el Libro*: al menos le asigna a toda la literatura que vendrá después de él lo *imposible* como meta. A lo sumo, tratará de hacer brillar algunos fragmentos de ese *Libro*, de ofrecer algu-

nas indicaciones para su realización, de fijar irreductiblemente nuestro pensamiento en ese sentido:

“El libro, expansión total de la letra, tiene que sacar de ella, directamente, una movilidad y espacioso, por correspondencias, instituir un juego, no se sabe, que confirme la ficción”.

“Las palabras, por sí mismas, se exaltan por tanta faceta reconocida tan rara o de valor para el espíritu, centro de suspenso vibratorio; quien las percibe independientemente de la sucesión ordinaria, proyectadas, en pared de gruta, mientras dura su movilidad o principio, siendo aquello que se dice del discurso: prontas todas, antes de la extinción, a una reciprocidad de fuegos distante o presentada al sesgo como contingencia”.

Uno de esos fragmentos (retorno diferido de *Igitur*) será el *Coup de dés* en el que la escritura orquesta sus nuevos poderes (no ya transcripción de un sentido, sino surgimiento casi espontáneo de la superficie escrita; no ya grabación y entendimiento de una palabra anterior sino inscripción activa en proceso de desplegar su recorrido; no ya verdad o secreto de una sola persona, referencia siempre humanista, sino literalidad de nadie en un mundo jugado a los dados):

“Todo ocurre, por reducción, en hipótesis; se evita el relato. Añadir que este empleo desnudo del pensamiento con retiradas, prolongamientos, huidas, o su dibujo mismo, resulta, para quien quiere leer en alta voz, una partitura”.

Este nuevo espacio significativo se presenta verticalmente, *de pie*, y es como si la superficie unida del discurso hubiera sido enderezada y desgarrada, como si el ataúd de la palabra retórica hubiera sido desfondado y abierto, como si la lengua sufriese una violación marcada por la ruptura a fondo —en la escritura— de la frase. El *Coup de dés*, lo sabemos, es efectivamente una sola

frase: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* sometida a una diseminación y a una desintegración atómica, a una efervescencia incesante, y la frase, por lo tanto, que conocíamos sólo superficialmente, nos es dada como el más complejo de los organismos, como el resumen final de toda complejidad (*como un nombre*), figura y límite de la imbricación en la sucesivo manifiesta del mundo, del azar, del juego y del pensamiento donde "el hombre" se produce (mientras que la superficie del discurso no podía referirse finalmente sino a una dualidad insoluble hombre-mundo). En ese espacio, ya no unificado y horizontal, sino verticalmente desdoblado —lo cual supone, a priori, una nueva física, una nueva topología—, ya no tenemos la relación acostumbrada de alguien que se dirige a alguien, sino una estructura doble a partir de un texto. Escritor y lector pasan al mismo lado de la pantalla ficticia y sus operaciones se hacen simultáneas y complementarias. Lo mismo y lo otro dicen juntos, cuando lo mismo habla lo otro se calla —pero este silencio es también una palabra activa y acentuada. La ficción es *confirmada*, es decir que en cada momento es escrita y jugada en su fuente. El libro no es otra cosa sino el paso del mundo al teatro, la aparición teatral del mundo como texto, el uso "desnudo del pensamiento", la *operación*: no una obra entre otras sino la puesta en práctica de todo lo que es.

El mito

El problema fundamental es pues el teatro, es decir el libro de tres dimensiones. Pero los textos de Mallarmé se sitúan en esa perspectiva desde *Igitur*: "Este cuento se dirige a la inteligencia del lector, que coloca las cosas en la escena misma". Para Mallarmé, la reflexión sobre el libro no se distingue —puesto que se trata de revelar la totalidad como escritura y como sentido— de la totalidad de los problemas concretos. El libro, en efecto, no está hecho para ser leído y vuelto a cerrar— sino para ser operado, consumado, para *entrar* en la *realidad* que, sin él, permanece en estado de ficción inorgánica. El término

de *ficción*, en él, es central. Cuando quiere definir un “campo de ficción”, “perfecto término comprensivo” (es decir que permitiría englobar el conjunto de las actividades humanas), Mallarmé plantea, por ejemplo, la relación:

Industria-Finanza	}	Ficción
Música-Letras		

mostrando así que la circulación de la moneda que condiciona a la técnica responde a la circulación del lenguaje que inerva al “arte” (música, danza, teatro). El conjunto de esas operaciones que se revelan unas a otras y se hacen eco hasta la letra que las gobierna a todas se llama *ficción* y es el libro lo que, interpretado, realizado, puesto en práctica, produce el *sentido* de esta ficción, es decir la realidad. Pasamos así a un modo nuevo de comprensión: los fenómenos son reducidos a sus cifras y a los ciclos que aclaran su reciprocidad. Mallarmé ve muy claramente que la decadencia de la religión está ligada al hecho de que el *gasto* ya no es pensado en nuestra sociedad. La *misa*, por ejemplo, le interesa como técnica de la gratuidad simbólica, ritual que podría ser de una eficacia particular: “era imposible que en una religión, aunque en el abandono después, la raza no hubiera puesto su secreto íntimo ignorado. La hora conviene, con la objetividad necesaria, para realizar excavaciones allí”. El nivel en el que la escritura opera será el de los *mitos* y el teatro podrá convertirse en el modo de aparición de esa escritura concreta de los mitos tomados de la inconsciencia de una sociedad oscurantista dominada por el dinero. Mallarmé ve muy claramente los obstáculos: el teatro está en un estado de envilecimiento y de servilismo sin precedente— y la fundación del Poema popular moderno “del que una mayoría levente repentinamente inventada se maravillará” no es todavía posible. Se nos propone solamente obras limitadas, mitologías de pocos alcances, “representaciones” y somos incapaces de ver las cosas “en condiciones” es decir, “la obra escrita en el folio del cielo y mimada con el gesto

de sus pasiones por el Hombre". El teatro que, para Mallarmé, es de "esencia superior" es el "momento en que brilla el horizonte en la humanidad, abertura de hocico de la quimera desconocida y frustrada con gran cuidado por el arreglo social". A la crítica irónica de Gautier: "No debería haber sino un vodevil, se le haría cambios de cuando en cuando", Mallarmé añade seriamente: "Remplazad Vodevil por Misterio, sea una tetralogía múltiple ella misma desplegándose paralelamente con relación a un ciclo de años recommenzado y que el texto sea incorruptible como la Ley: ¡casi eso!"

Necesitaríamos pues un teatro que dependiera del Libro y donde pudiera manifestarse el "ambiente mental que identifica la escena y la sala". En efecto, dice Mallarmé, "la situación mental es como los meandros de un drama" y el teatro consistiría en hacer aparecer simultáneamente, espacialmente, ese proceso ocultado por el tiempo: "Una obra dramática muestra la sucesión de exterioridades del acto sin que ningún momento conserve la realidad y que suceda, en resumidas cuentas, nada". El Teatro sería la lectura del Libro, su escritura operante "a lo largo del laberinto de la angustia que lleva el arte". El acercamiento teatral más preciso con respecto a este mito es Hamlet que, "leyendo en el libro de sí mismo", "exterioriza, sobre las tablas, al personaje de una tragedia íntima y oculta", "el señor latente que no puede llegar a ser" pues, dice Mallarmé, "no hay otro tema, sabedlo bien: el antagonismo de ensueño en el hombre con las fatalidades a su existencia deparadas por la desgracia".

La *escena* que es "nuestra única magnificencia" —el único lugar donde puede aparecernos la totalidad buscada por el Libro— es de cierto modo la pintura del texto donde "todo se mueve según una reciprocidad simbólica de tipos entre ellos o con relación a una figura sola". "Mimo, pensador, el trágico interpreta a Hamlet como soberano plástico y mental del arte". El mundo se aclara como escritura en la intersección del Teatro y del Libro y

esta intersección es la Danza: bastará con que la bailarina trace su escritura corporal para que el cuerpo de ballet, reunido alrededor de la bailarina *estrella*, mime la escritura de las constelaciones, inversa de la que se traza sobre el papel. La *coreografía* revela la función de las figuras y ellas mismas ofrecen la clave de los *caracteres* o tipos humanos. La historia es un drama, el ballet una emblemática, un conjunto jeroglífico y el todo constituye un medio de ficción en el que la lectura se convierte en una “notación de sentimientos por frases no proferidas”. La bailarina “revela a través del velo último que siempre sigue siendo la desnudez (de los) conceptos y silenciosamente escribe (la) visión a manera de un signo, que ella es”. Es importante observar que Mallarmé nota aquí de paso el parentesco de esta escritura con la del *Sueño*.

Al leer podemos representarnos completamente “por dentro”. Pero si queremos tomar conciencia de la escritura que es esta lectura, es necesario que pasemos por la escena (por la vida). Es allí donde el drama, latente, se manifiesta por medio de un desgarramiento que afirma “la irreductibilidad de nuestros instintos”. Llegamos entonces a una “musical celebración y figuración también de la vida, confiando el misterio al lenguaje solo y a la evolución de la mímica”.

Mallarmé plantea pues la existencia de un “teatro inherente al espíritu” que hace que el poeta “despierte, por el escrito, al maestro de ceremonias en cada uno”. **ES NECESARIO POR LO TANTO REALIZAR LA POSIBILIDAD DEL TEXTO COMO TEATRO AL MISMO TIEMPO QUE LA DEL TEATRO Y DE LA VIDA COMO TEXTO** si queremos ocupar nuestra situación dentro de la escritura que nos define: “A saber que no existe en el espíritu de quienquiera que haya soñado a los humanos hasta sí mismo nada sino una cuenta exacta de puros motivos rítmicos del ser, que son sus reconocibles signos; me place por todas partes descifrarlos”.

El lenguaje que encuentra la totalidad de la ficción es por consiguiente el “fundamento” de todo arte posible:

“En las convergencias de las demás artes situada, salida de ellas y gobernándolas, la Ficción o Poesía”.

Y esta ficción fundamental se revela como una orquestación de los mitos por estar directamente relacionada con el funcionamiento del pensamiento que disuelve los mitos para *volver a hacerlos*. Podemos así contemplar una acción global, escénica, teórica, práctica y mental dedicada al “florecimiento de símbolos o su preparación”, acción que no descansa sobre la fábula o la leyenda (y en ello estriba, para Mallarmé, el error de Wagner), no sobre tal o cual mito particular, sino sobre la revelación de los Mitos y su unificación:

“El teatro los llama, no: no fijos, ni seculares y notorios, sino uno, libre de personalidad, pues compone nuestro aspecto múltiple”.

Con esta condición Mallarmé puede además escribir que “el hombre luego su auténtica permanencia terrestre, intercambian una reciprocidad de pruebas”.

“*El interregno*”

Nos queda por precisar el papel exacto desempeñado por aquel que, escribiendo, aceptando la muerte por la literatura, no deja por ello de estar comprometido en la sociedad en la que vive. Esta existencia es primero que todo sentida como un inconveniente: “La existencia literaria, salvo una, verdadera, que transcurre despertando la presencia, dentro de los acordes y significaciones, ocurre, con el mundo, sólo como inconveniente”. Y también esto: “La literatura, de acuerdo en ello con el hambre, consiste en suprimir el Caballero que permanece escribiéndola. ¿Qué viene éste a hacer, a la vista de los suyos, cotidianamente?”

El escritor o más exactamente el escriptor, haga lo que haga, es integralmente suprimido en la medida en que trabaja sobre el funcionamiento inconsciente de la lengua,

soledad siempre renovada y muda que Mallarmé designa como “el incumplimiento con el destino, al menos, social”. Pero esa retirada tiene consecuencias paradójicas: si prohíbe todo vínculo y toda propiedad, si obliga a “satisfacer cierto singular instinto de nada poseer y de solamente pasar”, si de ese modo define a alguien que no quiere ser nada y no tener nada de particular, alguien “solo infinitamente sobre la tierra” —descubre también una coincidencia imprevista con el individuo más alienado, el proletario. Es en él en quien Mallarmé piensa al escribir: “Tristeza que mi producción siga siendo para éstos, por esencia, como nubes en el crepúsculo, vana”. “Las constelaciones comienzan a brillar: cómo me gustaría que entre la oscuridad que corre por encima del ciego rebaño, también puntos de claridad, tal pensamiento ahora mismo, se fijen, a pesar de esos ojos sellados que no los distinguen, por el hecho, por la exactitud, para que sea dicho”.

Por el hecho, por la exactitud, para que sea dicho: la vida de quien escribe es un “interregno” y el trabajo aparentemente inútil o el juego que persigue están en relación con el futuro del que sabemos es el lugar de todo trabajo simbólico. La literatura pertenece al porvenir y el porvenir, escribe Mallarmé, “no es nunca sino el resplandor de lo que habría debido producirse anteriormente o cerca del origen”. Mediante una circularidad extraña, el hombre que no *es* nada y el que no *tiene* nada están pues en profunda solidaridad con relación a aquel que posee y cree por consiguiente ser algo. No es traicionar ni forzar su pensamiento afirmar que Mallarmé no manifestó sino un solo pensamiento, pensamiento que por otra parte podemos llamar *pensamiento formal*: el de la revolución en su sentido más literal.

1966

NOTAS

1. Ponencia sobre Mallarmé, hecha el 25 de noviembre de 1965 en la Ecole pratique des Hautes Etudes— Seminario de Roland Barthes.
2. Blanchot.

EL PENSAMIENTO EMITE SIGNOS

para Paule Thévénin

“Lo más poderoso que encontramos y lo que se practica constantemente en todos los estadios de la vida es *el pensamiento* —aun hasta en la más infima percepción y en lo que parece pasividad pura. Es evidente que debido a ese ejercicio el pensamiento se convierte en *la más potente y la más ambiciosa* de las facultades y a la larga tiraniza las otras, llegando a ser finalmente “la pasión en sí.”

NIETZSCHE

EN TODOS sus escritos, desde el principio hasta el fin de la trayectoria estriada de su vida, no hay ninguna palabra que Artaud haya pronunciado más frecuentemente y con más obstinación y fuerza que la palabra *pensamiento*. Alrededor de esa palabra parece proyectarse oscuramente la acción directa de su tránsito entre nosotros, alrededor de ella y a través de ella tenemos que tratar de interrogar su silencio. Frente a un mundo en el que los procesos mecánicos de reducción no dejan de extenderse, Artaud plantea el problema ilimitado del pensamiento. Y mucho más: confirmando él mismo, al escribir, que él era ese problema, lejos del “pus de seres decantados de la ontología”, Artaud introduce en lo que él llama pensamiento la presencia abrupta del *cuerpo*. Ahora bien, ya no tenemos cuerpo. Las ideologías están aquí para enseñárnoslo, repetírnoslo, dictárnoslo si es preciso: con respecto a este punto no están dispuestas a ceder en lo más mínimo. Pensamiento sin cuerpo; cuerpos privados de pensamiento: miremos a nuestro alrededor y dentro de nosotros mismos, escuchemos. Pero, ¿cómo podríamos ver sin ojos, escuchar sin oídos? O más bien: ¿cómo podríamos mirar con *estos* ojos, escuchar con *estos* oídos?, ¿cómo, si ellos no nos pertenecen ni son parte de nosotros?, ¿si no hemos, como lo ha-

bría dicho Artaud, *salido* en nosotros?, ¿si de lo que se trata es ante todo, ahora y siempre, de nuestra diferencia, de nuestra no-pertenencia a nosotros mismos, o, dicho con otras palabras, de nuestra alienación social tanto como de nuestra relación siempre mal conocida con el inconsciente? El pensamiento, el cuerpo, el inconsciente: he aquí las tres figuras ordenadoras del lenguaje entrecortado de Artaud, las cuales se unen en una sola y podemos en efecto llamarla, sin que tengamos la impresión de emplear un término aproximativo, vida. Aquí, de manera orgánica, se constituye sin embargo una nueva o última posibilidad de hablar no al azar, ni en sueños, sino literalmente por encima del azar o los sueños. Como hablaríamos si fuéramos exactamente nuestra palabra en lugar de estar sometidos a ella. Como si, en la unidad de un espacio parlante inesperado, dejáramos por fin de ser dobles¹.

Lo más sorprendente, en lo que conocemos formalmente acerca de Artaud, es sin ningún género de duda un carácter a la vez muy agudo y enigmático de oportunidad. Aquello a lo que se opuso nos parece hoy en día más y más desmistificado, titubeante o privado de sentido. Los caminos que trazó se precisan, no “abiertamente”, desde luego, sino de una manera subterránea, con firmeza. Un libro reciente como el de Michel Foucault acerca de la *Historia de la locura* sirve de testimonio. Si Foucault puede escribir que “el hombre, en nuestros días, no tiene otra verdad sino la del enigma del loco que él es y no es”, ocurre que ese enigma es ahora el de una impugnación sin descanso de una región al mismo tiempo presente y ausente con relación a la cual le corresponde al mundo comprobar sus límites, al sujeto volverse hacia una cara de sí mismo que ya no es la cara, falsamente inquietante, del espejo. Supongamos un espacio en el que no hubiera sino sujetos: un espacio sin espectadores, solamente con actores y todos comprometidos con el mismo lado, sin exclusión posible. Es este espacio del pensamiento, que anula toda dualidad, lo que el lenguaje nos impone (siendo el lenguaje mismo esa no-dualidad), y es el sentido de este espacio lo que Artaud vivió y sufrió. Allí, quizá, donde

“uno camina del equinoccio al solsticio, cerrando uno mismo su humanidad”. Allí desde donde pudo escribir: “Digo/por encima,/del tiempo”. Espacio singular, evidente e inalcanzable, que espera a aquel cuyo cuerpo se ha convertido en un viaje sin fin, sin la protección de la inconsciencia común, cuerpo que se ha negado a ser actuado (a ser un *tercero*) para ir a ocupar su propia superficie. Es entonces, indudablemente, cuando el pensamiento se convierte en una escena visible y verdadera y exige ser representado.

El pensamiento es precisamente lo que comienza a serle negado a Artaud. Al menos así lo dice él con una obstinación y una minuciosidad que constituyen lo que sobre todo se ha conservado de él. “Me parece que he olvidado hasta la manera de pensar”. “Lo pensable da vueltas en mí como un sistema absolutamente suelto, luego vuelve a su oscuridad”. “Me pierdo en mi pensamiento en verdad como se sueña, como se regresa súbitamente al pensamiento”. “Puedo decir, en verdad, yo, que no estoy en el mundo y no se trata de una simple pose de la mente”. Lo que describe, lo que grita, es justamente la ausencia de cuerpo que debería ser ese pensamiento, su pérdida, y la tortura que le inflige. De entrada, no existe para él ningún compromiso. Sabe, con un conocimiento extraño y sin debilidad, que está hecho para ir a los extremos, para impugnar el reino del inconsciente que es justamente nuestra sociedad y nuestra lógica. Allí donde nuestra cultura se contenta con consignar o interrogar el inconsciente —refiriéndose constantemente a una “normalidad” del pensamiento razonable—, allí donde se establece al máximo una especie de reconocimiento de la dualidad, pero que no cambia fundamentalmente la vida ni los límites de la vida, Artaud se mantiene en una “feroz abstinencia”, quiere la experiencia total del doble que atenta contra las nociones más aceptadas de realidad. ¿Y el psicoanálisis? No lo ignora; habla de sus ventajas parciales. Pero: “Desde lo más profundo de mi vida, persisto en huir del psicoa-

nálisis, siempre huiré de él como huiré de toda tentativa para contener mi conciencia en preceptos o fórmulas, en cualquier organización verbal”. Con su violencia, sus negaciones, Artaud afirma la imposibilidad congénita en la que se encuentra —en la que todos los hombres se encuentran, junto con él— de transigir con el pensamiento, de aceptarlo como un *medio*, como algo que hay que *expresar* y no que hay que ser. Todo lo que propone el pensamiento es verdadero, es real (“todos los sueños son verdaderos”), la división dualista es para él ininteligible: “No separo mi pensamiento de mi vida. Vuelvo a recorrer con cada una de las vibraciones de mi lengua todos los caminos del pensamiento en mi carne... Hay un espíritu en la carne, pero un espíritu rápido como el rayo”. Este problema (esta lengua) y la imposibilidad que revela, hace explotar todas las parejas antagonistas que equilibran de manera tan tranquilizadora el discurso anónimo, aquel que todo el mundo acepta hablar con la ilusión suplementaria de reconocerse allí y comprenderse. Una mitología es una terminología y cedemos ante la mitología desde que separamos el pensamiento de la vida, la lengua de su carne. En el fondo, las ideologías occidentales, siempre más o menos conscientemente idealistas, podrían reducirse a la monstruosidad consabida de “mens sana in corpore sano”. Por lo que podría decirse que pertenecen todas a la obsesión del *padre* (de la ley, de la utilidad) contra la cual Artaud quería actuar radicalmente. Su posición, a este respecto, no podía ser más arriesgada, más transgresiva, más incomprensible para sus contemporáneos (y lo sigue siendo hoy en día). Sin embargo, lo esencial sin duda no fue esa reivindicación de una nueva postura individual y concreta que tomar con respecto al pensamiento, ese descenso lúcido y atormentado en el pensamiento (“Hay un cuchillo que no olvido”), esa pasión del pensamiento con miras, no a un método o un sistema cualquiera, sino a la elaboración de un verdadero “tamiz” vivido; lo esencial es la extensión y la generalización afirmativa (no nihilista) que Artaud realizará en seguida. El desconcierto y la impotencia de su lengua con respecto al pensamiento

(la posición excéntrica de víctima que adopta con relación a ese pensamiento que sin embargo *él es*) le revelarán en efecto esto: “hay signos en el pensamiento” y su posición de aceptación violentada fue para él la actitud mejor para hacer la prueba. El, que dirá más tarde: “El problema mío no era saber lo que lograría insinuarse dentro de los marcos del lenguaje escrito, sino en la trama de mi alma en vida”, producirá el cambio decisivo de que se trata, en suma, no de producir y de escribir, sino de *escribirse* y producirse, de entrar en la única realidad de los signos en la que uno mismo es un signo, cambio que le conferirá a su vida (y a su escritura considerada como momento significativo de su vida) un alcance y sentido desbordantes. Había un diálogo sufrido del pensamiento. Pero resulta que “la discusión se convierte en un inmenso teatro”. Resulta que el punto más oscuro y lejano del pensamiento se despliega ante nosotros en plena luz, sin que podamos en lo sucesivo distinguir lo que es interior y exterior. El teatro es justamente el sitio donde el pensamiento puede encontrar su cuerpo.

El teatro se dirige directamente al “inconsciente” mientras que la vida lo reprime. La vida es el doble del teatro y la degeneración de este último (la generalización de la psicología o del simple *reflejo* que es el cinematógrafo) muestra bastante bien hasta qué punto somos vividos por una vida que no nos pertenece. En realidad, ocurre que siempre tratamos de “sacar pensamientos de nuestros actos, en vez de identificar nuestros actos con nuestros pensamientos”. No hemos comprendido que, a pesar de que somos signos y de que los signos nos obligan a pensar, debemos, si queremos pensar, actuar precisamente esos signos. Hablar del “fracaso” de Artaud en el teatro está desprovisto de sentido. Ese fracaso es inevitable (debido a nuestra sociedad, a nuestra cultura), pero que ese teatro pueda ser descrito es algo lleno de sentido puesto que su realización tiene que ver con la vida de cada uno de nosotros. La descripción obstinada que Artaud hace del

“verdadero teatro” (tal y como lo reconoce en sus formas orientales) quiere sin duda decir esto: *es la vida la que debe conducir el pensamiento a fin de conducir la vida*. Y ¿por qué no podría ser yo, en la vida, como ese teatro? Si pertenezco sin saberlo al pensamiento que soy, ello es exactamente lo que no puede dejar de ocurrir. Describir la vida corporal del pensamiento significa estar al mismo nivel que el teatro. El erotismo, por ejemplo, es su posibilidad inmediata: alcanzo inmediatamente, si así lo quiero, la “libertad negra” del inconsciente. Al comparar sucesivamente el teatro con los gestos de la “naturaleza”, con la peste (como manifestación de un psiquismo generalizado), con la pintura (tomada en su formulación misma), con la alquimia finalmente (que es la “materialización o más bien la exteriorización de una especie de drama esencial”), Artaud nos indica sin ambigüedad que el teatro del que habla no es diferente de la vida, que el teatro es la vida detallada, concreta, precisa, que compromete al pensamiento, es decir, justamente, una *creación continua*, una *metafísica en actividad*. Metafísica: “Lamento mucho, dice Artaud, pronunciar esa palabra”. Es preciso comprender que la emplea constantemente en el sentido no occidental, “no griego” (sus referencias lo prueban suficientemente). La actividad teatral es pues lo que debe revelar la omnipresencia del lenguaje en que estamos sumergidos. No un lenguaje ya accesible, codificado, establecido en la palabra dicha o escrita, sino un lenguaje que llega de todas partes y lo ocupa todo, que alcanza a la vez nuestro cuerpo y que viene de nuestra noche interna, en el cruce del espacio y del pensamiento, allí donde el sinsentido entra en el sentido y donde, con los términos adecuados, realizamos los signos. Gestos, luces, objetos, palabras, etc., todo tiene que inscribirse para hacernos pensar, todo tiene que ser “jeroglífico”, “una intensa liberación de signos”. Para el actor (que somos) y que tiene que pensar “con su corazón”, “el cuerpo es apoyado por el aliento”, “el aliento que nutre la vida permite que subamos escalón a escalón al estadio”. El tránsito a través del sueño tiene que realizarse con los ojos abiertos: “Los sucesos del sueño conducidos

por mi conciencia profunda me enseñan el sentido de los sucesos de la vigilia donde la fatalidad me conduce. Ahora bien, el teatro es como una gran vigilia en la que soy yo quien conduce la fatalidad”, es “un sueño que come sueños” y “A AMBOS LADOS DEL SUEÑO/hago reinar mi voluntad”. O también: “Así como no habrá lugar desocupado en el espacio, no habrá descanso ni lugar vacío en el espíritu o la sensibilidad del espectador”. (Hay que entender: de aquel que vive y ve lo que piensa). Una frase más tardía de Artaud puede ocuparnos aquí, pues subraya la naturaleza extremadamente particular de lo que hemos llamado el espacio del pensamiento (donde dejamos de distinguir ficción y realidad para atenernos a un plan generalizado de signos): “¿Por qué el envés que es el único lado derecho es envidiado por el revés, cuando él es la superficie inalienable cuya plenitud es el único estado?” (¿No encontramos aquí lo que nos dice precisamente la pintura, cuando tiene “doble sentido”?) Frase que se encuentra ya, en calidad de programa práctico, en *Le Théâtre et son double*: “Y en el hombre (el teatro) hará entrar no solamente el anverso sino el reverso del espíritu; la realidad de la imaginación y de los sueños aparecerá allí al mismo nivel de la vida”. Entonces, se puede decir que ese lenguaje generalizado (cuyo punto de acceso es el gesto) que “aspira a encerrar la extensión, es decir el espacio”, “vuelve a hacer poéticamente el trayecto que llegó a la creación del lenguaje” y que “su fuente será encontrada en un lugar aún más escondido y alejado del pensamiento”, pues las palabras tendrán en ese momento su lugar verdadero y parcial, “más o menos la importancia que tienen en los sueños”, venidas como de “una etapa de antes del lenguaje y que puede escoger su lenguaje”.

Como se ve, no se trata de una actividad derivada —como lo es, por ejemplo, casi siempre la literatura—, de un irracionalismo fácil, sino de una conminación directa al inconsciente para terminar con lo que llamamos “sueño” (en oposición a “realidad”), para captar y realizar el pen-

samiento antes de que nos lo quiten. De allí la idea indispensable de *crueledad*. Artaud insiste en este punto, pues conoce la fuerza de desposesión monumental en la que hay que introducirse por el miedo a fin de dominarla. El crimen es un acto trivial en el sentido en que solamente libera una fuerza, efectúa simplemente una transferencia ciega: como lo hizo notar Bataille, la verdadera violencia es muda, el verdugo no pronuncia la apología de su acto y la revolución realizada por Sade es en suma haber ocasionado una traición de la violencia por medio de la escritura una debilidad de la escritura en la violencia. Mediante esta contradicción afirmada, el lenguaje de Sade puede ser considerado “la lealtad misma”. Artaud, “habiendo la violencia y la sangre sido puestas al servicio de la violencia del pensamiento”, puede añadir: “No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de conciencia aplicada. Es la conciencia lo que confiere al ejercicio de todos los actos de vida su color de sangre, su matiz cruel, puesto que se entiende que *la vida es siempre la muerte de alguien*”. Y también esta frase en la que efectivamente podemos oír la palabra “pensamiento” bajo la palabra “obra”: “Una obra en la que no se encontrara esta voluntad, este apetito ciego y capaz de pasar por encima de todo, visible en cada gesto y en cada acto, y en el aspecto trascendente de la acción, sería una obra inútil y fracasada”.

El único ejemplo realizado de teatro integral, de vida del pensamiento auténtico, era el teatro balinense. Este teatro nos enseña lo que significa introducirse en la “selva mental”, lo que significa un espíritu “ocupado sin cesar en señalar el punto en el dédalo de su inconsciente”, un “combate puramente interior”, por medio de “alusiones perpetuas a actitudes secretas y apartadas del pensamiento”. “El drama no evoluciona entre los sentimientos, sino entre estados del espíritu, ellos mismos osificados y reducidos a gestos — a esquemas”. “De un gesto a un grito o a un sonido, no hay travesía: todo se relaciona como a través de extraños canales excavados en el espíritu mismo”. “No hay un solo movimiento de los ojos que no parezca per-

tenecér a una especie de matemática reflexiva que dirige todo y por la que todo pasa”. Imposible no evocar aquí otra descripción del pensamiento plenamente habitado en estado “de inocencia”, otra protesta, aunque breve y discreta, como lo es la de Kleist en su *Ensayo sobre las marionetas*: “Todos los miembros son lo que deben ser, están muertos, no son sino péndulos que siguen la ley pura de la gravedad”. Tales frases nos indican que estamos aquí más allá de las significaciones particulares y como *antes de ellas*, en lo que se dice con las palabras y entre ellas y le sirve de base, de esa manera, a la aparición de la *escritura*: “Este espacio de aire intelectual, este juego místico, este silencio formado de pensamientos que existe entre los miembros de una frase escrita, aquí está trazado en el aire escénico”. La última posición de Artaud puede permitirnos imaginar lo que sería, a pesar de (o gracias a) la condenación necesaria de lo escrito, y sobre todo de su superstición, una escritura (una “literatura”) que entraría como conjunto de *trazos* en el teatro del pensamiento, que sería una “poética del pensamiento”. Nos vemos entonces conducidos a verla como una proyección presente, fragmentaria, despierta, del espacio descrito en *Le Théâtre et son double*, como un estado de la escritura en donde la presencia material de la página, de las palabras y de sus relaciones sería intencional y premeditada en consecuencia, sería de cierto modo algo *que pensar*, produciría una verdadera indistinción entre el escritor y el lector (que están en el mismo espacio). Rompiendo con la psicología que sin cesar “reduce lo desconocido a lo conocido”, se abriría entonces, literalmente y brevemente, sobre lo ilimitado del pensamiento viviente. Sería simultáneamente el colmo de lo calculado —como elaboración y aprendizaje, invención, de una lengua, de una sintaxis, de un ritmo—, y de la libertad (podría decir “por encima del tiempo”). Pues si “el gesto que surge de un ruido es como una palabra clara en una frase”, una palabra clara en una frase puede marcar la huella del gesto que para nosotros acaba de surgir de un ruido. Ya lo sabemos: escribir es lo que obliga a vivir *de cierta manera*, o no es nada. A

vivir en estado de comunicación incesante. Cuando Mallarmé se dirigía a “la inteligencia del lector” como función de escenografía del texto; cuando concluía que “Todo pensamiento emite una caída de dados” (y si hay signos en el pensamiento, todo pensamiento emite signos), no hacía otra cosa sino enunciar el principio de esa escritura. En *La Littérature et le Mal*, libro cuyo título parece rimar con el de *Le Théâtre et son double*, Georges Bataille planteó que la noción de “comunicación fundamental”, definía, mirándolo bien, la literatura en su culpabilidad voluntaria y su supremacía. Semejante noción no es abstracta”, es lo contrario de un idealismo, estando basada en una concepción perfectamente rigurosa y coherente: el *consumo*, que coloca “la economía a la base de la moral, a la base de la poesía”. Del mismo modo dice Artaud, oponiéndose al mito estéril de nuestra cultura: “Ser culto significa quemar formas, quemar forma para ganar la vida”. Comunicación consigo mismo y con los otros en la medida en que lo es con ese “otro” que es el inconsciente. Ahora bien, leamos la definición de Bataille: “Existe una oposición fundamental entre la *comunicación débil*, base de la sociedad profana (de la sociedad activa en el sentido en que la actividad se confunde con la productividad) y la *comunicación fuerte*, que abandona las conciencias que se reflejan una a otra, o unas a otras, a ese impenetrable que es su “en último lugar”. En este contexto, vemos cómo el proceso de “locura” entablado contra Artaud se encuentra sencillamente desplazado. Solamente puede ser considerado no alienado, en definitiva, aquel que de una manera u otra *comunica* (siendo perfectamente claro el hecho de que estamos en un mundo de signos, como es cada día más evidente —en gran parte gracias a la lingüística— en todos los niveles). En realidad, “el hombre normal” o “el loco” no comunican, son más exactamente comunicados, informados, hablados (desde el exterior y el interior). Dicho con otras palabras, no se colocan en la transgresión consciente de lo prohibido (que *quiere ser transgredido*), de lo prohibido que se encuentra en nosotros antes de

estar fuera de nosotros, transgresión que define justamente la comunicación fuerte.

Artaud observaba justamente que “la poesía es anárquica en la medida en que vuelve a acusar todas las relaciones de objeto a objeto y de las formas con sus significaciones”. Pero tiene que afirmar al mismo tiempo, si quiere proceder a esa acusación, todo el rigor (la “crueldad”) del pensamiento. El teatro es una “proyección y una precipitación de conflictos” pero “es por caminos intelectuales por donde nos conduce a la reconquista de los signos de lo que es”. Tiende a conocer, como la alquimia, “los estados filosóficos de la materia” para “volver alcanzar lo sublime, *pero con drama*, después de un bombardeo minucioso y exacerbado de toda forma insuficientemente refinada, insuficientemente madura”. El teatro balinense, por ejemplo, produce la visión concreta de una “especie de nota límite atrapada al vuelo y que sería como la parte orgánica de una indescriptible vibración”. Pero la economía de la poesía, fuera de todo sistema, no es indudablemente otra cosa y vuelve a entrar en esa región de experiencia dramática en la que encuentra su sentido literal (su sentido consumado).

El ser singular que Artaud vivía para comenzar, el ser que sentía “una especie de dolor, de nudo colocado en el lugar donde el espíritu se llama a sí mismo”, que no era y no quería lo que pensaba y no quería, no era su pensamiento—, ese ser marcado, al parecer, por un sufrimiento definitivo, “una especie de martirio cíclico y fundamental”, descubre el juego global y cruel de todo pensamiento en el mundo y se sabe llamado a comunicarlo, a luchar contra la alienación menos sospechosa desenmascarada de ese modo. Desde la corriente más profunda en la que su espíritu se helaba, se perdía, donde él se podía preguntar por qué el rojo es en efecto considerado rojo, por qué el juicio es sentido como juicio y no como dolor, donde la vida no le aparecía sino como “un consentimiento a la legibilidad de las cosas y a su unión con el espíritu”, lo encontramos ahora en la escena y con el conocimiento que en él se juega el destino de todos los hombres y de

todo el pensamiento. El cambio —y la dimensión que designa— gira alrededor de la palabra consentimiento. Un consentimiento a la medida de un rechazo radical (pues es preciso ver claramente que se trata aquí de una especie de agonía vivida a fin de encontrar algo como la clave del lenguaje: “las palabras son como un limo que no se aclara del lado del ser sino del lado de su agonía”). Escribe Artaud: “He luchado por tratar de existir, por tratar de consentir las formas (todas las formas), de las que la delirante ilusión de estar en el mundo ha revestido la realidad”. Escribe esto justo antes de que Europa lo vuelva a coger y lo encierre entre los bastidores del manicomio que es lo que el falso teatro se niega a dejar hablar. Artaud regresa de México donde se sitúa, al parecer, la fase capital de su lucha por hacer renacer un cuerpo en el pensamiento, por vivir integralmente su pensamiento y escribirse en él. Allí, Artaud vio la danza de los sacerdotes del peyote que “ocupa la noche entera, desde la puesta del sol hasta la aurora, pero toma toda la noche y la recoge como se le coge todo al jugo a una fruta hasta la fuente de la vida”; Artaud creyó ver en esa danza “el sitio donde el inconsciente universal está enfermo”. En el peyote descubrió “el trayecto entero del yo nervioso”. En los *Tarahumaras* su lenguaje aparece preciso y decisivo como nunca. “Del lado donde estaba mi bazo un vacío inmenso se abrió que se pintó de gris y rosado como la orilla del mar”. Artaud está en el punto donde para “aquel que impulsa lo mental de las cosas con su corazón... toda percepción como un tejido se abre en cruz”, donde “cada espesor es una idea y la idea un estado del corazón”. Efectúa Artaud esa “salida en sí mismo” en la que el inconsciente comunica directamente con el cuerpo y donde, en realidad, mientras que “el bazo es el fiador físico de lo infinito”, “el hígado parece ser el filtro orgánico del Inconsciente”. La *salida* es justamente lo que nos negamos a realizar: “El hombre,/un buen día/*detuvo* la idea del mundo,/Dos caminos se le ofrecían a él:/el del infinito afuera/el de lo ínfimo por dentro/y escogió lo ínfimo de adentro”. En el peyote, en lo que el pensamiento

de Artaud comprende y traduce del peyote (aunque el peyote no sea utilizado por sí mismo o como “experimentación”, sino únicamente por su energía, que es la de la-
varnos de un mundo falso, de desalienarnos, de “fustigar lo innato en nosotros” funciones todas que pertenecen a lo ilimitado del pensamiento con tal que uno *salga*), encontramos tangiblemente la dimensión cosmogónica: “Pues el Rito de Ciguri es un Rito de creación y que explica cómo *están* las cosas en el vacío y éste en lo Infinito y cómo salieron las cosas a la Realidad y fueron hechas”. Del mismo modo como describe al tarahumara como alguien que de cierta manera tiene conciencia de su inconsciente, es decir del “otro”, del mismo modo como toca allí en su “larga e interminable batalla con lo oculto” una vida escondida en la superficie de la vida, una vida de signos cifrados, Artaud se coloca en ese momento en una experiencia adánica, o más bien del “hombre increado” convertido en hombre sin órganos por medio de revelación de los órganos, experiencia que más tarde devolverá a la sociedad europea bajo la forma de una condenación implacable y escatológica que marcaría su no pertenencia definitiva a esa sociedad, la cual procede por medio de la represión, la exclusión, y se niega en todos los casos a pensarse hasta el fin en ciertas regiones consideradas invenciblemente, al parecer, como extranjeras. “Allí donde hay olor a mierda, huele a ser”, dirá Artaud. Ahora bien, ¿existe algún pensamiento que, en nuestra sociedad, no silencie la *mierda*? Todo está hecho, desde el buen gusto hasta la ontología, pasando por las evasiones de la patafísica, para impedirnos pensar nuestro cuerpo y justamente sobre esta fisura de nuestro pensamiento digestivo y no activo quiso insistir Artaud en definitiva con la mayor seriedad, la mayor sensatez. Estimagtizando las prohibiciones de nuestra sociedad, osó decirle claramente su inexistencia: “Para existir basta con abandonarse a ser/Pero para vivir/hay que ser alguien/para ser alguien/hay que tener un HUESO/no tener miedo de enseñar el hueso/y de perder la carne de paso”. En México, había visto la posibilidad interna de “hacer que el pensamiento se subiera sobre el pensamien-

to”, *de nacerse*, de ser a la vez él mismo, su hijo, su padre y su madre, pretensión que sólo podía parecer “loca” a la razón familiar (hogareña). Pero la razón familiar está de acuerdo con la muerte orgánica, “lo que la razón del espíritu mira se puede decir que es siempre de la muerte”. “La ciencia ha petrificado a la razón”. El cuerpo que se prueba en el pensamiento ve, al contrario, claramente otra cosa: ve, por ejemplo, que la sexualidad debe “ser vuelta a colocar en su sitio”, que “si nunca hubiera habido médicos, nunca habría habido enfermos”, y otras verdades peligrosas de decir o que mejor sería enunciar con un tono “científico” si uno quiere conservar su libertad de movimientos. En verdad, que esas verdades hayan sido dichas por Artaud; que, en nuestro teatro que se llama realidad, Artaud haya pasado por lo que llamamos “locura”, ¿cómo no ver en ello el desdoblamiento y la denunciación que resultan? Artaud denunció a la vez la locura y la sociedad que pronuncia la palabra locura. Lo que se llama *locura* no es indudablemente nunca sino aquello con lo que la razón se niega a enfrentarse y que ella misma suscita para transformarse. En ese sentido, la razón es cruel y Artaud la vivió en sí mismo como tal, como la aventura misma de la razón. De ese modo, desenmascaró una tentativa de detención del pensamiento y del lenguaje que nos pertenece desde hace siglos y, ahora, mundialmente: “Detener el pensamiento afuera y estudiarlo en lo que puede hacer, es desconocer la naturaleza interna y dinámica del pensamiento, es no querer sentir el pensamiento en un movimiento de su destino interno que ninguna experiencia puede captar. Llamo poesía hoy al conocimiento de ese destino interno y dinámico del pensamiento. “O también: “Estamos en contra de esa racionalización de la existencia que nos impide pensarnos, es decir sentirnos hombres, y existe en nuestra idea del hombre una idea de la fuerza del pensamiento. Y del conocimiento dialéctico de la fuerza del pensamiento”.

De la misma manera, Artaud desmitificó esa idolatría de la cultura donde nos hundimos de modo más y más fantasmal y soñoliento. El cuerpo en el pensamiento veía

llegar el espacio hacia él “roca por roca, hierba por hierba, horizonte por horizonte”, podía tener acceso a una verdadera cultura en el espacio: “Cultura en el espacio quiere decir cultura de un espíritu que no deja de respirar y de sentirse vivir en el espacio y que llama hacia él los cuerpos del espacio como objetos mismos de su pensamiento, pero que como espíritu se sitúa *en medio* del espacio, es decir en su punto muerto”. Ahora bien, es esa cultura en el espacio lo que el arte o la literatura, si quieren tener aunque sea un poco de realidad, tendrán como tarea precisar.

Pensar, como lo hemos visto, no puede ser otra cosa para Artaud sino el acto mediante el cual queremos ser nuestro pensamiento, es decir la multitud apretada de sus signos, su comprensión y su exceso, todo lo que no somos todavía en el orden del pensamiento limitado y particular. Cuando Artaud habla de una concepción materialista del espíritu que las culturas antiguas supuestamente poseían, lo hace en el fondo para significar que la distinción entre el espíritu y el cuerpo (entre el espíritu y la letra) es precisamente nuestra enfermedad y que fracasamos en nuestros esfuerzos por ser materialistas en la medida en que nuestro cuerpo se evade de nosotros, es decir el conocimiento concreto de nuestro espíritu. Pero no ver más allá del cuerpo equivale a no ver el cuerpo, pues el cuerpo, para verse, tiene que ser pensado. De tal modo que no tenemos cómo escoger: o nos dejamos pensar por idealismos que ignoran el cuerpo, o por materialismos que sólo son idealismos invertidos y únicamente ven el cuerpo, es decir no logran verlo, o aceptamos pensar nuestro pensamiento y la comunicación que éste implica y tenemos una experiencia que no es capaz de ninguna codificación, tenemos la “poesía” (con una regla única: la de la apertura del pensamiento), el lenguaje vivido como tal. Pues vivimos constantemente en sentido figurado, mientras que el sentido nos figura, mientras que *somos* lenguaje en todo momento, en todos los grados.

Artaud describió como hechizos las trabas (sociales, religiosas, sectarias) que sentía, en resumidas cuentas, al vivirse. El “hechizo” es lo que viene tanto de adentro co-

mo de afuera, lo que me despoja de mi propio cuerpo, lo que limita mi voluntad de pensar. De cierta manera, las fuerzas hechiceras (mágicas) actúan sobre la inconsciencia en las que nos mantienen los códigos, las gramáticas, ya que nos acondicionan y nos informan sin ser pensados. Pensar las palabras que decimos, hacer que de cierta manera los "poemas lleguen a ser verdaderos": ¿hay algo más difícil? "Es la gramática lo que ha constituido la llaga de todas las supuestas grandes ideas de civilización y de cultura en las que el hombre se encuentra como en una canga que le impide avanzar". El espíritu de la letra nos impide practicar la letra del pensamiento. El camino hacia el estado "de antes del lenguaje" (*antes* que no es ni temporal ni localizable sino cualitativo) tiene que pasar a través del organismo repetitivo y sumergido de la humanidad digestiva, situarme en un nacimiento inorgánico en el que el hombre se convierte en un cuerpo-árbol, un cuerpo-hecho: "No hay dentro, no hay espíritu, ni fuera, ni conciencia, sólo el cuerpo tal como se lo ve, un cuerpo que no deja de ser, aun cuando cae el ojo que lo ve. Y ese cuerpo es un hecho, Yo". Es preciso aprender el lenguaje del cuerpo, del cuerpo que el pensamiento habla. Para quien quiera realizar un "descenso vertical en la carne", la lucha contra la gramática hechicera y servil es una lucha contra el miedo: "Hay para ser que vencer un miedo y ello consiste en llevarse el miedo, el cofre sexual entero del miedo, consigo mismo, como el cuerpo integral del alma, toda el alma desde el infinito, sin recurso a ningún dios a espaldas de uno mismo. Y sin olvidar nada de uno mismo". Artaud precisó cuidadosamente que en este punto se despliega una especie de lengua universal cuya proyección en una u otra lengua es obligatoriamente incomprensible en la medida en que no captamos de ella en ese momento desde fuera sino una imagen invertida, paródica: "Todo verdadero lenguaje, es incomprensible, como la bofetada del pordiosero". Pero, ¿cómo podríamos aprender tal o tal lengua, tal o tal conjunto de signos, si, de cierta manera, no los conociéramos ya? El mundo que vivo es el mundo que hablo, el que soy capaz de

decir o, como lo observa Wittgenstein: *Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi propio mundo”. Estos límites son gramaticales en la medida en que insisto en permanecer dentro de la comunicación, pero sé que no alcanzaré verdaderamente la comunicación sino, por medio de un movimiento frangente y sin retorno, soy yo también el que niega los límites, el que alcanza por medio de esa afirmación la pulsión del sentido. Escribe Artaud: “Uno puede inventar su lengua y hacer hablar su lengua con un sentido fuera de lo gramatical pero es necesario que ese sentido sea válido en sí mismo, es decir que provenga de ansia —ansia, esa sirvienta, ese sexo de picota enterrada que saca sus versos de la enfermedad: el ser, y no tolera que se lo olvide”. El punto de la más fuerte comunicación, el punto del pensamiento, es pues el mismo donde la comunicación corre el riesgo de faltar, es la no-comunicación a la que arranco la posibilidad de una comunicación fundamental es decir, a pesar de toda una “sintaxis” pero donde “es necesario que todo, sea arreglado, por el pelo de una hormiga, en un orden, fulminante”. Artaud, que había conocido en su pensamiento los “recovecos de la pérdida”, puede ahora hablar de esa “bolsa negra” donde, sin duda, el sinsentido, el sentido que siempre está por venir, se encuentra, se mantiene, y es entonces cuando el pensamiento no se ofrece ya como algo que hay que pensar, sino como el pensamiento mismo: “Yo poeta escucho voces que ya no son del mundo de las ideas. Pues donde yo estoy ya no hay que pensar”. Este “cogito” puede sorprendernos si no lo comprendemos como el acceso del pensamiento a lo que ya no es reflejo, a lo que ya no da qué reflexionar. El mito de la *idea* está destruido y es necesario “hacer que reine en su lugar, la manifestación tonante, de esta explosiva necesidad, dilatar el cuerpo de mi noche interna, de la nada interna, de mi yo, que es noche nada, irreflexión, pero que es explosiva afirmación, que hay, algo, al cual dar paso: mi cuerpo”².

La escritura de Artaud, como momento redoblado del pensamiento, se mantuvo en esa dimensión sin igual. “Porque de cuando en cuando la vida da un salto, pero eso

nunca es escrito en la historia y yo nunca he escrito sino para fijar y perpetuar el recuerdo de estos cortes, de estas escisiones, de estas rupturas, de estas caídas bruscas y sin fondo que...

La frase se detiene ahí y el *que* que resalta contra el silencio nos indica y nos recuerda que el lenguaje no puede acabarse ni dormirse, que corresponde cada vez a un "sujeto" vivirlo, es decir dejarlo en suspenso, escribirse en él y por él, si así lo quiere, sabiendo desde qué corta distancia infranqueable se hace legible. Lo demás no es silencio, pero pertenece más bien a esa noche que no es lo contrario de la razón ni del día, esa noche que, según Hölderlin, debe ofrecernos una palabra que "afluya" y que sea "sin sueño".

"pues está consagrada a los dementes y a los muertos pero ella misma se mantiene, eterna, en el más libre espíritu".

1964

NOTAS

1. Recordemos que la "obra completa" de Artaud (si se puede emplear en este caso una expresión tan irrisoria) está en vías de publicación por la casa Gallimard. Dicha edición, extremadamente bien hecha y precisa, provista de notas y apéndices indispensables está al cuidado de una persona anónima cuya vigilancia y atención merecen ser encomiadas aquí.
2. "La 'razón' en el lenguaje. ¡Ah! ¡qué vieja engañadora! Temo mucho que nunca nos desembarazaremos de Dios puesto que todavía creemos en la gramática." (Nietzsche, *El crepúsculo de los dioses*) —La "muerte de Dios", ¿no es acaso, ante todo, la muerte de la *última palabra*, de las palabras como ídolos, que nos tienen prisioneros de las palabras? De esa manera sentimos la necesidad de una posición radicalmente nueva con respecto al lenguaje (de una práctica más allá de la palabra). Veamos, en todo caso, la manera como Artaud hablaba, en resumen, del "instrumento" que quería

practicar: "...este instrumento no se apoyará en las letras o los signos del alfabeto, se está demasiado cerca todavía de una convención figurada y ocular y auditiva, / Quien ha ligado el sentido, ligado el pensamiento, y quien ha ligado el sentido-pensamiento los ha ligado en función de una ideación preventiva que tenía sus tablas formales escritas en la pared de un inverso cerebro. / Pues el cerebro humano no es sino un doble que emite por proyección un sonido por un signo, un sentido por un sonido, un sentimiento por un signo de ser, una idea por un movimiento..."

EL TECHO

ENSAYO DE LECTURA SISTEMÁTICA ¹

Nada está cerrado a quien reconoce simplemente las condiciones materiales del pensamiento.

CON el mismo gesto seguro y razonable, el hombre normal, el hombre culto aparta simultáneamente la muerte, la escritura, el misticismo, el animal no doméstico y la obscenidad. De modo general, el hombre serio y sensato basa su vida en la conciencia de una *discontinuidad* que garantiza su existencia propia en medio de una sociedad profana donde sin embargo las nociones de individuo y de objeto están sacralizadas. De un organismo a otro, de una cosa a otra, pasa la fractura de la identidad separada, de la creencia en la libertad, de la posesión de sí mismo, del dominio sobre lo inorgánico, de la fragmentación en los límites de la familia y de la persona. Miremos, por ejemplo, el paisaje urbano en el que nos encontramos encerrados: se trata de una acumulación de cajas superpuestas e inclusive móviles donde se perpetúa la separación corporal y una especie de representación generalizada del aislamiento. El sitio donde estamos destinados a parar, el cementerio, lleva esa organización hasta el límite y nada nos escandaliza más que la abertura de tumbas, la violación de sepulcros. Los movimientos revolucionarios se percatan de esto de modo tan claro que sus primeros gestos tienen a menudo que ver con esta parodia de inmortalidad consagrada a la muerte: el pueblo exhibió en España, los esqueletos de los monjes; acaba de rebautizar en Pekín con el nombre de "vergel" el conjunto de restos humanos occidentales, símbolos del colonialismo. Es-

tos actos no pueden dejar de chocar la conciencia establecida, aprendida, la tranquilidad pesada a la que el hombre occidental ha escogido retirarse. Estos actos representan una profanación radical que pone en tela de juicio una realidad considerada como irrefutable, la transforma en espectáculo, en ficción, en fetiche manifiesto y por lo tanto privado de sentido.

El paso de lo discontinuo (del mundo significativo formado de individuos y de cosas) a lo continuo (manifestado por la muerte, la violencia, la revolución) encubre el juego fundamental de lo prohibido y de la transgresión. Históricamente, la animalidad, el sacrificio, las desviaciones internas de la religión, lo que se ha llamado "locura" o "erotismo" (pero ya estas palabras se encuentran lejos de nosotros) y, finalmente, de una manera todavía no elucidada, el uso infinito del lenguaje (la "literatura") indudablemente han designado hasta nuestros días los lugares ejemplares de ese paso persistente y oscuro. Debemos a Georges Bataille la reconquista y el estudio sistemático de la coherencia de esos movimientos: *L'Erotisme* y *La Part maudite*, describen en este sentido un gesto todavía no realizado por el pensamiento, el trazado rápido y ardiente de su economía misma. Escribía Bataille: "Percibo en su conjunto una convulsión que pone en obra al movimiento global de los seres". Sabemos que estamos destinados a ser esa convulsión de conjunto y sin embargo existe un lado de ella por el que podemos, no dominarla y verla, sino notar su alcance preciso. Estamos indudablemente en un mundo moribundo, somos una repetición decadente que se muere: la muerte por lo tanto tiene mucho que decirnos, aquí, hoy en día, en esta época vieja, saturada y cerrada.

L'Erotisme es un libro claro. Pero también es un texto insistente, repetitivo y cuyo planteamiento se oculta, al parecer, en razón a su extrema simplicidad. No se trata solamente de ver en él, de modo superficial, una apología de la "transgresión". Es necesario tratar de situar la visión de conjunto propuesta aquí por Bataille a partir de la idea fundamental de la relación prohibición-transgresión,

cargando estas dos palabras del mismo exacto valor, haciendo notar lo más claramente posible que no cobran sentido sino una con relación a la otra. La dificultad es pues ésta: puesto que la palabra transgresión tiende a borrar la palabra prohibición (en una sociedad en la que la noción de prohibición se ha perdido de vista), tenemos que empezar por reafirmar la prohibición y esto a un nivel solamente indicado por Bataille pero que es en lo sucesivo —de acuerdo con el decaimiento y la torsión sufridos por nuestra cultura— la superficie donde se ventila para nosotros el destino del pensamiento despierto. Ese nivel es, en la escritura de Bataille, el de la oposición aparente discurso-silencio y de lo que es necesario entender por los términos ambiguos de “experiencia interior”. Queda efectivamente aquí un punto sin desarrollar —y sin duda tenía que ser así— y es ese punto hacia donde es preciso que nos dirijamos ahora, o más bien es preciso que nos dirijamos hacia ese “techo del templo desde lo alto del cual aquel que abriera los ojos plenamente y *sin sombra de miedo* percibiría la relación que existe entre todas las posibilidades opuestas”. El techo no es reductible al “punto” ideal que Breton designaba como “punto del espíritu donde la vida y la muerte... etc., dejan de ser percibidas contradictoriamente”, en la medida en que en este momento no se trata de *espíritu* o de *percepción*, sino, de modo más material, de *espacio* y sobre todo de *relaciones*. La diferencia entre estas dos formulaciones es esencial (permitiría sin duda comprender cómo Bataille y Bretón se ubican en posiciones inconciliables con respecto a Hegel). Efectivamente, el problema planteado no es solamente el de qué se ve desde el techo sino más bien el de qué es el techo mismo y, accesoriamente, el de cómo es posible que nadie, en principio, se preocupe por la existencia de un “techo”.

La pseudo-transgresion

Nuestra época, pues, sobre una base de seguridad científica, cree por fin haber levantado la prohibición (las pro-

hibiciones) y reconocido el deseo. En el plano de lo trivial, de lo cotidiano, esta pretensión (que pertenece a la sociedad neocapitalista) se convierte en la pretensión de la satisfacción a todo coste de las necesidades y, al mismo tiempo que se desarrolla una acumulación sin precedente del consumo, en la pretensión del “tiempo libre”, del “retorno a la naturaleza”, e incluso de la “droga”. Tiempo libre, naturaleza, droga tienen en común el hecho de que el trabajo es colocado *fuera de circuito*: el conjunto de los gestos del trabajo es considerado tan insignificante e inevitable como las funciones de la nutrición y la excreción y el psiquismo se convierte en el medio “englobante” del fantasma de la información más y más alucinante. Se comprende que dentro de tal contexto (que podría ser enunciado basándose en el modelo de “la religión, opio del pueblo” como “la puesta en información, medio de hacer desaparecer al pueblo”) se desarrolle la ilusión de un franqueamiento de límites, especialmente y sobre todo de los límites de la sexualidad. La sexualidad efectivamente es presentada como algo que en lo sucesivo ya no tiene “ningún misterio”; la sexualidad, exhibida y superexhibida, sería por lo tanto *natural*. Ahora bien, Bataille escribe²: “La transgresión difiere del “retorno a la naturaleza”, pues *levanta la prohibición sin suprimirla*”. ¿Qué significa esa operación cuyo gesto es irreductible a la racionalidad clásica? ¿De qué malentendido es ella el indicio permanente y seguro? ¿Qué es lo que exige ser reconocido en ella y por medio de ella? Demos inmediatamente un elemento de respuesta: la transgresión que, lejos de oponerse a la prohibición, la completa; la ley que reclama implícitamente la violación de la ley, es, en la economía social que produce al “hombre”, en el juego que lo hace nacer, desarrollarse, gastarse y morir, las “casillas” vacías de lo que podríamos llamar su órgano simbólico, tan invisible como inasible. Este órgano es el de la repetición en la medida en que ésta condiciona, como otras tantas “jugadas” del juego que la emplea, la posibilidad de pasar de un estado de creencia y de división interna al pensamiento, el cual sabe, mediante un saber irrazona-

ble, que *únicamente él está en tela de juicio*, que él mismo es la complicidad de los contrarios y su interacción, que, en suma, él se encuentra a la base de la selección consciente. De los dos casos provocados por esta situación, la prohibición sin transgresión o la pseudo-transgresión que desconoce la prohibición, el segundo es paradójicamente el más desfavorable, pues resulta como que si el hecho de la ausencia de resistencia hiciera imposible la fijación del pensamiento, lo abandonara a una gratuidad informe, irrisoria, incapaz de comprenderse a sí misma en su movimiento. En el primer caso, no hay experiencia o ésta permanece inconsciente. En el segundo, hay un fantasma de experiencia, la prohibición ha desaparecido del campo consciente y tal “liberación” es simplemente la máscara de una represión doble. Quien vive sin oposición bajo el peso de la ley y aquel para quien la ley no es nada están por lo tanto en perfecta armonía: no es difícil verificar cada día el contrato que une la nulidad represiva con la ideología libertaria. Veremos más adelante cómo se puede enunciar esta proposición de manera brutal a partir de la relación tácita matrimonio-homosexualidad. Nos queda el caso singular prohibición-transgresión (lo que Bataille entiende por *erotismo*, es decir “la aprobación de la vida hasta en la muerte”) para el cual ninguna lógica parece estar constituida.

Esta lógica insólita es pues sencilla y difícil de establecer en la medida en que aparecen impugnados en primer lugar el conocimiento científico y la lógica simbólica que lo organiza como *abstracción*. “Al declarar inocente la vida sexual, la ciencia deja decididamente de reconocerla. Aclara la conciencia, pero a costa de una obcecación”. “Muy frecuentemente, para la ciencia, la prohibición no es justificada, es patológica, es obra de la neurosis. Se la conoce por lo tanto *desde fuera*: aun cuando tengamos una experiencia personal de ella, en la medida en que la imaginamos enfermiza, vemos allí un mecanismo exterior, intruso en nuestra conciencia. Esta manera de ver no suprime la experiencia, pero le confiere un sentido menor. De este modo, la prohibición y la transgre-

sión, si son descritas, son descritas como objetos, son descritas por el historiador o por el psiquiatra (el psicoanalista)". La actitud científica —la actitud legal— cae por lo tanto en la trampa inmediata de su presuposición lógica y ello a pesar de los progresos, los desarrollos más y más complejos y los resultados que obtiene: mientras más niega la prohibición, más la reconoce como algo contingente, explicable, formalizable e intensifica más la *manera de ser* de la prohibición. "La prohibición, observada de otro modo que en el terror, ya no le lleva la contraria al deseo que es su sentido profundo. Lo peor es que la ciencia, cuyo movimiento exige que la trate objetivamente, procede de la prohibición, pero al mismo tiempo la rechaza porque no es racional". Una cultura basada en estas presuposiciones (las nuestras) será pues una cultura de supuesta transgresión que corre el riesgo de conducirnos a una especie de proteccionismo, de callejón sin salida, de estancamiento: la transgresión se vuelve enteramente metafórica y aísla al sujeto que conoce, al objeto conocido, al conocimiento exiliado de la ambigüedad que se encuentra al comienzo de todo conocimiento, del conjunto interior-exterior donde ocurre la aventura de sus límites.

Para aclarar esta dificultad, Bataille recurre a un tipo de enunciado paradójico: quiere inducirnos a no diferenciar más entre lo de adentro y lo de afuera y distingue radicalmente "adentro" y "afuera". Se aleja lo más posible, por medio de la violencia, de toda "interioridad" y habla de "experiencia interior". Admite la validez de la ciencia y de la filosofía, pero el espacio común que les asigna tiene que estar separado definitivamente de la filosofía y de la ciencia. No se opone al conocimiento (al contrario), pero no duda en apoyarse en el "no conocimiento". De entrada, la formación extremadamente coherente que ejemplifica corre el riesgo estratégico de no ser comprendida: las acusaciones de "misticismo" y de "oscurantismo" no dejan de ser dirigidas contra él. Ahora bien, Bataille se dirige a la razón, quiere convencerla a ella de su involucramiento inestable, desempeña el papel del

otro en todo discurso, del otro del conocimiento absoluto; asume de cierto modo la posición del “diablo” (quiere ser el “diablo” de Hegel) y no para volver a llegar a un subjetivismo antidialéctico cualquiera, sino para hacer entrar la dialéctica en el terreno mismo de su envite, en lo más profundo de la lógica disimulada que, en su lenguaje, la ha hecho posible. Se trata de mostrar claramente —a igual distancia de la ciencia y de la filosofía cuya antinomia se encuentra suspendida allí— que las posturas “científicas” y “filosóficas”, aunque sean justificadas y necesarias, dejan que se escape lo esencial. *Tienen que ser afirmadas*, aunque sea para eliminar las actitudes perezosas, ingenuas, pero su “igual distancia” tiene por consiguiente que ser circunscrita. Es él, naturalmente, quien nos ofrecerá la posibilidad de actuar sobre “los dos paños”, de captar la contradicción de los lados prohibición-transgresión tal y como nunca los vemos de lejos sino que estamos automáticamente en uno y/o en el otro. Diferente de la aprehensión de un objeto, esa “igual distancia” (esa habitación dividida del signo igual) no es sin embargo una huida hacia la ignorancia. Bataille no es un “hombre de ciencia” ni un “filósofo”, pero sobre todo no es un “escritor” ni un “poeta”. ¿Qué es Bataille? Nada que pueda ser expresado por un sustantivo, nada que la sociedad en la que vivimos pueda, sin falsificación, investir con un valor positivo. Bataille es ese “nosotros” llamado así por Nietzsche, ese “nosotros” que precede a toda cualificación y puede hacerse seguir de “filósofo”, de “loco”, de “aventurero”, de “santo”, de “criminal”, de “trabajador”, de “sabio”, de “actor”, de “poeta”, etc. En este sentido, debemos acordarnos de estas palabras: “soy el sabio del sillón oscuro” (Rimbaud), “la ciencia que emprendo” (Lautréamont), las cuales nos anuncian que el discurso se encuentra en lo sucesivo colocado ante su negación irreductible, la cual forma parte del discurso y se encuentra manoseada a la obra en el discurso. Toda posibilidad de “sentido último” se halla puesta en tela de juicio (veremos lo que le ocurre a este *dios*) y el movimiento del pensamiento de Bataille en resumidas cuentas es el de introducirnos a

nosotros mismos junto con él en esa ausencia de fin, de colocarnos sin fin, como serían lanzadas dentro de una frase sin fin unas palabras aisladas, en lo que no puede tener otra significación sino la del consumo y gasto de una energía insaciable. Y así vemos que, hablando desde el exterior de la ciencia, Bataille habla afectivamente por ella y su futuro³.

El discurso

El “hombre” se ha definido por el trabajo y la conciencia, es decir, *a partir* de la prohibición, dejándola por consiguiente fuera de la racionalidad laboriosa: “Tenemos que tener en cuenta el carácter irracional de las prohibiciones si queremos comprender cierta indiferencia a la lógica que no deja de estar unida a ellas. En el terreno de lo irracional, en el que nuestras consideraciones nos encierran, tenemos que decir: “a veces una prohibición intangible es violada, lo cual no quiere decir que haya dejado de ser intangible”. Podemos incluso llegar hasta la proposición absurda de que “la prohibición existe para ser violada”. Bataille añade: “Esta verdad parece nueva, aun cuando esté basada en una experiencia inmemorial. Pero es totalmente contraria al mundo del discurso del que deriva la ciencia”. ¿Cómo podemos interpretar aquí la palabra *discurso*? Indudablemente, tenemos que comprender que ella oculta el encadenamiento significativo no-contradictorio, la obligación del sentido único sobre la cual la determinación del hombre como conciencia y trabajo está basada. Dicho con otras palabras, **EL MUNDO DEL DISCURSO ES EL MODO DE SER DE LA PROHIBICION**. Ese mundo hace del lenguaje el instrumento de un sentido, coordina enunciados que tienen como objeto la “verdad” y para ese objeto la prohibición es el significante mismo. Lo que es dicho por el discurso *no es* lo que dice el discurso. De allí que el reino de la prohibición se traicione en los accidentes del discurso, de allí que el “inconsciente” (infaliblemente suscitado por la elaboración de

lo real como consciente, del discurso como conciencia) ignore la contradicción y el “no”. El descubrimiento, hecho por Freud, del “inconsciente” es algo exigido desde siempre por una cultura y una ciencia para las que el sentido del discurso sería únicamente algo exterior, a él. El sentido es entonces el objeto y el “discurso” se convierte en el efecto de la creencia en un lenguaje que podría hablar del lenguaje como el lenguaje habla de las “cosas”, sin plantearse el problema de saber si cualquier cosa puede *realmente* hablar *acerca de* cualquier otra cosa. En realidad, no se habla nunca *acerca de* nada, sino *con* (o al mismo tiempo que) algo. Decir “algo” es colocarse en el espacio en el que ese “algo” y el decir que supuestamente tiene que enfocarlo coexisten sin anularse. No hay nada en ese algo de lo que se dice de él/ no hay nada, en lo que se dice, que “pertenezca” a ese algo o que lo reemplace. Es éste quizá el “escándalo” que no podemos reconocer sino a través de una transgresión fundamental. Transgresión que reconoce la *necesidad* de la prohibición a la que se encuentra ligada, si podemos decirlo así, como *historia*, en la medida en que esa prohibición, por sí sola, la hace posible, asegurando la conquista del terreno donde la transgresión tiene que actuar.

La “coexistencia” de la que hablamos es, efectivamente, una dialéctica de guerra en la que algunas veces triunfa provisionalmente la prohibición y otras veces la transgresión, según que el campo de los objetos y las cosas (lo discontinuo) lleve la ventaja o se abra la dimensión del franqueamiento de los objetos y las cosas (lo continuo). Y es aquí, precisamente, donde se sitúa la problemática del erotismo y ante todo la comprensión de la necesidad del trabajo y de la conciencia, de la ciencia y de la prohibición. “En la medida en que el hombre se definió por medio del trabajo y la conciencia, tuvo no solamente que moderar sino también desconocer y a veces maldecir en sí mismo el exceso sexual. En cierto sentido, este desconocimiento ha desviado al hombre, ya que no de la conciencia de los objetos, al menos de la conciencia de sí mismo. Pero si el hombre no se hubiera

vuelto consciente de sí mismo al trabajar, no tendría ningún conocimiento en absoluto, tendría sólo la noche animal". El erotismo lleva por lo tanto la marca del "paso" del animal al hombre y de la "noche animal" a la luz de la razón sistemática hay por lo tanto un salto, el de la sexualidad de un animal dotado de lenguaje: "El hombre es un animal que permanece "desconcertado" ante la muerte y ante la unión sexual". El discurso es pues la evitación de la sexualidad mortal y el "hombre" no puede aprehenderse sino mediante el rodeo de la prohibición (de la ciencia), en la medida en la que transgrede en cierto lugar el mundo del discurso y hace de ese rodeo inevitable el recurso de un afrontamiento de los límites. Todo ocurre, efectivamente, como si de cierto modo se nos planteara el problema de *la otra cara* del materialismo dialéctico, el reverso de la cinta dialéctica que sería entonces la "experiencia interior" tal y como ésta puede ser pensada hoy en día sin tomar el aspecto de una resistencia a la historia⁴. Bataille lo indica en este pasaje dedicado a Lévi-Strauss: "No podemos captar... al ser sino en la historia: en esos cambios, pasos de un estado a otro, no en los estados sucesivos considerados aisladamente. Al hablar de la naturaleza, de la cultura, Lévi-Strauss ha yuxtapuesto abstracciones: mientras que el paso del animal al hombre implica no solamente los estados formales sino también el movimiento en el que se opusieron". Este *movimiento* puede ser considerado como algo que siempre está ocurriendo pero le corresponde efectivamente a "la experiencia interior" someterlo a prueba para arrancarle siempre de nuevo sus formas. A un discurso positivo y activo (científico, filosófico, político) corresponde por consiguiente una acción en el interior del discurso (en el que la "literatura" viene a ocupar un sitio transformador). La edad religiosa se vuelve así por todas partes en una edad de lenguaje que asume el pasado sangriento y oscuro de la humanidad y se hace capaz de ir más allá de él redoblándolo: "La literatura se sitúa en realidad en seguida de las religiones de las cuales es heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado

de modo sangriento, o más bien, es en su estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final, en el que la víctima animal o humana actúa sola, pero actúa hasta la muerte”.

El sacrificio

Tenemos por lo tanto que volver a esa parte exterior de nuestra cultura que el cristianismo, unido con la civilización industrial (y con su protestantismo cogenital⁵) ha constituido como denegación y represión. Dice Bataille: “La piedad se alejó de una voluntad de alcanzar el secreto del ser por la violencia”. Y además: “El desconocimiento de la santidad de la transgresión es para el cristianismo una base”. Toda nuestra cultura se encuentra cogida en esa insipidez y en esa religiosidad difusa desviada hacia el dinero (la religión cristiana es la menos religiosa), transferida ahora a la moral corriente que se permite solamente el espectáculo de una liberación sin influencia real sobre los gestos del individuo: la imagen de la violencia, su representación, coexisten con la estrechez del cristiano inconsciente convertido en eso por su civilización, del individuo cínicamente moral e inmoral, del pequeño burgués ya casi universal que domina nuestras sociedades. Indudablemente, el pequeño burgués repite las palabras de la violencia: “erotismo” es una de esas palabras cuyo efecto se encuentra así neutralizado. Pero en la pseudo-transgresión que él practica la relación acto sexual-sacrificio no puede intervenir ni por un instante; el erotismo que Bataille tiene a la vista es para ese individuo fantasmático su propio yo irrespirable. Ahora bien, “si la transgresión no es fundamental, el sacrificio y el acto de amor no tienen nada en común”. Pero, ¿qué quiere decir aquí “sacrificio”? Bataille escribe: “El espíritu de transgresión es el del dios animal que se está muriendo, de ese dios cuya muerte anima la violencia y que no limitan las prohibiciones que afectan a la humanidad”. Es pues necesario comprender lo que significa ese *dios animal* que

en lo sucesivo opondremos a aquél para el cual existe un “problema del hombre” signo para nosotros de una neurosis generalizada.

El “dios animal” es aquel que se opone en nosotros a la reducción y a la jerarquía del discurso, al léxico acabado y al pensamiento lineal, dominado por una palabra que supuestamente les pone fin a las palabras (Dios) ⁶. El animal divinizado, que subraya el “paso” del animal al hombre (pero a un hombre por consiguiente sin dios), recuerda esa agitación profunda de la vida carnal que desemboca inmediatamente en el fondo del que ella parece ser el cuerpo múltiple y sin meta. Bataille escribe: “La “animalidad”, la exuberancia sexual, es en nosotros aquello por lo que nosotros no podemos ser reducidos a cosas; la “humanidad”, por el contrario, en lo que tiene de específico, en el tiempo del trabajo, tiende a hacer cosas de nosotros a expensas de la exuberancia sexual”. El sacrificio ocupa, en el sistema simbólico, el lugar de un llamamiento eficaz por el hecho de que la prohibición no es impuesta desde afuera, de que nos dividimos a nosotros mismos mediante el rodeo de un adentro/afuera cuya única metáfora no resuelta para nosotros es la del acto sexual en lo que lo une al lenguaje, a la muerte. Siempre, si deseamos arrancarle un pensamiento al sistema formal que nos obliga a pensar, es necesario que encontremos la fuerza de un mundo *naciente* (“prevital y transbiológico”, como dice Lacan, quien además precisa: “Es así como si el hombre llega a pensar el orden simbólico, lo hace por estar primero atrapado en su ser”), un mundo que tiene la función constitutiva del mito: “El espíritu de ese mundo naciente, escribe Bataille, es ante todo ininteligible: es el mundo natural mezclado con el divino; es sin embargo fácil de concebir para aquel cuyo pensamiento está a la altura del movimiento: *es el mundo humano el que, formado en la negación de la animalidad, o de la naturaleza, se niega a sí mismo y, en esa segunda negación, va más allá de sí mismo sin volver no obstante a lo que había negado antes*”. Ese mundo “natural mezclado con el divino” es preciso que lo interpretemos sobriamente como

el envoltorio significante (gozoso) del proceso dialéctico que se produce él mismo en el interior del juego y como forma del juego. Es la transgresión, el espacio de efervescencia orgánica del lenguaje, la afirmación que vale lo que vale la fuerza de la negación. Es en resumidas cuentas lo que Bataille quiere introducir en la parte que ha olvidado pensar, excluyéndolas, en las categorías mayores: el gasto, el consumo, el despilfarro y la muerte. Sin ellas, el sistema del trabajo, de la conciencia, de la producción y de la ciencia se encuentra visiblemente destinado al disparate. Pero es solamente a partir de esta constelación de prohibiciones (a partir de la teoría que se da cuenta de ellas del modo más claro: el materialismo histórico y dialéctico) como ellas a su vez tendrán sentido. Este “doble juego”, tan difícil de captar, es esencial aquí: “Es necesario tener mucha fuerza para percibir el vínculo de la promesa de vida, que es el sentido del erotismo, con el aspecto lujoso de la muerte. La humanidad se pone de acuerdo para no reconocer que la muerte es también la juventud del mundo. Con los ojos vendados, nos negamos a ver que la muerte únicamente asegura sin cesar el surgimiento sin el cual la vida declinaría”. “Si se considera de modo global la vida humana vemos que ésta aspira a la prodigalidad hasta la angustia, hasta la angustia, *hasta el límite en que la angustia ya no es tolerable*. Lo demás son habladurías de moralista. ¿Cómo no vemos esto en nuestra lucidez? ¡Todo nos lo indica! Una agitación febril en nosotros le exige a la muerte que haga sus estragos a expensas de nosotros”. “La sexualidad y la muerte no son sino los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, pues tanto la una como la otra poseen el sentido de despilfarro ilimitado al cual la naturaleza procede contrariamente al deseo de durar que es propio de cada ser”. La “naturaleza” es, para Bataille, lo que “procede de una manera insensata” mientras que “el deseo de producir con poco gasto es pobremente humano”: la “naturaleza” no es de ningún modo capitalista. En el plano del discurso

—en el que la relación hombre-naturaleza está ya establecida y, por consiguiente, representa el nivel radical desde donde tenemos que pensar esta economía— lo “insensato” inaugura en realidad el fin de la ideología naturalista, el fin de los individuos cerrados, separados, ahorrados, económicos, ahora destrozados y consumidos por la aparición del proletariado y la reorganización de todas las funciones del mundo fragmentado de las clases. En este sentido, Bataille es el testigo más cercano de ese trastocamiento del mundo occidental, de su metafísica gramatical, *es decir* de un sistema de discurso para el que la jerarquización de los enunciados, la separación y la oposición de los conceptos, la ignorancia de sus relaciones recíprocas, son una especie de *segunda naturaleza*. El erotismo —el hecho de que su teoría sea hecha solamente hoy en día siguiendo las huellas de Sade— cobra ahora toda su significación: no solamente es lo que, en la historia, se presenta como fin de la era teológica, filosófica y precientífica —como aquello que pone fin, visiblemente a sus presuposiciones lógicas—, sino además como *violación* del individuo constituido por ese período, de la unidad orgánica y económica que era su soporte: “Toda la aplicación del erotismo tiene como principio la destrucción del ser cerrado que es en estado normal una pareja del juego...” “¿Qué significa el erotismo de los cuerpos si no una violación del ser de las parejas, una violación que raya en la muerte, que raya en el asesinato?” En suma, el erotismo entendido como la riqueza revelada y la confesión del lenguaje —como su poder de gasto y de gratuidad— ocupa en cierto punto una función de penetración y de destrucción del discurso: “Se trata de introducir en el interior de un mundo basado en la discontinuidad toda la continuidad de la que ese mundo es merecedor”. Pero leamos ahora lo que dice Marx de la dialéctica materialista: “Como incluye en la inteligencia de lo dado al mismo tiempo también la inteligencia de su negación y de su destrucción necesaria, como concibe toda forma madura en el curso de su movimiento y por lo tanto también en su aspecto efímero, la dialéctica no se deja embaucar por nada y es,

en su esencia, crítica y revolucionaria”. Esta comparación puede sorprender, pero podemos estar seguros de que es definitivamente a él a quien Bataille tiene presente en *La Part maudite* cuando escribe: “Se trata de llegar al punto en que la conciencia deje de ser conciencia de *algo*. Dicho con otros términos, tomar conciencia del sentido decisivo de un instante en que el incremento (la adquisición de *algo*) se resuelva en gasto, es exactamente la *conciencia de sí mismo*, es decir una conciencia que ya no tiene *nada por objeto*”. ¿Estamos en presencia de un regreso a un hegelianismo mistificado y mistificador? No lo creemos. Al descubrir audazmente la perspectiva “mística” y su coherencia con la sexualidad, nos parece por el contrario que la posición en verdad indefendible de Bataille interroga la dialéctica materialista de manera decisiva, de tal modo que le evita todo regreso a una ideología humanista (lo cual significaría hacerla caer en la ideología pequeño-burguesa, en la apoteosis mundial de la pequeña burguesía, supuestamente científica y necia, cómoda, flexible, mezquina). “Cierta punto tiene que ser puesto al descubierto para que la seca lucidez coincida con el sentimiento de lo sagrado. Esto supone la reducción del mundo sagrado al elemento más puramente opuesto a la *cosa*, es decir a la pura intimidad. Eso viene a ser, en realidad, como en la experiencia de los místicos, una contemplación intelectual “sin forma y sin modo”, opuesta a las apariencias seductoras de las “visiones”, de las divinidades y de los mitos. Significa decidir... en un debate fundamental”. El problema es pues programar un gasto que sea ese “océano” en el que la producción y el conocimiento puedan derramarse (“Sé ese océano, y habrá uno”, decía Nietzsche) a fin de no traicionar la historia misma de la humanidad en su conjunto (y no solamente la civilización grecolatina en su búsqueda de un sujeto ilusorio del conocimiento absoluto). Llevando nuestra proposición a sus consecuencias extremas, es decir al *sí* sin reservas dado a la dialéctica materialista y a la ciencia que sale de ella, así como a la desmistificación de la sexualidad pensada en su dimensión irreductible (resumen de nuestra

civilización: aquella en la que mística y razón encuentran la explicación de su división), tenemos entonces la oportunidad de comprender lo que se anuncia mediante el rodeo de otras culturas— en el tiempo y el espacio, en el lenguaje y en la historia. Podemos adivinar cómo Bataille se permite el derecho peligroso de decir: “Nos es dado el poder de abordar la muerte cara a cara y de ver allí por fin la abertura a la continuidad ininteligible e incognoscible, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto anuncia el erotismo”⁷.

La carne

Esta abertura se practica, no abstractamente, sino a través del cuerpo. No a través del elemento abstracto designado generalmente por esa palabra, sino en lo profundo de la masa material cuyos efectos, opacidad, resistencias y desviaciones creemos dominar. El cuerpo es lo que la idea de “hombre” no logra destruir; el cuerpo es lo que grita calladamente ante la seguridad de la razón y de la propiedad; es esa tapicería donde nuestra figura se mueve y se modifica, la tapicería del deseo y del ensueño, de la profunda vida orgánica que persigue su trabajo de muerte; es ese “continuo” del que hacemos para nosotros mismos y para los otros un discontinuo aparente, reivindicador. El cuerpo es en nosotros lo que siempre es “más” que nosotros, lo que mata en nosotros su propia representación y nos mata en silencio. De ese cuerpo podemos conocer (por medio del discurso y la ciencia) los trayectos aparentes, los accidentes, los cambios, la explotación, la palabra y, en suma, la actividad formal. Pero únicamente el erotismo nos permite acceso a su *carne*, es decir, no a una “sustancia”, sino a la inscripción que le es propia, al exceso que es con relación a sí misma esa inscripción inasible. “La carne es la enemiga nata de todos los que están obsesionados por la prohibición cristiana, pero si, como lo creo, existe una prohibición vaga y global que se opone, en formas que dependen de los

tiempos y lugares, a la libertad sexual, *la carne* es la expresión de esa libertad amenazadora”. Dicho con otras palabras, lo que la carne le presenta al cuerpo erguido y cerrado es una “plétora impersonal”, así como el lenguaje “poético” aparece ante el discurso científico como la puesta en obra, en el fondo “repugnante”, del sujeto del discurso. En “la carne” no podemos ya pretender ser sino una parte reservada, crispada contra sí misma y por encima de sí misma, lo que el acto simbólico del sacrificio tenía por función que señalar: “Lo que revelaba la violencia exterior del sacrificio era la violencia interior del ser percibida bajo la luz de la efusión de sangre y del surgimiento de los órganos. Esa sangre, esos órganos llenos de vida, no eran lo que ve la anatomía: solamente una experiencia interior, no la ciencia, podría restituir el sentimiento de los Antiguos”. Una experiencia interior, es decir, una experiencia de la escritura corporal (y se podría mostrar cómo, desde *Juliette* hasta los *Chants de Maldoror*, *Le Théâtre et son Double* y la *Histoire de l'oeil*), toda la literatura moderna está obsesionada por esa dimensión real hasta el punto de hacer prácticamente del cuerpo el referente fundamental de sus violaciones del discurso). Experiencia que no es accesible hoy en día sino en el lenguaje y por el lenguaje, en el cual y por el cual la sexualidad tiene que constituirse o renunciar a alcanzar lo que está hecha para “enseñar”. Nuestra pérdida de contacto con el gesto, con el alimento (“sólo comemos carnes preparadas, inanimadas, separadas del hormigueo orgánico donde aparecieron al principio. El sacrificio unía el hecho de comer a la verdad de la vida revelada en la muerte”), indica aquí la distancia inmensurable que nos separa de la desnudez explosiva de la que “provenimos”. Si dispusiéramos de una historia del asco y de las repugnancias, podríamos quizá saber de cuáles posibilidades se ha separado nuestra conciencia y es esta historia la que Sade, mejor que ningún etnógrafo, se preocupó por recoger mediante únicamente la fuerza de su libertad. En efecto, si Bataille tiene razón cuando observa que “no existe ninguna forma de repugnancia en la que yo no encuen-

tro afinidad con el deseo”, ¿cómo no ver que ignoramos nuestro deseo en proporción a las repugnancias de las que, sin que lo sospechemos, somos víctimas? ¿Cómo no distinguir en nuestra voluntad de no igualar los extremos de la atracción y de la repulsión, del placer y del dolor, la forma que asume para nosotros el límite dentro del cual pensamos y realizamos un trayecto circular y repetitivo? El pensamiento puesto en tela de juicio por Bataille es aquel que la expresión “caerse por su propio peso” es la única en poder designar. *Se cae por su propio peso*, en principio, que cualquier animal humano aparte la vista sin decir una palabra de ciertas situaciones, ciertos actos, ciertas sustancias: “Creemos que una deyección nos da asco debido a su hediondez. Pero, ¿hedería si antes no se hubiera convertido en objeto de nuestro asco?”... “Extraña aberración la del asco que nos afecta hasta el punto mismo del desmayo y cuyo contagio nos persigue *desde los primeros hombres* a través de innumerables generaciones de niños regañados”... Preferimos, muy a menudo, ignorar o negar esos elementos “bajos” ante los cuales retrocede nuestra humanidad. Nos desembarazamos por medio de un adjetivo moral de aquellos que se dejan atrapar por ellos sin restricciones ni remordimientos. Llegamos hasta el punto de perder conciencia cuando la insistencia real se hace demasiado intensa a este respecto. Bataille, sin embargo, no dejó nunca de hablar de ese “matrimonio” de lo alto con lo bajo, a propósito de William Blacke (“este hombre nunca frunció los labios”), de Michelet (que interrumpía su trabajo para ir a respirar olores de orina) y de Proust (y del “episodio de las ratas” que los biógrafos virtuosos se dedican a presentar como algo secundario o accidental). Escribe Bataille: “No olvidaré nunca lo violento y maravilloso que se encuentra ligado a la voluntad de abrir los ojos, de ver cara a cara *lo que ocurre, lo que es*”. “Abrir el cuerpo” —o también “hacer florecer el cuerpo” como dicen los viejos textos mexicanos— consiste pues en querer “igualarse a *lo que es*”, no so capa de tal o cual perversión solapada, inconsciente, cómplice de su contrario, vergonzosa (la pareja dignidad-

vergüenza es pulverizada para siempre)', sino en un desgarramiento redoblado en el que el pensamiento interviene como huella de la desgarradura misma. Es tan negativo, en resumidas cuentas, no sentir la angustia, la náusea, el horror como ser limitado por estos sentimientos. "Estos sentimientos no tienen nada enfermizo, sino que son, en la vida de un hombre, lo que es la crisálida para un animal perfecto. La *experiencia interior* del hombre aparece en el momento en que, rompiendo la crisálida, el hombre tiene conciencia de desgarrarse a sí mismo, no la resistencia opuesta desde afuera. La superación de la conciencia objetiva, que limitaban las paredes de la crisálida, está ligada a ese cambio profundo". Ahora bien, esa desgarradura no es pensamiento (escrito) a menos que asociemos deliberadamente el goce al horror en vez de creer que superamos el horror por medio de una reacción de dominio, a menos que conozcamos el precio del "respeto", confesemos nuestra participación física, confesión que refleja en la realidad una extrema "delicadeza" (según el término de Sade) que está en los antípodas del gesto criminal cuya denuncia ella representa (el verdugo real es indefectiblemente aquel que ha fracasado como verdugo simbólico, es decir, su propia víctima extasiada). "La esencia del erotismo se encuentra en la asociación inextricable del placer y la prohibición. La prohibición no aparece humanamente nunca sin la revelación del placer y nunca aparece el placer sin el sentimiento de la prohibición". El erotismo es una contradicción irreductible (el furor simbólico-la delicadeza real), el erotismo es lo que debe ser ocultado como representación de esta contradicción absoluta, lo que debe ser excluido del sistema social fundado en la identidad y el escamoteo de los contrarios. El erotismo es la anti-materia del realismo. La prohibición y la transgresión, efectivamente, no son "idénticas" (no más de lo que lo son el goce y el horror) pero se encuentran en una relación de redoblamiento contradictorio: no "se lleva a cabo" la prohibición, no se transgrede nunca definitivamente la prohibición y es aquí donde una nueva lógica debe intervenir. La "crisis" erótica

nos coloca efectivamente ante una serie de signos cuyas propiedades son inconciliables: "El desarrollo de los signos tiene una consecuencia: el erotismo, que es fusión, que mueve al interés en la dirección de una superación del ser personal y de todos los límites, es sin embargo expresado por un objeto. Nos encontramos ante esta paradoja: ante un objeto significativo de la negación de los límites de todos los objetos, ante un *objeto erótico*". Este objeto, en definitiva, tiene nombre: el de *rodeo*, rodeo del texto, rodeo escrito hacia la muerte.

La mujer

Bataille insiste sobre un punto particularmente importante: "La prohibición que se opone en nosotros a la libertad sexual es general, universal; las prohibiciones particulares son sus aspectos variables". La universalidad del tabú del incesto, por ejemplo, sirve para mostrar la universalidad disimulada de la prohibición de la obscenidad. Si "el incesto es el primer testimonio de la conexión fundamental entre el hombre y la negación de la sensualidad o de la animalidad carnal", si ese testimonio es en cierto sentido "hablado" por el hombre (y lo introduce en la palabra), la obscenidad (con respecto, por ejemplo, los *excreta*) pertenece a un nivel definitivamente silencioso. "El hombre niega esencialmente sus necesidades animales. Es éste el punto al que se refirieron la mayoría de las prohibiciones, de universalidad tan sorprendente y aparentemente tan evidentes que nunca se ha hablado de ellas: *Existe pues una modalidad del paso del animal al hombre tan radicalmente negativa que nadie habla de ella*". El incesto es en suma el simple "surgimiento" de ese silencio en el sistema de intercambios y la economía simbólica de la humanidad: su análisis permitirá hacer descubrimientos con respecto a las estructuras implícitas de esa humanidad pero podrá también ocultarnos su modalidad "silenciosa". Una presuposición "normativa" impide aquí la mayor parte de las investigaciones: se toma como

norma, o como anomalía, lo que está basado en una evasión muda. Que la norma explique o castigue la anomalía reconociéndola al mismo tiempo, o que la anomalía reivindique sus derechos reconociendo por consiguiente la norma, llega a ser lo *mismo*. Tenemos aquí la prueba espectacular: sabemos ya que el matrimonio no es asunto de los “cónyuges” sino una transacción entre el “dador” de la mujer (padre, hermano) y el “tomador”. El matrimonio —la actividad heterosexual normativa, “el aspecto de asociación económica con miras a la reproducción”— está basado en realidad (como cualquier análisis suficientemente completo lo demuestra inmediatamente)⁸ en un rito de conjuración de la homosexualidad. Regula menos las relaciones hombre-mujer de lo que impide tanto el incesto como la homosexualidad (que los animales ignoran). Esta observación, implícita y no expresada en el texto de Bataille, ilustra la posibilidad de la obsesión de lo que es soslayado y que por lo tanto “penetra” poco a poco en la conciencia: son los efectos del *rodeo* por el cual vemos que la mujer ocupa una función de comunicación decisiva. El matrimonio y la homosexualidad son en efecto homólogos: en ambos casos podemos decir que la mujer permanece “prohibida”. Esto equivale a decir que, puesto que una sociedad sin matrimonio —por lo tanto sin homosexualidad e incesto conjurados— es impensable, la mujer —como el significante es la prohibición misma— representa la figura de la prohibición. Bataille escribe que “las mujeres han tomado el aspecto restringido de su fecundidad y de su trabajo”. La actitud femenina será pues moldeada por la forma social de esa “invisibilidad evidente” de la prohibición: “*Proponerse es la actitud femenina fundamental*, pero el primer movimiento —la proposición— es seguido por el fingimiento de su negación”. “Es por medio de la vergüenza, fingida o no, como una mujer se pone de acuerdo con la prohibición que funda en ella la humanidad”. La mujer significa por lo tanto el compromiso que la humanidad establece entre la prohibición y la transgresión, el compromiso que, a través del “matrimonio”, deja que aparezca la posibilidad

de la violencia erótica: no solamente tiene ella que asumir el papel de la madre (pura) y del animal (impuro), del respeto y de la violación del respeto (del “frenesí sexual y del cuidado de los niños”), sino que le da consistencia a una estructura de exclusión tal que un medio resistente —una escena— es construido en función de su posible trastocamiento. “Lo que cuenta esencialmente, es que hay un medio, por limitado que sea, en el que el aspecto erótico es impensable y momentos de transgresión en los que, en cambio, el erotismo tiene el valor de un trastocamiento”. La mujer es pues depositaria del “secreto social” en tanto que éste hace que coexistan, sin pensar acerca de ellas como radicalmente inconciliables, oposiciones que producen sus efectos unas en relaciones con las otras. “No habría erotismo, si no hubiera en cambio el respeto de los valores prohibidos. (No habría pleno respeto si la desviación erótica no fuera posible ni seductora)”. “La esposa” se convierte en la madre respetada por un homosexual consciente o inconsciente y *con relación a la cual* vive la prohibición radical inscrita en la mujer como matriz de su cuerpo propiamente dicho (como figura del significante). Pero la mujer también trae la oportunidad de la única transgresión posible, la que afirma la prohibición, la que afecta al significante mismo (y su figura incestuosa): “El respeto no es indudablemente sino el rodeo de la violencia. Por una parte, el respeto ordena el medio donde la violencia está prohibida, por otra le ofrece a la violencia una posibilidad de irrupción incongrua en terrenos en los que ha dejado de ser admitida”. Este aspecto “doble” de la mujer es representado por Bataille no solamente en sus novelas sino también en este pasaje de *L'érotisme* que hay que citar por entero:

“Sólo la experiencia de los estados en los que nos hallamos trivialmente en la actividad sexual, de su discordancia ante los comportamientos socialmente aprobados, nos pone en condiciones de reconocer un aspecto *inhumano* de esta actividad. La plétora de los órganos ocasiona ese desencadenamiento de mecanismos extraños a la ordenación habitual de los comportamientos humanos.

Una hinchazón de sangre destruye el equilibrio sobre el cual se basaba la vida. Una rabia, bruscamente, se apodera del ser. Esta rabia nos es conocida, pero fácilmente imaginamos la sorpresa de aquel que no tuviera conocimiento de ella y que, mediante una maquinación, descubriera sin ser visto los arrebatos amorosos de una mujer cuya distinción lo hubiese impresionado. Ese hombre vería en ello una enfermedad, análoga a la rabia de los perros. Como si una perra rabiosa hubiera reemplazado la personalidad de la mujer que recibía sus visitas tan dignamente... Es hasta demasiado poco hablar de enfermedad. Por el momento, la personalidad está muerta. Su muerte, por el momento, le cede el sitio a la perra, que se aprovecha del silencio, de *la ausencia de la muerta*. La perra goza —goza a gritos— de ese silencio y de esa ausencia. El regreso de la personalidad la volvería de hielo, acabaría con la voluptuosidad en la que está perdida”.

El juego

Tal es lo que se ha podido llamar el “materialismo dualista” de Georges Bataille, que no plantea contrarios destinados a conciliarse en la identidad o en la unidad sino que de entrada plantea *dos* principios, “dos” que no vienen de “uno” sino que lo preceden. Denis Hollier⁹ observa que este dualismo “en lugar de plantear dos principios en el interior del mundo, plantea dos mundos” y que “es en la apertura de esta dualidad, que define como *entredos*, donde el pensamiento dualista se coloca y ejerce su tensión”. Posición indefendible y, se podría decir, deliberadamente “falsa”, que se sitúa en los límites de todo pensamiento “verdadero”. El dualismo irreductible a la unidad imita aquí el modo de ser del lenguaje dividido por el concepto de signo, pero “dividido” de acuerdo con presuposiciones teológicas y ontológicas. Desvalorizar esta división afirmando una contradicción irreductible (lo que todo “materialismo” debe hacer) tiene pues que ocasionar en el momento en que se hace general una desa-

parición del concepto de signo (significante-significado) y lo que Bataille llama la muerte del lenguaje. El único pensamiento que parece aproximarse a este método tan incomprensible para nuestra reflexión pero capaz de comprenderla sería el pensamiento chino: el Yin y el Yang son en efecto *inmediatamente* dos y el Tao no tiene nada de unidad (mucho menos de un Dios), es más bien el “medio” donde la contradicción se produce. La cadena de dualidades subrayadas por Bataille: diástole-sístole, compresión-explosión, prohibición-transgresión, etc... de tal modo que cada uno de sus elementos *ignora* el otro pero sólo existe en contra suya, se coloca dentro de esta perspectiva “incomprensible” para quien no se entregue a la “muerte” del conocimiento (ligado a la división del signo) por parte del no-conocimiento (que anuncia el “desarrollo de los signos” del erotismo)— allí donde “lo desconocido hace reír”. Bataille escribe: “Así pues, de la muerte del pensamiento procede no precisamente una ciencia sino lo que podría llamar un estudio de los momentos soberanos... Lo que caracteriza tal estudio es que no podríamos meternos en él sin práctica”¹⁰. “Una experiencia semejante es necesariamente una experiencia preparada, pero no es tan fácil introducir un abismo, o más bien la introducción del abismo es una ruptura a la vez voluntaria y sufrida como a pesar de ella misma”. El concepto de *juego* está afirmado y mantenido sólidamente: “Mi pensamiento no tiene sino un objeto, el juego, en el cual mi pensamiento, el trabajo de mi pensamiento, se aniquila”. Esta posición no tiene como meta el establecimiento de una “filosofía del juego” —pues el juego, en ese momento, *no es un símbolo* (no refleja “un mundo”)— sino, como “juego mayor”, el “no-conocimiento, lo indefinible, aquello que el pensamiento no puede concebir”.

Sería mejor hablar como Ponge de un *objeto*, es decir “(de un) funcionamiento verbal sin ningún coeficiente laudatorio ni peyorativo”. Si se cambia el juego en filosofía del juego, se vuelve a encontrar el “juego menor” que no puede ya ser *el fin* de la actividad seria, se hace derivar el juego, se vuelve a caer en la unidad en la que

la palabra juego ocupa el sitio de la unidad impugnada. La única manera de marcar hacia el exterior el juego mayor consistirá pues en sostener un materialismo integral del discurso del juego, una enunciación en la que los enunciados no serán nunca emitidos sino en situación, lo más lejos posible de toda “verdad”, aunque se trate de la verdad que se acaba de admitir. El lenguaje, entonces, se ofrece como constitución de su propia destrucción, como liberación y no expresión de todo “referente” posible. “El despertar silencioso” del erotismo —que es conciencia de sí mismo opuesta a la de las cosas y se “revela en su aspecto maldito”— es ese *paso* por el rodeo expresivo: “Para alcanzar la intimidad (lo que está profundamente en nosotros), podemos sin duda, debemos pasar por el rodeo de la cosa por la cual la intimidad se hace tomar”. En efecto, por ser el lenguaje civilización está basado en la prohibición; en principio deja sin voz a la violencia, objeto de una denegación que desconoce lo que escribe a pesar de nosotros y a través de nosotros: “La vida humana no puede seguir sin temblar —sin meter trampa— el movimiento que la arrastra hacia la muerte. La he representado metiendo trampa —zigzagueando— en las vías de las que he hablado”. “Si se quiere sacar el lenguaje del callejón sin salida donde esta dificultad lo hace entrar, es por consiguiente necesario decir que la violencia, siendo asunto de la humanidad por entero, se ha quedado en principio sin voz, que de esa manera la humanidad entera miente por omisión y que el lenguaje mismo está fundado en esa mentira”. *Proposición capital*. Capital, pues define una conciencia nueva para examinar los textos de la historia oficial y descubrir los lugares de sus exclusiones, sus censuras, sus gestos de conjuración. Capital, porque hace que aparezca la complicidad entre el discurso “positivo” y lo que arroja en otra parte que se encuentra reforzada y prácticamente redoblada. Capital, finalmente, porque nos muestra el efecto dialéctico de lo “humano” que suscita indefectiblemente su propio “inhumano”. Es este espacio nuevo de mirada sobre los textos el que Marx, Nietzsche y Freud han abierto en una historia donde se

nos intima que entremos. Tienen en esto un predecesor radical: Sade. "Sade, escribiendo, rechazando las trampas", dice Bataille. Y esto: Por el rodeo de la perversidad de Sade, la violencia entra al fin en la conciencia". Bataille escribe: *al fin*. Todo ocurre como si la enseñanza paradójica que trae consigo a todos los niveles la pareja prohibición-transgresión hubiera *esperado* su conciencia neta, que, al mismo tiempo, parece muy "tardía". Como si pudiéramos al fin captar cómo la sociedad y la historia no son sino la forma desviada (filtrada) que toma la violencia (la fuerza) para penetrar en la conciencia fabricada por esa sociedad y esa historia. Como si la escritura fuese la *forma de ese rodeo*, de modo que un acto de escritura, llevado a su extremo, sería la única manera de revelar a la vez la mentira de la historia (su ficción) y su verdad (que no es nunca la verdad por la cual se hace aceptar bajo esa mentira). Como si la pareja verdadero-falso le cediera por todas partes el sitio a una física del gesto escrito en el que lo escrito es trazado por el cuerpo transgresivo mismo, desapareciendo en su escritura y escribiendo su historia como texto de la violencia traicionada (es decir a la vez abandonada y agarrada por el cuello). Esa perspectiva es la anunciada por la "escena de la escritura" freudiana analizada por Jacques Derrida¹¹, es la que le permite a Louis Althusser rechazar el mito religioso de la lectura y mostrar de qué manera Marx rompió "con la concepción hegeliana del todo como totalidad "espiritual", muy precisamente como totalidad expresiva", lo cual le permite proponer que "deberíamos comenzar a sospechar desde Marx que, al menos en teoría, *leer* y por lo tanto escribir, *quiere decir*"¹². Es esta perspectiva, finalmente, la que ofrece la posibilidad de una eficacia real de la escritura nietzschiana tal como Bataille no dejó de interrogarla. Lo que es suprimido es la ilusión de presencia en sí, de presencia "conciliadora" que ya no nos puede parecer sino como efecto de un deseo desconocido. Lo que surge se encuentra subrayado por estas frases de Nietzsche: "Es necesario perderle el respeto a todo, hacer migas del universo" y "me gusta la ignorancia con respecto al

futuro”. Y Bataille: “Más allá del aniquilamiento por venir, que caerá con todo su peso sobre el ser que soy, que espera ser todavía, cuyo sentido mismo más bien que ser es el de esperar ser (como si yo no fuese la *presencia* que soy, sino el futuro que espero, que sin embargo no soy), la muerte anunciará mi regreso a la purulencia de la vida. Así puedo presentir —y vivir en su espera— esa purulencia multiplicada que con anticipación celebra en mí el triunfo de la náusea”. Las investigaciones sobre la mística han sacado a la luz el “parentesco” entre “la santa y el voluptuoso”, parentesco que elude la ciencia (a los psicoanalistas en particular, puesto que “esos estados... no entran en el campo de su experiencia”) y pone en tela de juicio el humanismo tradicional. El cristianismo que ha sido siempre el enemigo de la mística (Eckhart) y de la ciencia (Giordano Bruno) y sobre todo de su dualidad coherente ha legado de ese modo a la ciencia una ceguera humanista y a la religión un oscurantismo servil¹³. Pero “una última posibilidad de convergencia” —lo cual no quiere decir de unificación— se deja entrever: la hostilidad hacia lo que representa el cristianismo tiene que ser decidida, mucho más decidida puesto que se comprende mejor lo que el cristianismo ha tenido como función social que esconder y la mística tiene que ser desembarazada de sus “visiones” neuropáticas, de sus imaginaciones y sus alucinaciones. La mística, tanto para Bataille como para Nietzsche, es el lugar, no de un “estado” sino de un paso *directo* (“aniquilante”) al conocimiento teórico y práctico; la mística es el indicio de una posición desfasada con relación a la articulación significativa, de una postura diferente con relación al lenguaje (lo que Nietzsche indica con: “La coordinación —en lugar de la *causa* y del *efecto*” y: “Pertenece a un mundo *trastocado*, pues ahora todo contenido nos aparece como puramente formal —incluso nuestra vida”). La mística quiere decir que “dos mundos” (las dos vertientes del “techo”) son afirmados como irreductibles el uno al otro, de manera que mientras hay más de racional mayor es la intensidad del fondo insensato. Este “fondo” es silencioso, se halla oculto de

toda sintomatología: “Las penas más profundas son aquellas que los gritos no traicionan y lo mismo ocurre con la experiencia interior de las lejanías posibles del ser que es la mística: los momentos “sensacionales” no corresponden a la experiencia adelantada”. En realidad, la experiencia de que se trata no es uno de los elementos del discurso (llamarla “mística” es decir demasiado); esta experiencia no interviene como “algo” (que hay que expresar) y no tiene otra característica sino la de provocar una mutación del discurso, de división y de umbral en su forma aparente. Sin embargo, el desnudamiento de la mística (en el sentido histórico de la palabra) y del erotismo y la crítica de sus bases son las armas más eficaces contra la ideología naturalista en tanto que ésta ha subrayado la prohibición de la muerte a expensas de la actividad genética tomada a la ligera. El afrontamiento directo y peligroso de la muerte (la mística) así como lo serio y lo trágico asociados a la sexualidad (el erotismo) son entonces desterrados: está prohibido reírse de la muerte pero el placer se ha convertido en objeto de broma. Es por ello por lo que, como dice Bataille, “el erotismo considerado gravemente, trágicamente, representa un trastocamiento”. Pero vemos inmediatamente de qué manera la escritura se encarga en lo sucesivo de este trastocamiento, de qué manera la escritura tiene en lo sucesivo la misma condición, la misma función y en definitiva el mismo sentido que el erotismo: excluida, maniobrando su propia exclusión. Comprendemos mejor cómo la escritura debe resultarle insoportable a una ideología que restringe el lenguaje a un instrumento (el de un conocimiento, de una “realidad”). La escritura trágica (trágica no en su aspecto “expresivo” sino en el juego regulado al cual condena a aquel que se entrega a ella) finalmente toma el relevo de la transgresión.

El exceso

¿Cómo reconocer esta escritura? ¿En qué se distingue la escritura de la “literatura” comprendida en su sentido res-

tringido (el de la producción de una "obra")? ¿Por qué no puede darse sino tras la máscara de la literatura y no como ciencia o filosofía? ¿Por qué, siendo ella quizá la ciencia y la filosofía de su tiempo, está destinada a usar esa máscara de gratuidad literaria? Las fases de la escritura de Bataille, la disposición estratégica que adoptó (novelas "obscenas", diarios, ensayos) nos muestran que no solamente "escribió" sino que dispuso en el interior y alrededor de lo que escribió un sistema de lectura capaz de hacer de cada texto el exterior o el centro ausente de otro texto, haciendo de ese modo que su escritura fuese no unificable, estuviese separada de sí misma a imagen de esos "dos mundos" de los que ella es el reverso. Hacerse leer solamente a partir de la obscenidad (de la prohibición) es hacer notar con claridad que cualquier otra lectura es represiva. Es también subrayar la guerra *mortal* que atormenta nuestra cultura en razón a su definición de la literatura como "gratuidad". "El *especialista* no está nunca a la altura del erotismo": esta frase está dirigida hacia la escritura monovalente del discurso científico o filosófico. Pero: "La filosofía es la suma de las posibilidades, en el sentido de una operación sintética, o nada" se vuelve hacia la nulidad de aquel que, escribiendo, se cree más allá de la filosofía, del trabajo, del conjunto del conocimiento lógico. El sabio, el filósofo no dejarán (no han dejado) de juzgar a Bataille como un pseudo-sabio, un pseudo-filósofo. Asimismo, los aficionados a "las obras", a los "escritores", se encontrarán incapaces de apreciar la amplitud de un trabajo en definitiva tan poco "literario". Pero dejemos que el tiempo se ocupe de clasificar los nombres (es decir los lenguajes): lo que sí es cierto es que las palabras trazadas por Bataille a través de la literatura, la ciencia y la filosofía de su tiempo no han encontrado todavía el futuro.

"El *especialista* no está nunca a la altura del erotismo. . . Para aquel que no puede ocultarse, para aquel cuya vida se abre a la exuberancia, el erotismo es, por excelencia, el problema personal. Es al mismo tiempo, por excelencia, el problema universal". Personal (diarios, novelas) y univer-

sal (ensayos) forman efectivamente dos mundos los cuales, como los de la prohibición y la transgresión, hacen que el otro exista, se ignoran y forman un “techo” en principio inaccesible. Por una parte, el gasto, la oportunidad del despertar escrito, el hundimiento y la desgarradura del instante, el *yo* que afecta al cuerpo opuesto y la oposición de su propio cuerpo; por otra, la investigación histórica, la argumentación dialéctica de una lucidez obstinada. Lo “insensato” se convierte así en el momento en el que los términos opuestos entran unos en los otros sin dejar de estar en oposición, el intervalo en el que todo *tiene* el mismo sentido sin que ya nada *lo* tenga, en el que el poder de lo continuo nos agarra bruscamente y nos anuncia lo que será nuestra muerte al entregarnos a la desnudez. Pero escribir lo insensato, *hacer que lo insensato se escriba*, producirlo por entero, es mostrar al mismo tiempo que no existe, que jugamos el juego de nuestro propio asesinato desmembrando el mundo, que somos también, materialmente, la extensión, el descuartizamiento y la fractura de los que perecemos. Es por lo tanto precisamente y en definitiva de un NOSOTROS de lo que se trata: la teoría no será escrita sino en función de una comunidad sin clases en la que la única distinción será la aptitud contradictoria al trabajo y a la transgresión, la facultad de usar un lenguaje doble que, en lugar de creer comprenderse, se multiplicará, se reanudará, se trastocará, se negará: la “novela” es entonces un rodeo hacia la teoría, estando ésta misma sometida al “despertar silencioso” cuya marca es la escritura.

“Aceptando la competición, he sentido personalmente la necesidad de tomar a mi cargo la dificultad en los dos sentidos, en el sentido de la transgresión como también en el del trabajo”. . . . “Es difícil imaginarse la vida de un filósofo que estuviera continuamente, o al menos bastante a menudo, fuera de sí. . . *El hecho de mantenernos abiertos a una posibilidad cercana de la locura (es éste el caso de toda posibilidad tocante al erotismo, a la amenaza o más generalmente a la presencia de la muerte o de la santidad) subordina continuamente el trabajo de la refle-*

xión a otra cosa donde precisamente la reflexión se detiene". Lo que nos dice Bataille es dicho lo más cerca posible de la impulsión de la muerte, allí donde, en su erotismo indiscernible, ésta se hace insignificante, es decir simultáneamente "salida de los límites" e "inconcebible". Si la muerte es "interior" con respecto al ser que muere, de suerte que, por ella, el ser "sale" en la forma inasible de su deseo; si el ser que muere no muere *en ninguna otra parte* sino en el significante que lo anima, el deseo de muerte (que irriga de parte a parte la física del gesto escrito) desenmascara la sustitución en los "rieles" de la cual nos hallamos lanzados sin descanso: "No solamente renunciamos a morir: anexamos el objeto al deseo, que era en verdad el de morir, lo anexamos a nuestra vida durable. Enriquecemos nuestra vida en vez de perderla". La trampa inevitable consiste en volver a poner el límite, cambiarlo de lugar, distinguir de nuevo continente y contenido por impotencia de entrar definitivamente en el contenido que se hace, contiene y se desborda: "Supongamos en efecto que la filosofía verdaderamente se ríe de la filosofía, esto supone la disciplina y el abandono de la disciplina, en ese momento la suma de posibilidades está en juego completamente y la suma es la síntesis, no es solamente una adición puesto que termina en esa visión sintética en la que el esfuerzo humano revela una impotencia, en la que sin pesar se reposa en el sentimiento de su impotencia. Sin la disciplina habría sido imposible llegar a ese punto, pero esta disciplina nunca llega hasta el fin. Esta verdad es experimental. *En todos los casos, la mente, el cerebro del hombre se halla reducido al estado de continente desbordado, reventado por su contenido*". La ruptura, la desgarradura de la "crisálida" es pues la desaparición forzada del fantasma de dominación, la explosión de la dialéctica idealista como velo y revelación de un "espíritu absoluto": "la aprobación de la vida hasta en la muerte" que es el erotismo tiene como contraseña a través de la muerte LA FUERZA LUMINOSA DE LA OBSCE-
NIDAD. Una palabra, un objeto plantados vivos en la muerte como otros tantos *sí* a la muerte, o más bien una

serie de palabras o de objetos que *caen* en un orgasmo mortal, y, paradójicamente, aparece el pensamiento libre para sus tareas concretas, políticas. *Se trata de saber en un punto si el deseo responde mejor que la especialización del proyecto a la esencia de la filosofía.* Si así es, entrevemos el sentido de esta otra frase de Bataille (en *L'impossible*): “La lógica, al morir, paría locas riquezas”. Estas “riquezas” son aquellas que se ofrecen al pensamiento que afirma y sobrepasa a la vez los límites de un *léxico terminado* (Nietzsche: “la lógica misma ya no es para mí sino una especie de sinrazón y de azar”). La escritura practicada así (el erotismo) es el movimiento por el cual ninguna palabra puede ser considerada “superior” a las otras, como si fuese su polo o meta: cualquier otro discurso plantea un dios. Dicho con otras palabras, es preciso que a un sistema de relaciones formales, a un PRO-CESO, corresponda, según una lógica “moribunda”, un EXCESO que, cualquiera que sea la lógica en curso, no deje de matarla. El proceso constituye y produce un exceso que consume el proceso y lo establece. Si “la suprema interrogación filosófica coincide... con la cumbre del erotismo” (cumbre que permanece *vacía* y no tiene otra función sino la de volver a verter sus efectos en una lógica y una dialéctica), debemos saber que el momento del *conjunto* afecta al de la *dispersión*: “De esa manera, el lenguaje, reuniendo la totalidad de lo que nos interesa, al mismo tiempo la dispersa”. La “disolución” de la filosofía en el mundo del juego (como resulta en la filosofía de Sade) es por lo tanto comparable con la “ejecución” del lenguaje, *es* esa disolución del sentido último, el cual no interviene sino para oponerse al silencio (a la muerte): “la filosofía no sale de sí misma, no puede salir del lenguaje. La filosofía utiliza el lenguaje de tal manera que el silencio nunca la sucede”. Ironía mayor: la filosofía —digamos para simplificar, y de acuerdo con una confusión autorizada por el mismo Bataille, el “pensamiento común” cree “salir del lenguaje” mientras que simplemente da vueltas en su rechazo de la muerte significado por una “palabra maestra” (una “palabra del fin”, una “última

palabra”). Ahora bien, no se trata de “salir” del lenguaje sino de entregarlo a su muerte: “Dar a la filosofía la transgresión como base (este es el funcionamiento de mi pensamiento) es remplazar el lenguaje por una contemplación silenciosa. *Es la contemplación del ser en la cumbre del ser*. El lenguaje no ha desaparecido de ninguna manera. ¿La cumbre sería acaso accesible si el discurso no le hubiera revelado los accesos?” Se trata efectivamente de una afirmación redoblada del lenguaje (de una aprobación del lenguaje hasta en el silencio que no es sino su forma ausente): “¿Qué seríamos sin el lenguaje? Nos ha hecho lo que somos. Solamente el lenguaje revela, cuando mucho, el momento soberano en que él ya no tiene curso”. ¿*Qué momento?* “En ese momento de profundo silencio, en ese momento de muerte...”

El techo

“Me atrevo a decir aquí que, a mi modo de ver, la filosofía es también una ejecución del lenguaje. Es también un sacrificio. La operación de la que he hablado, que hace la síntesis de todo lo posible, es la supresión de todo lo que el lenguaje introduce que sustituye la experiencia de la vida que brota —y de la muerte—, un terreno neutro, un terreno indiferente”.

“He querido hablar un lenguaje igual a cero, un lenguaje que sea la equivalencia de nada, un lenguaje que regrese al silencio. No hablo de la nada, que me parece a veces un pretexto para añadirle al discurso un capítulo especializado, sino de la supresión de lo que el lenguaje le añade al mundo. Pienso que esa supresión, en una forma rigurosa, es impracticable... Todo lo que, a partir de allí, no nos retira del mundo (en el sentido en que más allá de la Iglesia, o contra la Iglesia, una especie de santidad retira del mundo) traicionaría mi intención... Esta experiencia misma tiene su disciplina... ante todo contraria a toda apología verbosa del erotismo”.

“Me ocultaré de tal modo que impondré silencio. Si otros vuelven a ocuparse de la tarea no la acabarán tampoco y la muerte, como a mí, les cortará la palabra”.

Estas tres proposiciones de Bataille (la última sacada de su *Nietzsche*) muestran bastante bien el alcance y la naturaleza de su cálculo. Pero, ¿qué es la “contemplación silenciosa” si no otra máscara de la escritura cuyo nombre buscamos? ¿Qué significa esa “palabra cortada” si no la castración de la huella escrita? ¿Qué significa “no limitar lo que no sabe lo que es el límite” si no la postura misma de aquel cuyo exceso excede el exceso? “Mi muerte, que probará la imposibilidad en la que yo me encontraba de limitarme al ser sin excesos...”: al copiar de nuevo (o al leer) estas palabras, ¿qué les ocurre a los signos *yo* y *mi*? Estos toman aquí una transparencia que abre el aire respirado bajo el cielo, en la ciudad, sobre la tierra donde la convulsión “humana” realza la forma de una humanidad prometida al juego de conjunto que no quiere ver, una humanidad más y más racional e incomprensible (tan incomprensible y masiva como ese cielo de tempestad que a través de las hojas veo ahora ante mí). “Que la *creación* es inextricable, irreductible a otro movimiento de la mente es tan verdadero como la certeza, en el excedido, de exceder”. Así como el erotismo consiste en jugar al otro sabiendo que uno se pierde en el reverso de ese juego, así también “el hombre” es en el juego de la escritura esa figura del *rejuego* que consiste en transformar el juego volviendo a trazar al mismo tiempo, como ideogramas, los signos *en el interior de su mano*: “No rechazo el conocimiento sin el cual no escribiría, pero esta mano que escribe está *moribunda* y, por la muerte a ella prometida, se escapa de los límites aceptados escribiendo (aceptados por la mano que escribe, pero rechazados por la que muere)”. El que escribe y copia estas líneas dejará a su vez tras sí un esqueleto y una serie de palabras. Las “dos manos” de las que se trata aquí pueden entonces llegar a ser un momento, en su contradicción rápidamente borra-

da, el emblema del “techo” de la escritura, ese techo que solamente *otro* podrá finalmente observar: “Quienquiera que seas que me lees: júgate la oportunidad. Como lo hago yo sin prisa, de modo que en el instante en que escribo, te juego”.

1967

NOTAS

1. Este texto, inicialmente previsto para el número de *L'Arc* dedicado a Georges Bataille, fue puesto de lado por la redacción de la revista en razón a sus *dimensiones*. Precisemos, para que no se interprete la palabra *dimensión* en el sentido de *tamaño*: de su orientación marxista; el pensamiento de Bataille se presta, además, a tentativas de recuperación de las que este estudio ha querido separarse definitivamente.
2. Salvo indicación contraria, las citas de Bataille provienen de su obra *L'érotisme*.
3. “El sabio habla de lo exterior como un anatomista del cerebro. . . yo, por mi cuenta, hablo de la religión del interior, como un teólogo de la teología” . . . “(las presuposiciones ocultistas) hacen de quien las recibe lo que sería, en medio de los otros, un hombre que supiera que existe el cálculo, pero se negara a corregir sus errores de suma. . . Yo no soy un científico en el sentido de que hablo de experiencia interior, no de objetos; pero en el momento en que hablo de objetos, lo hago como los científicos, con el rigor inevitable.” . . . “Es necesario oponer claramente el estudio que se extiende *lo menos posible* en el sentido de *la experiencia* y el que entra en ella resueltamente. Es preciso decir que si el primero no hubiese sido realizado en primer lugar, el segundo permanecería condenado a la gratuidad que todos conocemos. Por fin podemos estar seguros de que una condición que nos parece hoy en día suficiente no existe sino desde hace poco.” La *condición* de la que habla Bataille es la puntualización de la pareja prohibición/transgresión realizada por Mauss. La *experiencia*, por otra

parte, tiene como función rebasar el rigor científico. La ciencia esbozada por Bataille es pues una *Economía*: sus sectores podrían ser designados con las palabras: "mística"/lenguaje/erotismo/política. Se cae de su propio peso que un sabio no puede permitirse la menor acusación de "misticismo" y que únicamente alguien institucionalmente libre puede abordar ese tema sin prejuicios.

4. Se puede decir que Bataille tomó todas las precauciones necesarias para pintar lo que él llamaba inutilizable por el espiritualismo o el idealismo y que toda tentativa de falsificación en este sentido está destinada al fracaso: "Se percibe mal en la claridad provocadora (de Marx) una discreción acabada y la aversión por formas religiosas en las que la verdad del hombre se halla subordinada a fines ocultos. La proposición fundamental del marxismo es la de liberar completamente el mundo de las *cosas* (de la economía) de todo elemento exterior a las *cosas* (a la economía): es yendo hasta el fin de las posibilidades implicadas en las *cosas*, obediendo sin reservas sus exigencias, remplazando el gobierno de los intereses particulares por "el gobierno de las cosas"; llevando a sus consecuencias últimas el movimiento que reduce al hombre a la *cosa*, como Marx quiso reducir decididamente las cosas al hombre, el hombre a la libre disposición de sí mismo." (*La part maudite*). Bataille, hay que decirlo claramente, no solamente se opone al acercamiento realizado por las democracias burguesas entre Hitler y Stalin, sino que aprueba sin reservas la revolución comunista y no tiene palabras suficientemente fuertes para las reacciones del individuo burgués ante esta revolución: "En verdad, un maravilloso caos mental procede de la acción del bolchevismo en el mundo y de la pasividad, de la inexistencia moral que ha encontrado." (*Id.*).
5. *Protestantismo* se refiere aquí a todo lo que sigue siendo *cristiano* en la época llamada moderna, es decir al predominio económico de los EE.UU. (en oposición al catolicismo medieval), en suma, al período capitalista e imperialista. Bataille cita (en *La part maudite*) a Weber y a Tawney, para el cual "Calvino fue con respecto a la burguesía de su tiempo lo que fue Marx en nuestros días para el proletariado: traía consigo organización y doctrina". (B. Franklin: "Acuérdate de que la potencia genital y la fecundidad pertenecen al dinero.") Bataille escribe: "En la medida

en que la humanidad es cómplice de la burguesía (con una palabra: *en conjunto*), consiente oscuramente en no ser nada (como humanidad) más que las *cosas*." Se puede tomar esta frase como definición de la concepción burguesa del mundo y de su imposibilidad de entrar en la dialéctica materialista como en la "intimidad" del gasto absoluto. Por otra parte: "El odio por el gasto es la razón de ser y la justificación de la burguesía: es al mismo tiempo el principio de su espantosa hipocresía. Los burgueses han utilizado las prodigalidades de la sociedad feudal como reproche fundamental y, después de haberse apoderado del poder, se han creído, debido a sus hábitos de disimulo, aptos para practicar una dominación aceptable a las clases pobres. . . . Contra ellos, la conciencia popular está reducida a mantener profundamente el principio del gasto representando la existencia burguesa como la vergüenza del hombre y como una siniestra anulación" (*La notion de dépense*). Es preciso, así lo creemos, saber también transponer este juicio al nivel que llamamos "textual".

6. "No podemos impunemente añadirle al lenguaje la palabra que va más allá de las palabras, la palabra *Dios*; desde el momento en que lo hacemos, esta palabra, sobrepasándose a sí misma, destruye vertiginosamente sus límites. Lo que ella es no retrocede ante nada. Se encuentra por todos los lugares donde es imposible esperarla: ella misma es una *barbaridad*. Quienquiera que tiene la más pequeña sospecha se calla inmediatamente. O, buscando la salida y sabiendo que se embrolla, busca en ella lo que, pudiendo aniquilarlo, lo hace semejante a Dios, semejante a nada." Esto tiene validez, evidentemente, sólo con respecto a la cultura occidental cuyo *movimiento* fundamental es definido así.
7. Nietzsche: "El ateísmo y una especie de *segunda inocencia* se hallan ligados el uno al otro." El "nuevo sentimiento de poder: el estado místico; y el racionalismo más claro y más osado sirve de camino para llegar allí."
8. Cf. G. Devereux, "Psychanalyse et Parenté", *L'Homme*, julio-diciembre de 1965.
9. Denis Hollier, "Le Matérialisme dualiste de Georges Bataille", *Tel Quel*, 25.
10. Georges Bataille, "Conférences sur le non-savoir", *Tel Quel*, 10.

11. Jacques Derrida, "Freud et la scène de l'écriture", *Tel Quel*, 26 (sobre todo en lo que atañe a los conceptos de "retraso", "rodeo", "suplemento").
12. Louis Althusser, en *Lire le Capital*. Y también esto: "La historia real del desarrollo del conocimiento nos parece hoy en día sometida a leyes completamente diferentes de esa esperanza teleológica del triunfo religioso de la razón. Comenzamos a concebir esa historia como una historia escondida por discontinuidades radicales (por ejemplo, cuando una ciencia nueva se perfila sobre el fondo de formaciones ideológicas anteriores), por cambios profundos, que, aunque respetan la continuidad de la existencia de regiones del conocimiento (y sin embargo no es éste siempre el caso), inauguran con su ruptura el reino de una lógica nueva que, lejos de ser simplemente el desarrollo, la "verdad" o el "derrocamiento" de la antigua, *le quita literalmente el sitio*."
13. No ha sucedido lo mismo en todas partes. Así, por ejemplo, compárense en China las relaciones entre el taoísmo y la ciencia: cf. Joseph Needham, *Science and Civilisation in China* (Cambridge University Press, t. II).

LA CIENCIA DE LAUTREAMONT

"Esta publicación permanente no tiene precio."

QUE EL texto de Lautréamont, por una efracción lenta pero que parece ahora segura, entre por fin en el campo de una legibilidad difícilmente adquirida es indudablemente uno de los fenómenos de historia discreta más decisivos. Cuando André Breton escribía a comienzos del siglo XX: "Creo que la literatura tiende a convertirse para los modernos en una máquina poderosa que remplaza ventajosamente las antiguas maneras de pensar", lo hacía, es verdad, a propósito de ese texto y en los primeros momentos del descubrimiento de las *Poésies*. Pero, para el surrealismo, Lautréamont sigue siendo un pretexto para la inflación verbal, una referencia tanto más insistente cuanto menos es interrogada, una sombra expresiva, un mito, so capa del cual se perpetúa un confucionismo lírico, moral y psicológico: es forzoso confesar que ese énfasis metafísico se aleja de nosotros y ya no encuentra, para mantenerse, sino ecos más y más sofocados y breves. Con respecto a la *máquina* propiamente dicha, aunque se nos hayan descrito algunos de sus efectos, casi nada ha sido dicho acerca de su funcionamiento global. El libro de Pleyne¹ hace notar claramente esa carencia interpretativa que, por medio de una especie de mimetismo retórico, se encuentra atrapada en la trampa de un lenguaje que no se deja calificar. Hacer frases declarativas acerca de Lautréamont, construir el personaje que sería el autor de ese pseudónimo, conferir un "sentido" a los *Chants de Maldoror*

y a las *Poésies* es permanecer en un campo de lectura que transforma radicalmente la aparición de una escritura comparable con la invención de una lengua inédita que es preciso ante todo aprender para hablar de ella. Lengua que se articula como fuera de la lengua particular en la que se desplaza, lengua capaz, sin tocar la evidencia de la lengua que la recibe, de matarla llevándola a un segundo grado de eficacia, Lengua “en huecograbado”, si se puede decir, y que tiene por meta confesada la de acabar con la representación, el signo, el concepto sin los cuales parece que nuestra cultura no puede concebir una realidad de lengua. Texto inabordable, por lo tanto, es decir, destinado a desempeñar el papel de “jeroglífico”, de revelador y, más anecdóticamente, de test proyectivo, en lo que por lo demás no ha fracasado².

Un ensayo es la excepción de esta regla de ceguera: el *Lautréamont y Sade* de Maurice Blanchot. Al menos, la dificultad de la lectura aparece aquí afirmada y aventurada: “La inminencia de un cambio tal que las palabras ya no son palabras, ni las cosas que significan, ni esa significación, sino *otra* cosa, una cosa que siempre es otra, es suficientemente intensa para que leer *Maldoror* sea, a fuerza de esperarlo, experimentar ese cambio”. Y, sin embargo, la lectura de Blanchot se queda encerrada en la pseudo-contradicción *Maldoror-Poésies*, es decir que si se revela capaz de abordar la figuración de los *Chants* no franquea definitivamente su dispositivo representativo (la “imagen”, el “tema”, el “motivo”), se dedica a perseguir, sabiendo que no lo alcanzará nunca, y de acuerdo con un esquema idealista, un “sentido verdadero”, una “suprema significación total”. El signo de una lectura esencialista es el de tener siempre que darse (aun hasta retirándose en lo “impersonal”): 1. un autor (una aventura individual); 2. un texto no contradictorio; 3. un efecto de verdad. Acerca de las *Poésies*, Blanchot acepta la interpretación corriente, la de la “negación” comparada por él con la de Rimbaud cuya experiencia sería (reflexión indefensible) “en ciertos aspectos más metódica, más teórica y más voluntaria”. Ducasse volvería a la “clara visión clásica”.

Evidentemente, Blanchot como todos los demás lectores, fascinados con todo, de Lautréamont, no sabe qué hacer con las *Poésies*. La “pasión del día” de Hölderlin, su regreso a la infancia, le resultan más cercanos y sobre esto refuerza su explotación mitológica de lo “poético” y de lo “originario” que, a través de Heidegger, tiene como resultado desastroso el de enmascarar por medio de un “ser del lenguaje” lo que hoy en día hay literalmente que pensar. Lautréamont (habría que decir más bien, de modo sistemático, *Ducasse*, para así subrayar la razón que obliga nuestra biblioteca a registrar un fenómeno del lado de la ficción), la realidad física de la que ese nombre forma parte, sigue siendo, de todas maneras, incomparable. Aproximarlo a una “experiencia poética” es lo mismo que, por ejemplo, descifrar un texto no fonético tomando las frases por pinturas. De esa manera se cierra uno el acceso a cierta posibilidad de *ciencia* en la que la palabra “ciencia”, es verdad, toma una posición y un valor no instituidos, no instituíbles, y que permanecen inaccesibles a cualquier tradición de enseñanza dada. Pero sin duda ha llegado el momento de apartarnos de un conocimiento en resumidas cuentas habitual que retrocede ante la conmoción del juego de la escritura y sus consecuencias. Ha llegado el momento de considerar esa ciencia definida por Derrida como “ciencia de la posibilidad de la ciencia... ciencia de “lo arbitrario del signo”, ciencia de la huella inmotivada, ciencia de la escritura antes y en la palabra”, que ha de conducirnos a la exploración de un espacio no lineal, múltiple y disimulado³.

Uno de los primeros efectos de un acercamiento textual a los *Chants* y a las *Poésies* —acercamiento que realiza Pleynet con una nitidez admirable— es el de poner en evidencia la cuestión del *nombre*. Cuestión planteada *diálécticamente* por Ducasse de una manera que hasta ahora ha pasado inadvertida. Y sin embargo, no se puede pensar nada acerca del conjunto *Chants-Poésies* si no se subraya el paso del pseudónimo al nombre, del nombre figurado

al nombre propio, su borradura recíproca que nos remite a la articulación de una ficción y al pensamiento de esa ficción. La operación que se efectúa aquí no puede ser reducida a un esquema cronológico —diacrónico— simple: el de la “negación”, la contradicción. Si se acepta este tipo de interpretación no se sale de la fantasmagoría psicológica. Pero, precisamente, esta fantasmagoría refleja la condición de la práctica escritural en nuestra sociedad y nuestra cultura en la que el nombre no es nunca sino una *lámina fuera de texto* destinada a apoyar un objeto que se llama “libro” y que se supone que *contiene* el texto representativo o conceptual. Leemos solamente lo que está escrito *en* un volumen *por* alguien: no el volumen mismo, no la escansión que permite la aparición y la desaparición de “alguien”. Es éste, sin embargo, el sistema visiblemente subvertido por Ducasse en la representación de la totalidad de sus manifestaciones escritas: tanto mediante sus cartas como mediante la superposición de las dos publicaciones que firma en su diferencia, tanto mediante la borradura de toda huella biográfica —indicación en la cual es preciso negarse a ver un simple azar histórico— como mediante el cambio profundo cuyas leyes él fue el primero en plantear. Acerca del paso de *Lautréamont* a *Ducasse* y de los *Chants*, colocados en la perspectiva de la transgresión, hasta las *Poésies* que hacen surgir “después del hecho” (pero en un después del hecho que será necesario que pensemos de acuerdo con categorías más bien espaciales que temporales) un pensamiento de la ley transgresiva, Pleyner tiene razón en decir que “el pseudónimo le permitió al nombre propio tener un referente distinto de la herencia paterna. *Ducasse será en lo sucesivo el hijo de sus obras*”. Hay que tomar esta frase literalmente en el sentido que designa un alumbramiento que se realiza en y por la escritura, en y por la práctica calculada de un gesto que tenemos que elucidar⁴. Continúa escribiendo Pleyner: “En la medida en que Lautréamont no fue a través del trazado de su obra sino su escritura, ésta es en cada punto biográfica, biográfica ya no en el espacio del decir (en lo que dice) sino en la *parábola gestual* de su

trazado". Sin embargo, *biográfica* tiene que entenderse aquí de manera negativa puesto que se trata de la aniquilación misma del discurso biográfico —de la colocación de un nombre en la historia lineal—, ya que toda biografía es un efecto de discurso (histórico) que exige precisamente ser tratado como otro discurso. En el sistema que desearíamos sacar de la escritura de Ducasse, uno de los puntos esenciales es pues el de la integración de la muerte del sujeto biográfico —la muerte del sujeto del enunciado así como del sujeto de la enunciación— que nos da a leer lo que es necesario llamar una *tanatografía*: "Escribo en mi lecho de muerte" "Sé que mi aniquilación será completa". Tal sistema pone definitivamente en tela de juicio la persistencia de un pensamiento del *sujeto* en cuanto que está ligado a un efecto de lengua habladora: distinguir, basándose en el modelo lingüístico, un sujeto de lo enunciado y un sujeto de la enunciación es quedarse en el espacio metafísico de la palabra —y la imposibilidad en la que se encuentra, por ejemplo, la teoría freudiana de abordar la "literatura" proviene precisamente de esta oralidad de cortos alcances⁵. La práctica literal de la escritura pone efectivamente en evidencia no una dualidad enunciado-enunciación, sino mediante un desfase, un descentramiento y una disimetría específicos, *el enunciado de la enunciación del enunciado*, o una infinitización de los enunciados, o, estando el verbo "enunciar" ligado demasiado estrechamente a la fase de la palabra, una *desenunciación* generalizada que incesantemente da pruebas de la ausencia de todo sujeto (y, con mayor razón, de toda problemática de lo imaginario, de lo fantástico, como también, además, de la verdad)⁶. Así como el texto no se divide en manifiesto o latente, en apariencia o en esencia; así como no puede ser concebido como expresión dividida de una unidad (la cual nunca pasa de ser una unidad parlante), tampoco es lo que se produce entre un autor y un lector, un destinador y un destinatario. Queda por estudiar ese espacio y ese volumen que es el texto (el volumen aquí forma parte de un espacio), espacio cuya función práctica

es la de una lengua negativa, de una “red ondeante y negativa”⁷ que se asigna, del lado legible, un efecto de producción doble, el de la huella y su desciframiento, su vuelta a trazar, proceso sin principio ni fin que atraviesa a la vez el conocimiento y la palabra, el cuerpo y su sexo, lo real y su metáfora, la narración y sus límites “conscientes”, en suma el conjunto de una cultura en cualquier momento dado. Acerca de este texto, juzgado patológico o ininteligible (empezamos a comprender por qué), diremos pues que es el englobamiento de un espacio por otro espacio, cuyo tejido de inversión reemplaza un pensamiento binario, medible por un pensamiento dual que no puede experimentarse sino en términos de recorrido, de escalonamiento, de discontinuidad y de mutación.

Sea, por consiguiente, una cultura definida por un código parlante y el aparato que ha de colocarla en el abismo del escudo (podemos decir por ejemplo que para Empédocles o Lucrecio, se trata de afrontar, conjuntamente, lo sagrado y el mito; para Dante, dios y el símbolo; para Sade, la razón y el signo; para Ducasse, el sentido y la estructura, las últimas metamorfosis de la teología). El problema ante nosotros es el de reconocer cómo funciona “el aparato” lo más cerca de cada una de sus manifestaciones. La manera como los *Chants* y las *Poésies* toman de revés la retórica y el relato, el silogismo y la moral, el humanismo y el romanticismo; la manera como el espacio así descubierto dispone de lo que llamamos hoy en día “inconsciente” o “lógica formal” debería ponernos en guardia. Ducasse, en efecto, nos propone menos una interpretación o una lectura de su texto y de los textos utilizados por él en una especie de integración permanente que *cambiar* incesantemente de texto, llevar el proceso de texto a una práctica desarrollada y regulada casi en un fondo de vacío activo. Esta escritura que se produce bajo y entre la escritura y la lengua, que produce, controla, esconde y revela sus manifestaciones, esta “sub-escricción” (Pleynet), este “espaciamento” (Derrida) deben por lo

tanto presentarse a nosotros, en la lengua, en forma de préstamos, junciones, desequilibrios y de acuerdo con una puntuación en la que lo que hay que leer se sitúa al nivel de las acentuaciones, intervalos y transformaciones⁸. En realidad, lo que hay que captar, en el proceso de duplicación negativa y llamativa, es la manera como la escritura se permite, en un campo que no es suyo pero en el que se introduce en suma por medio de una violencia muda, una serie de coartadas, de *testaferros*, de figuras, un “mundo” además cuyo arbitrario no deja de poner en tela de juicio. Veremos, por ejemplo, cómo la comparación, la elipsis y, de modo más general, la “máxima” constituyen, en esa economía de la efracción, los puntos neurálgicos, estratégicos donde la negación opera de acuerdo con una lógica reversible. Pleyner escribe: “Las pseudodualidades lautremontianas no funcionan nunca sino en lugar de su articulación negativa. Todas las ambigüedades... a partir de los conceptos de bien y de mal se encuentran fijadas al eje de la negación (ni bien, ni mal) atrapada en la luz bifocal del trastocamiento y de la identificación”.

Estos preliminares no son inútiles si deseamos precisar hasta qué punto los conceptos de “inconsciente” y de “historia” son disueltos por los *Chants* y las *Poésies*, de tal manera que se le podría dar a la operación de Ducasse el subtítulo de “del texto del inconsciente al de la historia”, subrayando que esa “salida” del texto fuera de todo sujeto y de todo “psiquismo” nos permite llegar a una práctica de la historia sin precedente (con relación a la cual lo que ha sido entendido por “historia” se convierte en efecto prehistórico). Tratándose del “inconsciente” es posible finalmente hacer notar que se trata de un concepto necesariamente producido por una definición reductora del lenguaje y de su lógica. En efecto. Benveniste⁹ ve claramente el problema cuando considera como infralingüísticos o supralingüísticos esos “signos que no se descomponen”, esos “signos extremadamente condensados”, que corresponden “más bien a grandes unidades de discurso que a unidades mínimas” y entre las cuales, debido al papel causal que desempeña la motivación, “se establece una

relación dinámica de intencionalidad". Si se recuerda que la frase "contiene signos, pero no es ella misma un signo" ("la frase, creación indefinida, variedad sin límite, es la vida misma del lenguaje en acción"), podemos decir que la frase es la forma plana que toma inmediatamente el espacio indeterminado de la escritura que se manifiesta en la lengua del mismo modo como la elipse es la figura geométrica y la elipsis es la figura retórica preferencial de su paso. De ese modo, el "inconsciente" que, en el "sueño", usa una escritura jeroglífica que recuerda, por otra parte, claramente la escritura "literaria", puede ser definido en el fondo, dentro de una cultura fonética parlante, como *el deseo que tiene la palabra de la escritura*. La ignorancia de la negación y de la contradicción, el funcionamiento correlacional y analógico que se agrupan y se desplazan en un gesto de borradura permanente son en efecto los síntomas mismos de la escritura como objeto real que se convierten, a través de una lengua, es decir de un sistema de coordenadas, en objeto de conocimiento. Pero más que una realidad infralingüística o supralingüística (terminología que implica un gesto de exclusión difícilmente justificable) sería mejor llamarla translingüística¹⁰. Del mismo modo, consideramos el espacio de la escritura dependiente de un *transfinito* y diremos que la escritura produce, manipula, ordena y rebasa incesantemente toda estructura y por consiguiente todo "sentido" desde este *transfinito*. Por medio de un movimiento vacío de "reactivación", la escritura viene a desequilibrar el lenguaje de la *voz* que se invierte en ella y descubre en ella sus límites, su medio, el cual actúa de manera únicamente definible por sus efectos negativos. La acción de la escritura es pues la de una puesta entre comillas generalizada de la lengua. Con relación al texto, en éste, la lengua se convierte en completamente citacional. La escritura se cita a sí misma desdoblándose, cita su historia, sus producciones, su continuidad escondida con todas las lenguas. De cierta manera, podríamos incluso proponer que el "texto" conoce las lenguas en su conjunto (lo cual no quiere decir que no tenga que aprenderlas) en la medida en que es ese algo "fuera de

la lengua” del blanco de las lenguas. El texto lee “el hombre en la lengua” como si “el hombre” fuese un aparato de leer-escribir y como si el aparato pudiese a la vez repartir todo efecto de lengua y su inscripción invertida, volver a encontrar la aserción en la negación, darse la “parte” por el “todo”, dejar que el infinito pase por una serie de marcas, transferirse, en resumidas cuentas, de acuerdo con el proyecto de las *Poésies*, del *fenómeno* a las *leyes*. Lo cual equivale a devolverle o a quitarle a la matemática un cálculo fundamental que la definición oralizada del lenguaje restringe y enmascara. *Les Chants de Maldoror* y las *Poésies* atestiguan esto de manera aguda.

Por lo que toca a la “historia”, en la medida en que el modelo lineal se ve impugnado e integrado en una pluri-dimensionalidad textual, en la medida en que se produce, en el reconocimiento de la negación escrita, una periodización que implica una colocación en espacio del tiempo, un intercambio incesante de lenguas y de textos, su experiencia con relación a lo que ha sido vivido como tal por la época de la palabra individual, se extiende considerablemente y cambia de dimensión, se hace a la vez masiva, monumental y posee una complejidad, una diferenciación inauditas. La escritura que, vista desde la palabra, se veía reducida, rechazada como un “mal” puede entonces anunciarse como la historia misma: la “sucesión de las edades”, el “libro futuro”, la “publicación permanente”, el “hilo indestructible de la poesía impersonal”. Veremos *por qué* las *Poésies* pueden incluir esta frase: “En su nombre *personal*, a pesar de ella, es necesario, vengo a negar con una voluntad indomable y una tenacidad de hierro, el pasado horrendo de la humanidad llorona”. (El subrayado es nuestro).

El lector es, al parecer, el “personaje” principal de los *Chants de Maldoror* (título que Playnet nos ha enseñado a leer como “mal d’aurore”). Pero es necesario precisar cuidadosamente que la introducción en el texto de la

función de lectura no implica una relación del texto con un lector exterior sino por el contrario la puesta en evidencia del movimiento perpetuo que produce el texto y sus figurantes (escritor, lector). Los *Chants* son ante todo una *psicografía* en el sentido en que se ha podido decir, por ejemplo, que Empédocles se servía de una psicagogía, en el sentido en que se trata, en el proceso, de una *catábasis* que, a través de una dramaturgia minuciosamente reglamentada, deberá explorar en todas sus dimensiones, pero manteniéndose en la línea del relato, la coacción y la arbitrariedad necesarias de tanto la línea como el relato. El texto *buscará* el organismo que permanece inconsciente con respecto al texto (el hombre parlante) para pedirle que se atreva, que se vuelva “momentáneamente feroz como lo que lee”¹¹. Exhortación que se dirige, desde luego, a la escritura misma, la cual de entrada es así conectada dialécticamente con su otro que la precede de acuerdo con una violencia de rechazo y le abre el camino haciéndose escribir desde su fin. El esquema de producción es pues:

Texto indeterminado (multidimensional) (escritura) → lector → escritor → texto escrito (lineal) (lengua)
esquema que tenemos que cambiar completamente para tomar contacto con el proceso de texto que habla de sí mismo y orientarnos dentro de él. Se trata de un problema de “vida” o de “muerte” y no es casualidad si ese proceso toma la forma y la eficacia de una curación capaz, en seguida, de reflexionar sobre sus condiciones, las del establecimiento de una ley nueva, de una nueva lógica y de la relación dialéctica prohibición-transgresión. La primera palabra concreta del texto es en todo caso *camino* cuyo origen se relaciona con el sánscrito *pánthah* a propósito del cual Benveniste nos dice: “El *pánthah*... no es simplemente el camino como espacio que hay que recorrer de un punto a otro. Implica pena, incertidumbre y peligro, tiene rodeos imprevistos, puede variar de acuerdo con quien lo recorre y, además, no es solamente terrestre, pues los pájaros tienen el suyo y los ríos también. El *pánthah* no se halla pues trazado por adelantado ni es

hollado regularmente. Se trata más bien de un “franqueamiento” intentado a través de una región desconocida y frecuentemente hostil, una vía que inventan los pájaros en el espacio, en resumidas cuentas un camino en una región prohibida al paso normal, un medio de recorrer una extensión peligrosa y accidentada”. Tenemos apenas necesidad de insistir en el aspecto inmediatamente sexual de esa abertura que tiene que hacerse en el espacio de una escena universal de la transgresión (de allí la llegada brutal de la “cara materna” —figura de la lengua de la matriz— de la que es preciso no “desviarse” sino volverla a seguir de acuerdo con la insistencia paterna del nombre) un conjunto de líneas “anormales”, un recorrido prohibido, que los pájaros filosóficos (las “grullas”) no se atreven a afrontar en el cielo (“no se ve el tercer lado que forman en el espacio esas curiosas aves de paso”) si, al menos, su movimiento de progresión (más tarde, los “estorninos”) define aquel que agita e inquieta la linealidad de la lengua: “Quiera Dios que el lector, animado y vuelto momentáneamente feroz como lo que lee, encuentre, sin desorientarse, su camino abrupto y salvaje a través de las ciénagas desoladas de estas páginas sombrías y llenas de veneno; pues, si no trae a su lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual al menos a su recelo, las emanaciones mortales de este libro empaparán su alma como el agua al azúcar”. Esto es pues lo que, de entrada, el texto dice acerca de esas “páginas” que no están escritas, y acerca del lector-escriptor de esas páginas todavía no delimitadas y abiertas, nocturnas, y que tienen que tratar el mal por medio del mal, inventar un contraveneno para las “emanaciones mortales”. Unir casi inmediatamente una problemática de la escritura, del sexo y de sus relaciones, abrirse un camino a través de la represión de la lengua, de la línea, del “sentido” (del “bien”) y tomar como operador “heroico” a la vez un nombre pictográfico que indica el trabajo en la obra (Maldoror) y un cruce de antinomias lógicas (Maldoror será el hombre de los labios de azufre o de jaspe, el presidiario evadido, el salvaje civilizado, etc.)

Este ataque masivo de lo que está en la línea tradicional, de la línea de horizonte a partir de la cual la tempestad textual se levanta, de la lectura que no es la escritura (de la lógica parlante de la representación) muy pronto se deja ver explícitamente: “Estableceré *en unas pocas líneas* que Maldoror fue *bueno* durante los primeros años en los que vivió feliz; ya está hecho. Se dio cuenta *en seguida* de que era malvado: ¡fatalidad extraordinaria!” (“¡Se atreve a decirlo de nuevo con esta pluma que tiembla!”) Y, en otro lugar, en los *Chants*: “Este misterio no te será revelado (te será revelado) sino más tarde, al final de tu vida, cuando emprenderás discusiones filosóficas con la agonía al borde de tu cabecera... y quizá al fin de esta estrofa”. No se podría anunciar de mejor modo que la línea ya no es aceptada como principio de regulación, sino que en la *elipse* cuyos focos son el lector y el escritor y que acaba de introducirse en la línea, otra instancia rige el texto, una “crueldad” cuyas desviaciones irán hacia “lo infinito” negando lo que ordena la línea: una temporalidad, una sucesividad convencionales, que respetan el cuadro representativo programado por una razón que respeta las dimensiones de un realismo falsificado (y es por ello por lo que la “luciérnaga” es en seguida “grande como una casa”, lo mismo que el cabello de dios será más tarde bastón de saltarín y hablador). El texto cruel desenmascara al “hombre”, aquel que acepta lo que se le ha dicho que era, —aquel que no escribe: “Soy el hijo del hombre y de la mujer *según lo que se me ha dicho*”. La permutación de los pronombres (lo cual muestra que la escritura dispone igualmente de todas las posturas de la lengua), los cambios de tiempo en la frase, tienen por lo tanto, en esa sacudida y ruptura de la linealidad, una función de “desorientación” (el “punto de vista” se convierte en un espacio), mientras que las contradicciones (“es sabroso, verdad, pues no tiene gusto”) los deslizamientos analógicos (que tienen como meta hacer que el léxico funcione al máximo para mostrar su calidad de cerrado con relación a un *reverso* ilimitado), hacen que el texto penetre en una multiplicidad sin confusión, una no-detención permanente

(el ladrido de los perros referido a los elefantes, al niño hambriento, al gato herido, a la mujer que va a parir, al moribundo de la peste, a la joven que canta, ocurre *contra* las estrellas y los puntos cardinales, la luna, las montañas, el aire frío, el silencio de la noche, las lechuzas, las ranas, el ladrón, las serpientes, los *ladridos*, los sapos, las arañas, los cuervos, las rocas, las luces de los barcos, las olas, los peces, el hombre). La condensación metafórica, el desplazamiento metonímico (ejes de coordenadas clásicas), se encuentran inmediatamente en la cumbre de su funcionamiento y reversibilidad, de su saturación, indicando el paso a otro sistema capaz de metamorfosis y de rupturas de contacto indefinidas que sólo la puntuación interrumpe. Cada expresión toma entonces el valor de un *carácter* inscrito, borrado y vuelto a clasificar en un medio que parece libre de contradicciones.

Ese medio de resistencia a toda ciencia lineal tiene un “nombre” entre otros: el de océano. Pero entendamos inmediatamente *texto*: “para contemplarte, es preciso que la vista vuelva su telescopio, mediante un movimiento continuo, hacia los cuatro rincones del horizonte, así como un matemático, a fin de resolver una ecuación algébrica, está obligado a examinar separadamente los diversos casos posibles antes de zanjar la dificultad”. Es el texto “oceánico” (sin signos y cuya “grandeza moral es la imagen del infinito”) la que da cuenta del “corazón humano” mejor que toda ideología parlante del “hombre” (“el hombre dice que sí y piensa que no” “le falta a la psicología mucho progreso que hacer”). He aquí pues el texto “magnetizador y feroz” que se vuelve “océano” en la línea lingüística y que lanza sus frases, sus olas, con la “conciencia” de lo que es: “Ellas se suceden paralelamente, separadas por cortos intervalos. Apenas disminuye una, otra sale al encuentro engrandeciéndose...” El movimiento de producción y de destrucción, de inscripción y de borrado, de revelación y de retirada, ese movimiento que le exige a quien está por incluirse en él y desaparecer *completamente*: “Lávate las manos, prosigue el camino que va adonde tú duermes...”, no tiene ni principio ni fin, salvo a

partir de “la apariencia de los fenómenos”. (“Si algunas veces es lógico referirse a la apariencia de los fenómenos, este primer canto termina aquí”). El texto que cimienta y desequilibra lo arbitrario se señala, en ese arbitrario, por medio de lo arbitrario, dado como necesidad, de la elección de su comienzo y de su fin. Cuando *vuelva a comenzar*, lo que ha sido (en la página anterior) estará tan alejado y pasado como una palabra olvidada: en realidad, comenzará de manera siempre más radical, “se encaminará” hacia un fin más y más definitivo, que consistirá en dejar sólo un residuo, un conjunto de huellas “que hay que leer” pero que para él están absolutamente suprimidas, habrá agotado lo que había él mismo planteado acerca de sí mismo, aquí, en esta lengua, desde su primera palabra.

El infinito textual que tiene que ser cantado (pero que “no se deja leer”) vuelve “incandescentes” las páginas en las que se manifiesta (la lengua funciona como resistencia); penetra los “rincones oscuros y las fibras de las conciencias” que no pueden oponerle resistencia ya que se construyen sobre él; *desidentifica* al sujeto parlante por medio de su identidad contradictoria, no divina; constituye su ciencia (“lo que al menos ha sido establecido por la ciencia es que, desde esos tiempos, el hombre con cara de sapo ya no se reconoce a sí mismo...”) mediante el establecimiento de “redes sutiles de su perspicacia empedernida”. El infinito textual es también esa “espada de diamante” que desnuda a la vez al “hombre” y sus “peroratas filantrópicas” (“están amontonadas como granos de arena en sus libros cuyo aspecto cómico tan chusco pero fastidioso algunas veces estoy a punto de estimar, cuando la razón me abandona. El lo había previsto. No basta con esculpir la estatua de la bondad sobre el frontón de los pergaminos que contienen las bibliotecas”). Bajo la máscara del “mal de aurora”, “los más mínimos golpes se sienten”. Pero debe entrar en lucha con una *contra-escritura* que es la de la divinización de la lengua, puesto que el “hombre” se hace engendrar por un “dios” (por un no-texto usurpador que se presenta como omnipotente, eter-

no, paternal). Esta instancia de contra-escritura intenta escribir corporalmente al actor del texto, es “la larga cicatriz sulfurosa”, el “gran chirlo ocasionado por un suplicio ya perdido para mí en la noche de los tiempos pasados”, la programación orgánica (social, cultural, prehistórica) que tiene que impedir que la función escriptural se realice, es decir “destile la baba de su *boca cuadrada*”. (El subrayado es nuestro). “Las articulaciones se paralizan desde que empiezo mi trabajo. Sin embargo, tengo necesidad de escribir... ¡Es imposible! pues bien, repito que tengo necesidad de escribir mi pensamiento: tengo derecho, tanto como cualquier otro, de someterme a esa ley natural”. El acto escriptural es un *riesgo* que desata el mundo de los fenómenos, el relámpago, la tempestad, la lluvia, el rayo, como su respuesta dialéctica, la posibilidad de un caos castrador y vengador que viene a mutilar a aquel que pretende meterse allí “como otro”, aquel que quiere ser simplemente “aquel”, el “aquel” de su voluntad que puede a su vez legislar en el texto y decir: “Pero en fin, es así”. El acto material de escribir (sobre una superficie, con un instrumento, en la lengua) no es en sí mismo sino una figura que se sirve, por ejemplo, del “triple dardo de platino que la naturaleza me dio *como lengua*”. (El subrayado es nuestro). La lengua (y su efecto, el sujeto parlante), en cierto punto, tiene necesidad de que se haga cargo de ella la “armazón vacía” de un *creador* supuestamente fuera de sistema, que asuma el origen o el infinito como lámina fuera de texto; necesidad de una función marginal, inmóvil, que es preciso por lo tanto “hacer girar como una peonza, con el zumbel de cuerdas de acero” (la escritura). La lengua debe ser ironizada “por una mano firme y fría”, lo que permitirá expulsar de ella ese *peso muerto* en que se ha convertido por consiguiente el cuerpo humano: “hacerle girar en torno mío como una honda, concentrar mis fuerzas al describir la última circunferencia y lanzarte contra la muralla”. Efectivamente, es hora de “poner a trabajar palancas más enérgicas y *tramas más sabias*” (el subrayado es nuestro), es hora de “saber abrazar con mayor amplitud el horizonte del tiempo presente”.

Los *Chants* anotan positivamente —y sin azar— la lógica, el océano, el hermafrodita (el sexo), las matemáticas; y negativamente, al hombre, la filosofía, dios, la palabra. “Se cuenta que yo nací entre los brazos de la sordera. Cuando, venciendo enormes dificultades, se logró enseñarme a hablar, fue solamente después de haber leído en una hoja lo que alguien escribía como pude comunicar, a mi vez, el hilo de mis razonamientos”. “Desde hace mucho tiempo, no le dirijo la palabra a nadie. Oh vosotros, quienquiera que seáis, cuando estéis a mi lado, que las cuerdas de vuestra glotis no permitan que salga ninguna entonación; que vuestra laringe inmóvil no vaya a esforzarse por sobrepasar al ruiñeñor; y vosotros mismos no tratéis de hacerme conocer vuestra alma con la ayuda del lenguaje” El explotador de la palabra humana, el aliado de la “marranada”, el síntoma de la imposibilidad de desembarazarse de la alteridad corporal, de la *caricatura*, es el *pjojo* (cura, filósofo) “que los hombres alimentan a costa suya”. “Dios”, del mismo modo, es la instancia que “se come” lo que lo ha creado como si hubiese sido creado por él. Basta con “levantar los ojos” para alcanzar a ver esa escena sangrienta que hace gritar, produce la voz y la audición y obliga a hablar (a cantar contra la palabra en la escritura). Ese movimiento transfenomenal, translingüístico (pero no trascendente) es hecho posible por las *matemáticas* cuya fuente “más antigua que el sol” (*Poesías*: “La ciencia que empujando es diferente de la poesía. No canto a esta última. Trato de descubrir su fuente”) es deseada instintivamente “desde la cuna”. “Había en mi espíritu un vacío, un no sé qué espeso como el humo; pero supe franquear religiosamente los escalones que conducen a vuestro altar y habéis apartado ese velo oscuro, como el viento ahuyenta a la mariposa. Habéis colocado en su lugar una frialdad excesiva, una prudencia consumada y una lógica implacable”. El texto puede convertirse entonces en un “espectador impasible” —que deja que se borren las “líneas configurativas” para alimentarse de las “figuras simbólicas trazadas sobre el papel ardiente, como otros tantos signos miste-

riosos que *viven de un aliento latente*" (el subrayado es nuestro), y que son ellos mismos "revelación manifiesta de axiomas y jeroglíficos eternos, que existieron antes del universo y que se mantendrán después de él". La escritura matemática —o más bien la que realiza, a través y a pesar de la lengua, un pensamiento numerológico— es la única capaz de realizar la identidad contradictoria del océano textual¹²: "Vuestras pirámides modestas durarán más que las pirámides de Egipto, hormigueros erigidos por la estupidez y la esclavitud. El fin de los siglos verá todavía, en pie sobre las ruinas del tiempo, vuestras cifras cabalísticas, vuestras ecuaciones lacónicas y vuestras *líneas esculturales*". (El subrayado es nuestro). Las matemáticas son, en la lucha escrita contra el hombre lineal (y el "creador" construido por su "cobardía") un "auxiliar terrible" por su lógica y sus "silogismos cuyo laberinto complicado no es por ello sino más comprensible". Las matemáticas permiten infligirle una "herida de la que no se levantará".

Esta *herida* consiste en destruir al sujeto parlante en su superstición, su miedo y su religión, probándole concretamente que estas cosas no son nunca sino efectos de su reducción a la línea representativa. Ya el texto se muestra capaz de considerar su movimiento genético, "los grandes labios de la vagina de sombra, de donde fluyen, sin cesar, como un río, inmensos espermatozoides tenebrosos" (y más adelante: "Es hora de apretar los frenos de mi inspiración y de detenerme un momento en el camino como cuando se mira la vagina de una mujer"); ya sabe apoderarse del texto caído en la lengua deificadora que consigna, por medio de "un tejemaneje infame", los anales de lo impersonal: el trabajo de infinitización es un *restablecimiento* de texto (antes de su borradura) que rompe con el hecho de que ese texto debería ser pensado por una cabeza individual ("humana"): "El cocodrilo no le cambiará una sola palabra al vómito salido por debajo de su cráneo". La guillotina misma no puede cortar el asiento de ese pensamiento que defiende el organismo escritural en la medida en que le enseña las armas que le permiti-

rán luchar contra la *conciencia* (otro efecto, como el “inconsciente”, de la línea representativa, unificante) y su “orgullo”. Y por consiguiente, juzgar más friamente, textualmente, el “planeta inmundo”, ese “orinal rocalloso donde forcejea el ano constipado de la cacatúa humana”.

Los “seres imaginarios”, cuyo canto de escritura suscita los nombres sobre la página sacándolos de un “cerebro”, brillan “con una luz emanada de sí mismos”. Mueren al nacer como chispas a cuyo ojo le cuesta trabajo seguir la borradura rápida sobre el papel ardiente”. El trabajo y la invasión del texto, que consumen la representación de la lengua, deben producir un efecto de salida al horizonte, de generación espontánea, de volumen aparicional y flotante que viene a depositar sus huellas de borradura en la pantalla lineal antes de regresar al caos y suscitar otras “sustancias” efímeras las cuales, a la vez, alimentan la fuerza que se mueve a través del todo, desenmascaran y violan los espacios de las religiones, revelan el movimiento y la complejidad de un infinito donde la parte incesantemente vale el todo al que puede legítimamente pretender: “Amor hambriento, que se devoraría a sí mismo, si no buscara su alimento en las ficciones celestes: creando, a la larga, una pirámide de serafines, más numerosos que los insectos que hormiguean en una gota de agua, entretejerá éstos en una elipse que hará remolinear en torno suyo”. A partir de un cuerpo mutilado por la contra-escritura (cuerpo que ha “recibido la vida como una herida” pero que le “ha prohibido al suicidio curar la cicatriz”; cuerpo sometido a una pérdida regular de pensamiento y de sangre; cuerpo *abierto* a la multidimensionalidad incesante) se revela por lo tanto, como efecto de extensión de las huellas, el “torbellino de las facultades inconscientes”. Mediante el mismo impulso, los textos, los fragmentos lingüísticos, que se presentan en el campo de lectura transfinito, son inmediatamente utilizados, desequilibrados, reescritos y en sus propios términos violados por el proceso en curso: novela realista, fuentes

mitológicas, relato fantástico, enciclopedia naturalista, se trata en cada caso de marcar la penetración de un nivel textual (inocente, expresivo) por medio de otro nivel (productor, en segundo grado, criminal); proceso trastocante, negativo, anulador, que dobla la representación, la destruye y reduce casi sexualmente su tejido a su circulación gráfica (como en el pasaje de la niña y el bulldog). El orden jerárquico —el del sentido— es *comprendido*, por ese desbordamiento como un efecto de sueño, de embriaguez: “¿Sabíais que el Creador... se emborrachó?”. Ninguna frase, sin duda, indica mejor ese englobamiento que ésta: “Todo trabajaba para su destino: los árboles, los planetas, los escualos”. En el interior de ese trabajo, “dios” (el sentido) es simplemente un pordiosero ebrio, caído del poder, entregado (lo mismo que en la secuencia del burdel) al “tiburón de la abyección individual”. Es posible decir en su lugar: “¡Oh! ¡No sabréis nunca de qué manera tener constantemente las riendas del universo se convierte en una cosa difícil! La sangre se sube a la cabeza algunas veces cuando uno se dedica a sacar de la nada un último cometa con una nueva raza de espíritus”. La pretensión jerarquizante —conceptual—, en sus esfuerzos para enmascararse en la línea lógica de la verdad, debe además negar siempre su participación efectiva en el crimen y en el sexo: pero, en esa operación de denegación (que es como el tiempo débil de la negación textual), pierde necesariamente un cabello (un signo) el cual cae bajo la jurisdicción del texto por medio del cual todos los cabellos (los signos) están ya contados: así sucede con el diálogo entre el cabello y su “amo”, observado en el escenario reservado a la escritura (donde las dimensiones ya no son controladas, donde una cosa es medida por la intensidad de la palabra que la trae) a través de la “ventanilla” del Canto III, allí donde “la inscripción primordial” —la de la prohibición— se ve borrada y vuelta a grabar con un cuchillo sobre la pared (la página).

“Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a empezar el cuarto canto”. Es un árbol, o una piedra o un hombre el que tiene que completar su lectura. De

todas maneras, es la proposición “es” la que se encuentra así designada. El texto infinito, al mismo tiempo que desarticula y rompe el sistema cerrado de la lengua, atraviesa y piensa el cuerpo en el conjunto donde el pensamiento no puede pensarse, en un medio contradictorio en el que los puntos de vista multiplicados tienen que tomar a la vez todas las posturas gramaticales y todas las condiciones “naturales”. El lenguaje se convierte en ese estado de comienzo que *se enuncia por todas partes* cuyos efectos insonoros inmediatamente repercutirán en el eje y el soporte de la lengua: la comparación. Así sucede con las avispas del templo de Denderah: “Comparo el zumbido de sus alas metálicas con el choque incesante de los tímpanos precipitados unos contra los otros durante el deshielo de los mares polares”. Tal subversión, tal extensión del texto no son por otra parte posibles a menos que una desviación, una diferencia irreductible, un no-idéntico a sí mismo se manifiesten en la función encargada de “cantarlo” en la superficie, de decir “yo” por “él”: “yo solo contra la humanidad”. “El canta para sí mismo y no para sus semejantes”. Es en efecto “voluntariamente” como esta función se prueba entre sus “semejantes” en la medida precisa en que ya no se parece a sí misma y ocupa el otro foco del “hombre”: “...no hace mucho tiempo que ya no me parezco! El hombre y yo, emparejados en los límites de nuestra inteligencia...” Viene entonces, dentro de la tradición retórica latina (cf. por ejemplo, en ese otro gran trabajo de desmistificación que es el *De natura rerum*, la secuencia de las “pasadas”, ilusiones y apología de los sentidos, libro IV, 353-356), el encadenamiento pilares-baobabes-alfileres-torres, abierto por la diferencia a la identidad: “...que la comparación sea *prohibida* (el subrayado es nuestro) entre esas formas arquitectónicas... o geométricas... o una y otra... o ni una ni la otra... o más bien formas elevadas y masivas. Acabo de encontrar, no tengo la pretensión de decir lo contrario, los epítetos propios a los sustantivos pilares y baobab...” Aquí, sobre la línea, en el “marco de esta hoja de papel”, lo arbitrario de la relación sujeto-pre-

dicado propio de la lengua empleada, la insubordinación posible de lo "real" a esa clave estrecha, la posibilidad de un funcionamiento diverso, son presentados a la vista en el acto mismo de la lectura y ello (como en Lucrecio) con una intención claramente didáctica que paraleliza la articulación textual y la comprensión de un "exterior". Dios-sentido, en efecto, que "no sobrepasa las grandes leyes generales de lo grotesco", es la figura de la prohibición lingüística, mientras que la escritura —que es la "metaforicidad misma" (Derrida)— transgrede mediante la puesta en obra de una desviación específica que podría llamarse de *transferencia* (para distinguirla de toda "referencia") la jerarquización del discurso y el mundo que está ligado a él: "Y sin embargo, aun cuando un poder superior nos ordenara, con los términos más claramente precisos, arrojar, en los abismos del caos, la comparación atinada que cada uno ciertamente ha podido saborear con impunidad, aun cuando, y sobre todo cuando, no se pierda de vista ese axioma principal, las costumbres contraídas durante años, en los libros, el contacto con sus semejantes y el carácter inherente a cada uno que se desarrolla en una eflorescencia rápida le impondrían al espíritu humano el estigma irreparable de la reincidencia en el empleo criminal (criminal colocándose momentánea y espontáneamente en el punto de vista del poder superior) de una figura de retórica que algunos desprecian, pero que muchos alaban. Si el lector, etc". Es así como "los mayores efectos frecuentemente han sido producidos por las más pequeñas causas". Es así como "los razonamientos chocarán algunas veces contra los cascabeles de la locura y la apariencia seria de lo que en resumidas cuentas no es sino grotesco" y ello basándose solamente en las "leyes de la óptica". Sin embargo, no hay nada gratuito y todavía menos *risible* (insensato en el sentido en que el sentido lo entiende) en un trabajo semejante. El filósofo puede prorrumpir en risa, el autor del texto transfinito, no. La risa es incluso indicio de una debilidad lógica: uno se ríe solamente con relación a una razón silogística, en la palabra incapaz de captar la lógica

de ciertas “omisiones” que, en cambio, no pueden asombrar o sorprender “a aquellos que han estudiado a fondo las contradicciones reales e inexplicables que habitan los lóbulos del cerebro humano”. El hombre ríe “como un gallo” *porque no sabe leer*, debido a lo cual es más ridículo que el loro por el que se cree imitado: “El gallo no sale de su naturaleza menos por incapacidad que por orgullo. Enseñadlos a leer y se rebelan. Un loro no se extasiaría así ante su debilidad, ignorante o imperdonable”. Ahora bien, “hay un medio más simple de entenderse, el cual consistiría, lo traduzco con pocas palabras solamente, pero que valen más que mil, en no discutir: es más difícil ponerlo en práctica de lo que piensa generalmente el común de los mortales. Discutir es la palabra gramatical”. Es de esa manera como la poesía podrá por fin hacerse “modesta” y no desconocer más los “principios de su existencia” (*Poésies*: “Los gemidos poéticos de este siglo son únicamente sofismas”-“Los primeros principios deben estar fuera de discusión”), a saber, su escripción fundamental, su sub-escripción ligada a la respiración, a la producción-consumo del texto infinito. “Así como el oxígeno es reconocible por la propiedad que posee, sin orgullo, de volver a encender una cerilla que presenta ciertos puntos de ignición, así también se reconocerá la realización de mi deber por medio del celo que nuestro en volver al problema”.

Sin embargo, la dualidad desatada por la escritura y en ella interpelada, se manifiesta por una serie de anamnesis, de metamorfosis en las que se hace más y más evidente que todo “sujeto” ha desaparecido desde hace largo tiempo, disuelto en el movimiento escritural. Progresivamente comprendido por el no-cuerpo escrito, el cuerpo parlante sufre una animalización, una mineralización, una vegetalización que lo hacen volver a surgir en posición redoblada (acentuación del “lector”) donde la experiencia del espejo permite marcar definitivamente el franqueamiento de la representación del signo y de la “razón” (del mundo de los detalles ficticios): “Busquemos ese cuerpo imposible de encontrar que sin embargo perci-

ben mis ojos... El fantasma se burla de mí, me ayuda a buscar su propio cuerpo. Si le hago señas de que se quede en su lugar, él me contesta con las mismas señas... el secreto es descubierto... *Todo es explicado, tanto los grandes como los pequeños detalles; éstos son indiferentes a que se los vuelva a poner ante la mente...*” (el subrayado es nuestro). La “pérdida momentánea de la memoria”, así como el “desconocimiento” de la propia imagen, están también regulados por “las inflexibles leyes de la óptica” (óptica textual) cuyo reconocimiento debe permitir pasar a través del sueño y del ensueño (el aparato psíquico) a fin de obtener la ilimitación olvidada: “Puesto que finjo ignorar que mi mirada puede darles la muerte hasta a los planetas que giran en el espacio, no estará equivocado aquel que pretenda que yo no poseo la facultad de los recuerdos. *Lo que me queda por hacer es romper este espejo en trocitos*” (el subrayado es nuestro). El texto, que ha salido a buscar al “hombre” en su alienación perceptiva, fenomenológica, consciente, inconsciente, conceptual, en sus “catalepsias letárgicas”, lo volverá a engendrar en una invasión de marea, una “mezcla irreductible de materia muerta y carne viva”. Paso por el “cerdo”: “Ya no quedaba ni la más pequeña partícula de divinidad: supe elevar mi alma hasta la excesiva altura de esa voluptuosidad inefable”. Tal metamorfosis implica además un cambio simétrico en el orden “real”, de tal modo que la pareja interior-exterior ponga de manifiesto su inanidad con respecto al texto: “No es imposible ser testigo de una desviación anormal en el funcionamiento latente o visible de las leyes de la naturaleza”. Basta con una “presión de la voluntad” que sobrepasa el “límite acordado por el buen sentido a la imaginación” de acuerdo con un “pacto efímero”. El todo se desarrolla en un movimiento contradictorio, un doble deslizamiento de lectura-escritura que sale de la “hoja de papel” y en el que uno va en el sentido inverso del otro, uniendo una extrema rapidez con una extrema lentitud: “Advierto a aquel que me lea que se ponga en guardia y no se haga una idea vaga y, con mayor motivo, falsa, acerca de las

bellezas de literatura que deshojo en el desarrollo excesivamente rápido de mis frases. ¡Ay! Quisiera desarrollar mis razonamientos y mis comparaciones lentamente y con mucha magnificencia (pero, ¿quién dispone de su tiempo?) para que cada persona comprenda más...” El “lector”, en efecto, no debe prestarle a la narración el “nocivo obstáculo de una credulidad estúpida” (representativa) sino entregarse al gesto de escripción que debe permitirle alcanzar la “rapidez” del texto, su escansión, sus articulaciones, su desplegamiento fuera del repliegue de las frases. Podrá entonces —a través de las secuencias criminales de los acercamientos y metáforas (que favorecen “las aspiraciones humanas hacia lo infinito”)— oír hablar la lengua de ella misma, en la red en la que se produce: “Al servirme de mi propia lengua para emitir mi pensamiento, me doy cuenta de que mis labios se mueven y que soy yo mismo quien habla”. Descubrimiento que ocurre sólo a expensas de toda filiación biológica (“familiar”) y a costa de una “cosa sangrienta”, de un gesto asesino cuya violencia, en efecto, obsesiona los *Chants*. De allí la ironía y la seriedad de esta declaración abrupta: “¡Yo también soy sabio!”.

El océano, las matemáticas, el torbellino: éstos son los nombres en los que el texto infinito acepta reconocerse y no en las “ideas singulares” de una lectura limitada (lineal, lingüística). “¡Qué fuente abundante de errores y de equivocaciones es toda verdad parcial!”. La táctica textual, dialéctica, que responde no a la voz civilizada sino a la del “instinto”, es plural pero “uniforme y regular”. Leamos, por ejemplo, bajo la palabra *pájaros* las palabras *frases* o *palabras* y bajo la palabra *pelotón* la palabra *texto*: “su instinto los conduce a acercarse siempre al centro del *pelotón*, mientras que la rapidez de su vuelo los lleva incesantemente más allá; de suerte que esta multitud de pájaros, así reunidos por una tendencia común hacia el mismo punto imantado, que van y vienen incesantemente, circulando y cruzándose en todas las di-

recciones, forma una especie de torbellino agitadísimo, cuya masa entera, sin seguir una dirección suficientemente cierta, parece tener un movimiento general de evolución en ella misma, resultado de los movimientos particulares de circulación propios a cada una de sus partes, y en el cual el centro, tendiente siempre a desarrollarse, pero incesantemente apresurado, empujado, por el esfuerzo contrario de las líneas circundantes que pesan sobre él, está más constantemente apretado que ninguna de esas líneas las cuales lo están mientras más cercanas están del centro". Estas *líneas* están precisamente, en la elipse movidiza y progresiva de los cantos, entre aquellas que se acercan más a su "centro", a su vacío generador y cambiante, y así sucede cada vez que el texto se pone a "hablar" acerca de sí mismo de manera transparente, abandonando a la ficción ocasional las "líneas circundantes"— tan necesarias para el trabajo y el desarrollo del conjunto como los préstamos o las citas implícitas de que se alimenta el conjunto permutándose en sí mismo, es decir borrándose como conjunto formado de partes. Se trata en efecto de una "concepción eminentemente filosófica, que deja de ser racional desde el momento en que ya no es comprendida como ha sido imaginada, es decir, con amplitud". Por lo tanto, importa poco ese "multiplicar las divisiones". Lo esencial es hacer que el canto funcione como *injerto* y no como sentido, obra o espectáculo. El "mal" hecho en la ficción por el mal de aurora tiene que librar la función de lectura (y, junto con ella, a todo lector atrapado en la lengua y la línea de "la educación") del mal: remedio enseñado por la "razón cadavérica" según una asimilación práctica (el texto se aprende y produce su efecto menos por comprensión que por contagio): "...la costumbre es necesaria en todo. Y puesto que la repulsión instintiva, que se había declarado desde las primeras páginas, ha disminuido notablemente de profundidad, en razón inversa a la aplicación a la lectura, como un furúnculo que uno saja, es necesario esperar, aun cuando la cabeza todavía esté enferma, que tu curación no tardará ciertamente en entrar en su último pe-

ríodo”. Frase que Ducasse, desde luego, se dirige a sí mismo al proseguir su lectura del texto multidimensional bajo el nombre de Lautrémont y el de Maldoror; frase que el “lector” debe comprender de acuerdo con una necesidad de escritura que le permita llegar, a través del “canto”, a su lectura del texto infinito (operación que, al desarrollarse *también* físicamente en el espacio, exige, una vez más, el sacrificio de todo “parentesco” posible: cf. la cadena: Madre-hermana (mujer) (ahorcado)-pus blenorragico-quiste-ovario-chancro-prepucio-babosa): “Si sigues mis recetas, mi poesía te recibirá con los brazos abiertos, como reseca un piojo, con sus besos, la raíz de un cabello”. El proceso de autoconocimiento del texto, que suscita en el escritor-lector formado y convocado por él “una pasión conocida por los enigmas”, se nota particularmente, en el canto V, en la secuencia del escarabajo (primer síntoma de inmortalidad): “Seguía yo sus huellas con mis pasos y me encontraba todavía a una gran distancia del lugar de la escena... Pero, ¿qué era pues esa sustancia corporal hacia la cual avanzaba?” Es aquí donde intervienen los “bello como” (“bello como una inhumación precipitada”) que son como los dispositivos giratorios, los ejes de la escena de las metamorfosis de la escritura. Lo que es “bello” en efecto no es la “cosa” (que corresponde a la palabra) sino la secuencia escrita que es ella misma siempre un *como* (de modo tal que es preciso siempre leer en realidad: bello como lo que se escribe). Aquí, la escritura, que da a una vista múltiple, llama a la línea las huellas que constituyen, como representación provisional, el conjunto de líneas que no están ya o todavía no están *allá*. El indicio de ese paso del trazado a sí mismo, es decir, del redoblamiento que lo borra haciéndolo penetrar en la materia que delimita, aparta y sostiene, es el *yo* que le dice “yo” al *contra-yo* de la contra-escritura. El *yo* “ve” lo que el *contra-yo* lee. Se trata, pues, de una simultaneidad, de una pluralidad que *marca* la unidad lineal y vale en ella por el conjunto que no funciona sino como energía contradictoria, dialéctica (es decir, quemadura de la *línea*, de la *enferme-*

dad, del *resto*, y es el *resto* lo que cuenta la operación). Del *yo* al *contra-yo* se produce así una permutación completa en la que el *yo* descubre lo que su otro escrito le revela (le desenmascara). “Y yo que creía que eran materias excrementicias. ¡Qué imbécil soy, caramba!”.

Una ciencia permutacional semejante implica no solamente cortes, “intermitencias” (“el aniquilamiento intermitente de las facultades humanas”) sino además una declaración de no-sueño permanente: “Desde el *impronunciable* día de mi nacimiento...” (el subrayado es nuestro)... “soy yo quien lo ha querido, que nadie sea acusado”. “Quien duerme es menos que un animal castrado el día anterior”.-“Sin embargo algunas veces me pongo a soñar, pero sin perder por un solo momento el vivaz sentimiento de mi personalidad y la libre facultad de moverme”. Así como excluye toda problemática “subjetiva” (el “sueño” como valor significante) la transferencia incesante de la escritura acusa a todo “referente” posible, el “Gran Objeto Exterior (¿quién no conoce su nombre?)” planteado como tal por el pensamiento idealista del signo, del sentido y del fenómeno, por medio de una causalidad que se convierte en el “horrible espía” del texto, su supuesto descifrador, su supuesto otro, gran otro, su cicatriz no firmada, contra-escrita, su parásito, su *piojo*: “Si yo existo, no soy otro. No acepto en mí esa equívoca pluralidad. Quiero residir solo en mi íntimo razonamiento. La autonomía... o que se me vuelva hipopótamo. Súmete bajo la tierra, oh anónimo estigma. Mi subjetividad y el Creador son demasiado para un cerebro”. El “otro” no es ni más ni menos que un efecto del *discurso*, pero la escritura viene precisamente a acabar con el discurso (el cual “ha querido tomar las riendas del gobierno pero no sabe reinar”). Así es como el anillo escritural, el “excéntrico pitón”, le puede decir al actor textual: “¿Qué monstruosa aberración de la imaginación te impide reconocermé?”. El reconocimiento que opera en la escritura tiene como meta, al destruir el falso reconocimiento del desconocimiento —es decir, la insinuación de la semejanza— instituir una diferencia implacable, o tam-

bién esa “gran semejanza-diferencia” en la que todo se parece en cierto sentido, pero en otro sentido es diferente¹³; en la que todo, por consiguiente, sin término de comparación, equivale en cada momento al todo. “Ese mismo carácter de vulgaridad que despierta, en todo objeto o espectáculo que se halla afectado, un profundo sentimiento de indiferencia injusta. ¡Como si lo que se ve cotidianamente no debiera por ello despertar la atención de nuestra admiración!” El despertar incesante, la dislocación del discurso jerarquizante, la atención capaz de ponerlo todo en relación periódicamente (“bello como”) es precisamente el trabajo escriptural: “*Generalmente hablando*, es una cosa *singular* el hecho de que la tendencia *atractiva* que nos conduce a buscar, para en seguida expresarlas, las *semejanzas* y las *diferencias* que esconden, en sus naturales propiedades, los objetos más opuestos entre sí y algunas veces los menos aptos, en apariencia, para prestarse a ese género de combinaciones simpáticamente curiosas, y que, palabra de honor, le dan graciosamente al estilo del escritor que se permite esta personal satisfacción, el imposible e inolvidable aspecto de un buho serio hasta la eternidad. Sigamos como consecuencia la corriente que nos arrastra...” (El subrayado es nuestro).

Sin embargo, los efectos sexuales de ese conjunto de operaciones son particularmente notables. Pues, así como el “cuerpo” está ligado a un pensamiento de la palabra, de la representación y de la propiedad de la semejanza, el pensamiento del texto infinito y de la escritura, que piensa y quiebra al cuerpo, no reconoce sino el *sexo* como marca de su trabajo negativo, de su tanatografía: “Mis partes ofrecen eternamente el espectáculo lúgubre de la turgencia”. La homosexualidad, rechazada en las *Poésies*, se halla constantemente presente en los *Chants* y es explicada por ellos: “Oh pederastas incomprensibles...”-“Necesito seres que se me asemejen”. En realidad, esta evidenciación y esta apología “imparcial” son al mismo tiempo —como siempre en los *Chants*— una denunciación:

desear lo semejante consiste en querer entrar en relación con quien leerá desde el exterior lo que está escrito, y lo contrario: “La opacidad, notable por más de una razón, de esta hoja de papel es un impedimento de los más considerables para nuestra completa unión”. La homosexualidad (la autosexualidad) es atrapada en la no-diferencia, pero, como tal, es *general* (opera también en la inconsciencia “heterosexual” que es una pseudo-diferencia) en una civilización que valoriza la unidad del sujeto parlante, forma su aspecto apenas disimulado y revelador—, y es por eso por lo que Maldoror tiene que ser su realización integral, cosmogónica (el universo comparado con un “celestes año inmenso”), convirtiéndose así en el falo escrito cuya “esperma sagrada”, “el inexplicable talismán encantador”, desata mediante una transposición invertida, las pasiones de los animales que de allí han salido: “Me escondo secretamente en los sitios más inaccesibles a fin de alimentar su ardor”-“El teatro del combate ya no es más que un vasto campo de matanza”. La homosexualidad (la obsesión de un falo como significante último) es de esa manera el bastidor actuante y cómplice de toda la civilización platónica, cristiana, anti-escriptural, la civilización del *conocimiento*, de la *verdad*, del *hombre*, del *padre*, del *Creador*. Es en resumidas cuentas el secreto a voces de la especie humana, lo que ésta reprime por medio de una legislación “estúpida” pero lo que no deja de maniobrarla. Lejos de ser una transgresión de la ley, la homosexualidad es su realización complementaria, la que la ley no deja de desear. “Siempre mi inteligencia se eleva hacia esta imponente cuestión y usted mismo es testigo de que ya no me es posible quedarme en el tema modesto que al principio tenía la intención de tratar. Una última palabra... Era una noche de invierno. Mientras el cierzo soplaba entre los abetos, el Creador abrió su puerta en medio de las tinieblas e invitó a entrar a un pederasta”. El “observador” del texto no puede (como en la secuencia del burdel y del caballo) dejar de tomar nota de esa dimensión fundamental del sistema del signo. Después de lo cual: “¡Silencio! Pasa

un cortejo funerario a vuestro lado”. El canto se hace ahora “de ultratumba”. Y vemos, llevado por el “sacerdote de las religiones”, “un emblema de oro que representa las partes del hombre y de la mujer, como para indicar que esos miembros carnales son la mayor parte del tiempo, *si hacemos abstracción de toda metáfora*, instrumentos muy peligrosos en manos de los que se sirven de ellos, cuando los manipulan ciegamente para fines diversos que se riñen entre ellos, en vez de engendrar una oportuna reacción contra la pasión conocida que *causa* casi todos nuestros males”. (El subrayado es nuestro). El texto, en ese momento, insiste en su no-conocimiento de muerte que, de todas maneras, no podría comunicarse en el “pintoresco lenguaje” de los hombres que no es además sino un efecto limitado (estructurado) del infinito textual: “No sea demasiado presuntuoso, permítame que le dé este consejo desinteresado, como para creer que usted solo posee la preciosa facultad de traducir los sentimientos de su pensamiento”. El ser humano desaparece como la mosca o la libélula y un riesgo mortal se corre de una frase a otra, del comienzo de una frase hasta su fin, y sin embargo vendrá el tiempo en que “se comprenderá mejor que antes qué sentido había que atribuirsele a la separación del alma y del cuerpo. Quien cree vivir en esta tierra se forja una ilusión cuya evaporación sería preciso acelerar”. Esta *aceleración* en lo sucesivo gobernará los *Chants*, después de la secuencia de la *araña* (“ya no estamos en la narración . . . ¡ay! hemos llegado a lo real . . .”) que se parece a las figuras ficticias del texto, expone su matriz mítica, subraya su función de “succión inmensa” y conduce a su trastocamiento de generación y de despertar, al espacio que lo comprenderá, lo borrará, lo radiografiará con sus “explicables hipérboles”, a su “aurora”, a su “cambio de decorado”, a su “corazón turbado”.

En efecto, la función escriptural aparecerá ahora como capaz de controlar a la vez el cuerpo y el exterior donde ese cuerpo aparece; la función escriptural irá, al parecer, anunciando directamente el efecto retroactivo y englobador de las *Poesías*, se escribirá directamente en las tres

dimensiones de un volumen ligado al futuro, (y se convertirá ya en lo que es: el “prefacio de un libro futuro”, libro proyectado en el futuro como prefacio incesante, no-libro que precede a todo libro indefinidamente diferido, salida definitiva del libro, esa prisión de la época parlante). Los tres “personajes” abstractos liquidados por el combate de los *Chants* el la línea —“el hombre, el Creador y yo mismo”—, serán en lo sucesivo inscritos por la ficción en lo “real” y dejarán de ser “anatemas”, “personalidades ficticias”, “pesadillas colocadas demasiado por encima de la existencia ordinaria”. Una redistribución general de la escritura está en curso: “La vitalidad se difundirá magníficamente en el torrente de su aparato circulatorio y veréis lo sorprendidos que os sentiréis al hallar, ahí donde al comienzo sólo habíais creído ver entidades vagas del campo de la especulación pura, por un lado, el organismo corporal con sus ramificaciones de nervios y sus membranas mucosas, y por el otro, el principio espiritual que rige las funciones fisiológicas de la carne. Son seres dotados de una vida pujante que . . . posarán prosaicamente (pero estoy seguro de que el efecto será muy poético) ante vuestro rostro, colocados sólo a pocos pasos de vosotros, de modo que los rayos solares, que caían primero sobre las tejas de los techos y los sombreretes de las chimeneas, en seguida se reflejarán visiblemente en sus cabellos terrestres y materiales”. “Observad que, por eso mismo, mi poesía será más bella. Tocaréis con vuestras manos ramas ascendentes de aorta y cápsulas suprarrenales y luego sentimientos! Los cinco primeros relatos no han sido inútiles: eran el *frontispicio de mi obra, el fundamento de la construcción, la explicación previa de mi poética futura*”. (El subrayado es nuestro). La parte “sintética” (aquella donde se establece la destrucción del signo, de la representación, del “hombre y de quien lo creó”) está terminada y cerrada. La parte “analítica” puede entonces comenzar, donde resultará evidente que el texto se sitúa en lo sucesivo del mismo lado que el espacio, no ya *en* el espacio sino *con* él, ligado a él según la misma relación que hace

que el lector y el escritor hayan, de cierta manera, abandonado sus cuerpos recíprocos para pertenecer a una misma operación de permutación: “lo cual afirmo con conocimiento de causa”. Tal transformación, tal paso hasta el límite de la escritura, en un espacio por construir, espacio translingüístico, abierto (no-estructurable, no “sensable”), a-causal, futuro y “afuera”, exigirán tiempo para ser admitidos y comprendidos. “Sólo más tarde, cuando algunas novelas habrán aparecido, comprenderá mejor el prefacio del renegado con la cara fuliginosa”. El texto se halla en lo sucesivo “fuera de la lengua” (fuera de la ley) y, por consiguiente: “Antes de entrar en materia, encuentro estúpido que sea necesario que coloque a mi lado un tintero abierto y algunas hojas de papel no en pasta”. Este resultado ha sido obtenido por la producción voluntaria de una *estupefacción* (ante la línea y la lengua, sus coordenadas *planas*). Sin embargo, queda por realizar una “generalización clara y precisa”— que el canto VI irónicamente representará como comienzo de “poemas *instructivos*” (El subrayado es nuestro) y “dramáticos episodios de una implacable utilidad”. En efecto, no se trata, por lo que toca a la acción textual, de transgredir gratuitamente las “reglas de la lógica” ni de “cometer un círculo vicioso”, sino de actuar incluso en el medio de las sociedades humanas, en la historia, “desde los tiempos remotos situados más allá de la historia”. “El radiante pasado le ha hecho brillantes promesas al futuro: las cumplirá. Para el rastrillaje de mis frases, me servirá forzosamente del método natural retrocediendo hasta los salvajes a fin de que éstos me den lecciones... Nada es risible en este planeta. Planeta cómico, pero soberbio. Adueñándome de un estilo que algunos encontrarán ingenuo (mientras es tan profundo), haré que sirva para interpretar ideas que, desgraciadamente, ¡no aparecerán quizá grandiosas!... Hay que saber que la poesía se encuentra por todas partes donde no está la sonrisa, estúpidamente burlona, del hombre con la cara de pato...” Para la escritura que de ese modo se vuelve contemporánea de sí misma, desplegando toda representación a partir de su trazado productor (“En

este sitio que mi pluma acaba de volver misterioso”), toda “novela”, todo “realismo” es en lo sucesivo denunciado como línea oscurantista, arbitraria, mientras que la operación textual, múltiple, anticipadora, se convierte en una ciencia de lo aleatorio: establecimiento y correlación de relés particularmente alejados unos de los otros cuyo desarrollo narrativo llena los intervalos (cola de pez-vigarinoceronte). El decorado realista (convencional y burgués) está directamente ligado con “frases que siguen el escalafón y la saponificación de las metáforas obligatorias”. Ya, en el exterior, un anonimato radical, “un asunto espiritualmente tenebroso” está en curso: “Me dispenso de firmar y en ello os imito: vivimos en una época demasiado excéntrica para sorprenderse por un momento de lo que podría pasar”. Mediante un efecto de conocimiento claramente indicado (“Me he dado cuenta de que sólo tenía un ojo en medio de la frente”), el mundo neurótico de la unidad de palabra es definitivamente englobado: “Espectador impassible de las monstruosidades adquiridas o naturales que ornán las aponeurosis y el intelecto de quien habla, echo una larga mirada de satisfacción sobre la dualidad que me compone... y me encuentro bello”. Y aquí, no solamente el “bello como” se refiere precisamente a los órganos sexuales, sino también, sin azar, a lo arbitrario de las convenciones del lenguaje musical: “o más bien (bello como) la verdad siguiente: “el sistema de las gamas, modos y su concatenación harmónica no descansa en leyes naturales invariables, sino que es, por el contrario, la consecuencia de principios estéticos que han variado con el desarrollo de la humanidad y que seguirán variando”. “El texto rompiendo con toda pretensión representativa (por lo tanto, con el signo y su función de espejo, el sujeto y su papel de sustitución) puede afirmar: “Lo que yo digo no hay por qué sentir ninguna duda en creer”. Dualidad componente, el texto transfinito, la operación escritural terminan con la ficción de la unidad creadora: “...varios fenómenos que dependen directamente de un conocimiento más profundizado de la naturaleza de las cosas... le dan un mentís formal a la

viabilidad de la unidad de poder. Es que somos dos los que nos miramos las pestañas de los párpados, sabes...” El texto es el producto de dos que él produce¹⁴.

Para “terminar”, es decir interrumpir visiblemente una de sus relaciones arbitrarias con la lengua, no hablada, sino citada, cantada, desequilibrada, costeada, transferida, “transvasada” en relieve de un “cerebro” al otro, y en resumidas cuentas colocada en su espacio de revolución, el texto debe mostrar el carácter inagotable de su tejido, su infinitización capaz de descomposición, de desarrollos, de minucias y de desviaciones precisamente “sin fin”. La aparición del “loco coronado”, la secuencia de las “tres Margaritas” intervienen como práctica sistemática de la in-significancia, de la a-causalidad escriptural, para la cual no hay nada loco ni insignificante en un proceso correlacional que constituye su propia lógica (“No puedo decirlo todo al mismo tiempo: cada truco aparecerá en su lugar, cuando la trama de esta ficción no vea en ello ningún inconveniente”), que definitivamente mata el relato, la metáfora, lo “poético-real”. “El desenlace se precipitará; y en estas especies de relatos, en los que una pasión, del tipo que sea, si aparece, no teme ningún obstáculo para *abrirse paso*, no hay motivo para desleír en una salserilla la goma laca de cuatrocientas páginas triviales. Lo que puede ser dicho en una media docena de estrofas, hay que decirlo, y luego callarse”. (El subrayado es nuestro). El trabajo de *disección* de la escritura, preocupada no por “hacerse comprender” sino por “desarrollar su pensamiento” (desarrollo que *construye mecánicamente el cerebro* de la ficción —del “cuento somnífero”—, y embrutece, hipnotiza la lectura jerárquica del sentido) cambia de arriba abajo “hasta las verdades absolutas”. El espacio en que se despliega, siempre más acá de la palabra por la *marca*, más allá de la frase por el *volumen* (o más bien el espacio infinito), se muestra capaz de relaciones “insensatas”, pudiendo hacer que se cruce cada punto del léxico con cualquier otro, pero de manera ordenada, ecuacional (cangrejo de mar/masera/albatros/viga/todo-poderoso/rinoceronte/cuerda/catorce puñales/ga-

llo/candelabro/), el texto produce entonces, con la ayuda de un “silencio glacial” todos sus efectos al mismo tiempo, destruyendo toda posibilidad de acumulación significativa (de sentido exterior, último), de recorrido en forma de “conclusión”. El momento ha llegado para que el texto indique de modo detallado su salida de la línea, su entrada “inmortal” en el espacio: la figura que mata, “cuya cabeza mira lo bajo”, “se lleva por los aires lo que no era un punto fijo”. La figura que mata ha “amontonado a sus pies, en forma de elipses superpuestas, una gran parte del cable”. Por lo que respecta al movimiento textual (que se apodera del conjunto de los *Chants*) se convierte en el movimiento “acelerado de rotación uniforme en un plano paralelo al eje de la columna”. “La honda silba en el espacio; el cuerpo... siempre alejado del centro por la fuerza centrífuga, conservando siempre la posición móvil y equidistante en una circunferencia aérea, independiente de la materia”. Resulta que ha cambiado... “el plano primitivo de la revolución del cable”: “Desde ahora en adelante, gira majestuosamente en un plano horizontal después de haber pasado sucesivamente, mediante una marcha insensible, a través de varios planos oblicuos... *El brazo del renegado y el instrumento asesino se confunden en la unidad lineal, como los elementos atomísticos de un rayo de luz penetran en la cámara oscura*”. La línea, tensa en extremo, aumentada su fuerza por el brazo textual que acaba de fracturar luminosamente la cámara oscura de la lengua, es interrumpida y suelta repentinamente, movida por una “fuerza de impulsión que supongo *infinita*” y proyectará el cuerpo que está unido a ella sobre la “superficie esférica y convexa” exterior, del lugar donde están enterrados los supuestos nombres inmortales, las “grandes cabezas blandas” de la civilización parlante. Es *allí* donde, teniendo en cuenta la “distancia”, el final del siglo XIX puede ver a su “poeta”. Es *allí* donde se encuentra su esqueleto portador de flores de inmortalidad. “Vaya usted mismo a ver si no me quiere creer”.

“Dejad toda desesperación, vosotros los que entráis”.

Las *Poesías*, que se inscriben inmediatamente en el espacio y el exterior así descubiertos por los *Chants*, es decir, “después de ellos”, si se quiere, pero más bien *debajo* de ellos, entre ellos, en sus intervalos, constituyen de entrada el lugar en forma ya no de línea sino de *pentagrama* (como si los *Chants* formaran en lo sucesivo las “palabras” de una descripción múltiplemente musical, o la trama de una cadena que puede exponerse después de la destrucción de esa cadena) donde el paso asombroso al texto transfinito en lo sucesivo dará no ya el relato de su salida a la luz sino sus fórmulas. Fórmulas, “máximas”, anotadas de manera fragmentada, directamente histórica, si se puede decir así, en la medida en que ellas se presentarán espacialmente con la realidad de tres dimensiones, haciendo que la lengua funcione como memoria (acumulación cultural muerta, lengua citacional muerta), sustituyendo la lucha contra la línea y la ley (el sentido representativo) por un *orden* vacío donde la ley y la transgresión son afirmadas y negadas simultáneamente. El gesto realizado en la ficción so capa de la lengua conduce ahora el espacio escriptural a un punto de reversión donde puede descubrirse, replegarse sobre sí mismo, comprenderse, espaciarse, ilimitarse, impersonalizarse (el nombre figurado habrá matado al personal, el nombre propio puede firmar el nombre personal). *Habiendo sido arrojada y borrada la lengua en el espacio*, así como el cadáver del sujeto que la lengua produce, ya no es ahora la representación la que se verá destruida, sino el concepto, por medio del establecimiento de un *aparato* periódico, una “publicación permanente” cuya primera función es un poder de remplazamiento y de corrección destinado a la institución del “bien exclusivo”. El englobamiento de la dualidad bien-mal dependiente de la línea es obtenido por medio de la exclusión de toda contradicción (“Todo es mal-todo es bien”), la práctica de una desviación y de una disimetría que comprenden el menor

mal llamado “bien” por la enfermedad. En efecto, en la comunicación parlante, “los papeles del poeta y de la humanidad han sido invertidos arbitrariamente”, el “autor” se presenta como “enfermo” y toma al “lector” como “enfermero”. En el espacio escritural (texto infinito-lector escriptor- texto escrito) es, por el contrario, “el poeta quien consuela a la humanidad”. La inutilidad de la *discusión* y por consiguiente de la “incredulidad” que se ha hecho superflua una vez que uno ha sido “curado” de su credulidad de lector, nos hacen pasar de la “tempestad” y del “ciclón” al “río majestuoso y fértil”. El aparato es en efecto actualmente dueño de todos los efectos de lengua y de su transformación ambigua en “ideas”, en “sueños”; “No se sueña sino cuando se duerme. *Son palabras* como la de sueño, vacío de la vida, paso terrestre, *la preposición quizá*, el trípode desordenado, las que han infiltrado en su alma esa poesía húmeda de languideces parecida a la podredumbre. *Pasar de las palabras a las ideas, no hay sino un paso*”. Ese paso es también un *no*¹⁵, una pseudonegación (una denegación: “el espíritu de negación”), que funciona en el espacio parlante pero no en la aserción escritural la cual es *enteramente afirmativa y enteramente negativa*. (“No le es posible a cualquier persona abordar los extremos, sea en un sentido, sea en otro”). El sí-no que “pasa de las palabras a las ideas” (que realiza el proceso del signo y del concepto) tiene que ser distinguido radicalmente del sí sin no y del no sin sí, del sí no, de la escritura textual y de su proceso en el que las palabras (las ideas) nunca son sino un segundo momento de la trans-escritción. El sistema psicologizante de la ambigüedad tiene por lo tanto que ser destruido de arriba abajo: “Es hora de reaccionar por fin contra todo lo que nos choca y reprime tan soberanamente”. Es decir: “las muecas, las neurosis, los trámites sangrientos por los que se hace que la lógica se halle en una situación desesperada..., los tópicos, los partos peores que los asesinos..., la razón impunemente silbada... (todo lo que es) *foca parlante... tuerto, pederasta, mujer barbuda...*

lo que no reflexiona como el niño... Las perspectivas vagas que os trituran en sus engranajes imperceptibles". Cuando usted no va "a ver por sí mismo" (cuando usted se queda en la posición de lector representativo, de representante del conocimiento) "su mente es sacada perpetuamente de sus goznes" por el sistema del signo (de la des-escritión, del fonetismo). "La novela es un género falso pues describe las pasiones por ellas mismas; la conclusión moral se halla ausente". "Aquel que se abstenga (de describir)... permaneciendo *capaz* de admirar y de comprender a quienes es dado (describir para concluir) sobrepasa (a aquel que describe)". En esa perspectiva práctica en segundo grado, desmistificadora, el "buen alumno" —"la instrucción... expresión práctica del deber"— es "superior" (por estar menos contaminado) a todo productor de ficción y "una buena apreciación de las obras... es preferible a las obras mismas". Los estragos del sistema lineal, parlante, son en efecto incesantes ("Es preciso incansablemente tener cuidado con los insomnios purulentos") y si la "novela" los revela, no son por eso menos históricos pues la historia y la novela son parte de la misma reducción de la historia a una superficie espectacular donde el error se convierte en "la leyenda dolorosa". Los nombres "reales" y los de la ficción mitológica son parte por la misma razón de la "serie ruidosa de los diablos de cartón" (Napoleón, Byron, Carlota Corday, Manfredo, Mefistófeles, Don Juan, Fausto, Calígula, Caín, los dioses del antiguo Egipto)— y el texto se declara como llamado a borrarlos, como su "domador previsto". El primer trabajo que hay que hacer es el de acabar con el pseudo-texto que funciona de modo constante, el programa escénico hecho visible por "los escritores rebajados, peligrosos chuscos... fabricantes por docena de jeroglíficos prohibidos, en los cuales yo no percibía anteriormente *desde el primer momento*, como hoy en día, la coyuntura de la solución frívola". El hombre lineal es el ánade cartesiano de la duda dedicado a "los lloriqueos odiosos y especiales", a "los embotamientos insoportables", un "literato" cuya "maldad" teórica y práctica (la fabricación de "jero-

glíficos”) “hace que predomine el trasero humano en los razonamientos”, es decir la *discusión* que no se considera nunca como escrita. El “autor” y su cómplice, “el lector que sobrentiende”, “se traiciona a sí mismo y se apoya en el bien para hacer que entre la descripción del mal”, es decir que, ignorando la escripción, cae en la negación, “habla”. Esta palabra discute, describe, interroga, niega y, viviendo de la escritura como parásito, solamente conduce a la mueca expresiva, al *tic*. Literatos, cabezas blandas, todo el mundo, nombres propios incapaces de haber podido *desfigurar* su nombre, no habiendo podido obtener, mediante un regreso a su propio nombre puesto en espacio escrito, el nombre genérico de la escritura, finalmente no tienen derecho sino al *sobrenombre* ficticio (sacado del texto transfinito que no han sabido reconocer y que los cambia infaliblemente en tics y reflejos de la ideología oral), como por ejemplo Jean-Jacques Rousseau “el socialista cascarrabias”. “Exploradores sin pudor, magníficos a sus propios ojos de melancolía”, han creído encontrar, desplazándose bajo la ley del signo, “*cosas desconocidas*” (el subrayado es nuestro) “en su espíritu y su cuerpo” (han creído tener, en razón a su reducción de lenguaje y su posición inmediata con relación a esa reducción, un “espíritu” y un “cuerpo”). A partir de ese sinsentido descriptivo, expresivo, “es una pesadilla la que coge la pluma” la cual, en lugar de “extirpar el mal por la raíz” (la escripción), “crea la infelicidad en sus libros” en lugar de transmitir formalmente “la experiencia que se desprende del dolor”. La operación transfinita, en compensación, el impulso escriptural de comienzo y de permutación infinitos, *pasa* por la muerte pero no la tiene como horizonte, como término: “Es necesario saber arrancar bellezas literarias hasta del seno de la muerte; pero estas bellezas no pertenecerán a la muerte. La muerte es aquí la *causa ocasional*. No es el medio, es la meta lo que no es ella” (el subrayado es nuestro). Una vez más, no hay nada gratuito, automático, nada desordenado o insulsamente “revoltoso”, nada pseudo-transgresivo en este espacio ordenado, no-surreal, al que no conviene ninguna antinomia,

sobre todo la de “antiguo”, de “nuevo”: “los que quieren producir la anarquía en literatura bajo el pretexto de novedad caen en el contrasentido”. Más bien, el texto revolucionario es “viejo como los cimientos del mundo”, es decir, siempre nuevo, liberado de la negación, por ser la negación misma en su proceso de producción y de borradura sin comienzo ni fin, maquinal, cósmico, inmortal, desviado.

El aparato de las *Poésies* debe manifestar esta ‘desviación’. Pero como el “conocimiento” del texto no puede enunciarse (limitarse), lo que sabe se mostrará en las deformaciones provocadas por su paso a la lectura, la manera como, sin azar, hace reinar, sirviéndose de las muestras que saca del conocimiento, un acto permanente de citación, de remplazamiento y de corrección. Esta *corrección* es la aparición de la desviación. “Si se corrigieran los sofismas en el sentido de las verdades correspondientes a esos sofismas, solamente la corrección sería verdadera; mientras que la obra así retocada tendría el derecho de no llamarse ya falsa. El resto estaría fuera de lo verdadero, con una huella de falsedad, por consiguiente nulo, y considerado, forzosamente, como sin valor”. Se ve aquí la modificación espacial y dialéctica que las *Poésies* hacen que experimente la división mecanista verdadero-falso. La corrección, que no es una verdad sino una práctica, es verdadera (es el acto textual); la obra “corregida” es no-falsa (una verdad entre otras); en lo que concierne a la obra por corregir, ésta está “fuera de lo verdadero” nula y sin valor (no-escrita), a saber: en espera de su porvenir sometida al “libro futuro” que ya no es un libro sino un proceso de corrección instantánea de todos los libros cuyo texto publicado será de manera permanente y sin precio, histórico, esa rectificación misma, esa espacialización. Por consiguiente: “La poesía personal ha cumplido su tiempo de malabarismo relativo y de contorsiones contingentes. Volvamos a tomar el hilo indestructible de la poesía impersonal”. Este *hilo* es, en la historia, lo que la línea personal habrá usurpado, mientras que esta línea no era sino una voz y su sombra. Y si la ciencia misma se halla afec-

tada es porque al delimitar, al estructurar y al significar analíticamente un objeto, deja intacta, en su lugar, a la “poesía personal”, no compromete decisivamente la ficción de un sujeto, no se atribuye la *lengua* de su destrucción radical. La “poesía impersonal” debe por lo tanto englobar a la ciencia y convertirse en la ciencia de esa ciencia, su lámina fuera de texto textual, no cuantificable (no “obra” sino *funcionamiento* del aparato corrector): “la poesía es la geometría por excelencia” (movimiento, espacio, número). Pone en efecto en acción una forma de razonamiento *completa*, una técnica de anulación capaz de curar los “sueños de persistencia” producidos por los textos lineales leídos, aprendidos, inyectados; por medio de la programación de la enfermedad significativa, las “cuestiones no comprendidas” que resultan con respecto a lenguas míticas. Es necesario por eso “callarse cuidadosamente”, “llegar cada día”, no creer que la corrección, en lugar de salir de la acción transferencial de la escritura, pueda pasar por una influencia simplemente referencial (“Toda el agua del mar no bastaría para lavar una mancha de sangre intelectual”). El aparato no se refiere nunca a un sentido, a un conocimiento, a una verdad, a una realidad absoluta, sino a una práctica dialéctica, formal y dinámica, constante: “La poesía debe tener por meta la verdad práctica”/“Es necesario que la crítica ataque la forma, nunca el fondo, de vuestras ideas, de vuestras frases. Componéoslas”.

Pues ya el hombre no es, a partir de esta práctica, el “ánade de la duda” (sujeto que discute y desaparece en la línea), el hombre se convierte inmediatamente en “genial”, “inmortal” y el aparato empieza sus “correcciones” destinadas a liquidar la religión libresca (“nada está dicho”), el cáncer de una biblioteca en lo sucesivo inútil (Dante, Vauvenargues, La Rochefoucauld, La Bruyère, Pascal) sobre todo en su estupidez “moral”. Lo mismo que los *Chants*, y gracias a ellos, todo texto se vuelve legible —por rehacer— en la matriz de las *Poésies*. “Los grandes pensamientos vienen del corazón”, “Los grandes pensamientos vienen de la razón”. El englobamiento reemplazará

la *ambigüedad* contradictoria¹⁶ de la época parlante por un redoblamiento y una repetición destinados a marcar el medio de la separación sin comunicación de la afirmación y de la negación: no ya la ley de una unidad confusa y doble (que pasa de uno al otro sin saber decir ni sí ni no), sino las leyes de una *orden* dual de permutación (donde todo es sí, todo es no). “Escribiré mis pensamientos con orden, por medio de un designio sin confusión. Si son justos, el primero que llegue será consecuencia de los demás. Este es el verdadero orden. Marca mi objeto por medio del desorden caligráfico”. El espacio escritural está por lo tanto orientado según efectos de *retroacción* y de *marcaje* (el sujeto está en el objeto que marca; la escritura está *en lo otro* y produce así su desviación; lo que llega primero es *consecuencia* de lo que sigue en la periodización en forma de pentagrama del conjunto).

Este espacio elimina por lo tanto toda posibilidad de origen, de causalidad, de jerarquía de fetichización (“Las religiones son producto de la duda”), de “himno” —y ello mediante un trabajo fundamental relacionado con la afirmación y la negación. Pero este trastocamiento no es un puro y simple trastocamiento. En efecto, un “inspector” de estudios podría comprender a “los poetas de este siglo”, “reemplazando sus afirmaciones por negaciones. Recíprocamente”. Esta reciprocidad seguiría siendo a pesar de todo una práctica de “inspector”. Si es ridículo atacar los primeros principios, es aún más ridículo defenderlos contra esos mismos ataques. Yo no los defenderé. “Las *Poésies* no son la *defensa* del “bien exclusivo”, de las “verdades necesarias”, de los “primeros principios”; solamente el menor mal llamado *bien* se “defiende” así por medio del lugar común en el que lo afirmativo es atormentado por lo negativo y lo negativo por lo afirmativo, en el que la denegación se opone a la liberación de la desviación, a su cambio de nivel lógico. Lo que actúa en la “no-defensa” escritural es en efecto la puesta en funcionamiento de un espacio *que no conoce ningún contrario*, por ser la contradicción en acto y el conocimiento la ciencia de esa contradicción: la in contradicción, la *contrascripción*. No se tra-

ta de remplazar solamente la afirmación por la negación sino de encontrar el lugar (concreto, histórico) del “yo remplazo”, el gesto de ese “yo remplazo” y no su proposición. “Cuando escribo mi pensamiento, no se me escapa. Esta acción me hace recordar mi fuerza que olvido a cada momento. Me instruyo en proporción a mi pensamiento encadenado. No tiendo sino a conocer la contradicción de mi espíritu con la nada”. Pascal había escrito “al escribir” y la introducción de la palabra “encadenado” (en lugar de “olvidado”) precisa la desalienación que funciona en la escritura textual). Encadenado y capitalizado en la línea, el pensamiento se olvida de su fuerza de gasto, se cree débil y se pone a tomarse por la nada (por la negación que lo lleva). Escapatoria a la cual responde el “cuando yo escribo” que recuerda que el pensamiento no es nunca otra cosa sino su escritura. Así “el corazón del hombre” se convierte en un “libro que he aprendido a estimar”. La afirmación del “hombre” coincide con su más fuerte negación, por estar completamente desmistificado el hombre del discurso: “La mosca no razona bien actualmente. Un hombre le zumba en los oídos”/“Se puede ser justo si no se es humano”/“No imperfecto, no caído, el hombre ya no es el gran misterio” y el hombre textual se convierte en “un sujeto vacío de errores”/“el vencedor de las quimeras, la novedad de mañana, la regularidad de la que gime el caos, el sujeto de la conciliación” (y no de la contradicción como para todo sujeto del discurso reducido y compartido entre enunciado y enunciación). Para Pascal, por ejemplo (la insistencia de los *Chants* y de las *Poésies* en poner en la escena a Descartes y a Pascal es aquí históricamente justificada), lo incomprensible está fundado en la contradicción. Pero para una práctica y una teoría dialéctica del texto transfinito (sin sujeto) —del que el texto escrito no es, recordémoslo, sino la huella que tiene que ser reescrita sin cesar— “no hay nada incomprensible”, “el pensamiento no es menos claro que el cristal”. El texto, en ese momento, puede “enunciar las relaciones que existen entre los primeros principios y las verdades secundarias de la vida. Cada cosa se queda en su

sitio” (el subrayado es nuestro). El texto se convierte en la ciencia del enunciado de las relaciones, la ciencia del enunciado de la enunciación de los enunciados de las relaciones y, al mismo tiempo, del sitio de las “cosas” (de su espacialización dinámica, de su teatro variable e indefinidamente movable, sin actor y sin espectador). El texto “descubre las leyes que hacen vivir la política teórica”, la “psicología de la humanidad”. Es la única supresión definitiva de los “cultos” (“Es ridículo dirigirle la *palabra* a Elohim... La *oración* es un acto falso”) (el subrayado es nuestro). Ha franqueado, por fin, el horizonte de su propio nacimiento: “No conozco ninguna otra gracia sino la de haber nacido: Un espíritu parcial la encuentra completa”. Denuncia toda sentimentalización: “El amor no se confunde con la poesía”. Instituye el *trabajo* como fuerza de producción dialéctica (“El trabajo destruye el abuso de los sentimientos”) liberada de toda subordinación a la verdad que no sea “demostrada” o práctica: “No conozco ningún obstáculo que vaya más allá de las fuerzas del espíritu humano, salvo la verdad”. Es la ruptura absoluta con la fragilidad fenomenológica: “El fenómeno pasa. Yo busco las leyes”.

Esta búsqueda debe además tener por consecuencia una puesta en relación entre “poesía” y conocimiento. “nada es ya más natural que leer el *Discurso del método* después de haber leído *Berenice*”. (El subrayado es nuestro). Así como la práctica “poética” daba acceso a una filosofía, así la operación escritural tiene que ser “una” con su pensamiento. Si no “la transición se pierde. El espíritu respinga ante la chatarra, la mistagogia”. Si la tragedia (la representación trágica) es un “error involuntario”, conserva sin embargo su “prestigio” en la medida en que admite las “luchas”. La eliminación se refiere al *sofisma* (el conocimiento no dialectizado por el texto): “después el gongorismo metafísico de los autoparodistas de mi tiempo heroico-burlesco”. Se trata de introducir en la lengua (por medio del “canto”) *lo que hay que hacer* y ello sin ambigüedad, de manera disimétrica, de acuerdo con un salto cualitativo y una desigualdad de desarrollo: “Yo

no canto lo que no se debe hacer. Canto lo que se debe hacer. Lo primero no contiene lo segundo. Lo segundo contiene lo primero”. Asimismo, el bien no es lo “contrario” del mal, sino la “victoria sobre el mal, la negación del mal” (la negación de la negación)¹⁷. La operación escritural da origen en la lengua a un *conjunto* exterior a la ley de la verdad expresiva: “La máxima no tiene necesidad de ella (de la verdad) para probarse. Un razonamiento exige un razonamiento. La máxima es una ley que encierra un conjunto de razonamientos. Un razonamiento se completa a medida que se acerca a la máxima (de la escriptualidad práctica). Convertido en máxima (escripción) su perfección rechaza las pruebas de la metamorfosis”. La “ley” producida así excluye todo sentido determinado, momentáneo, fragmentario; contiene las contradicciones de significación necesarias y suficientes para hacer de su trazado una secuencia completa, metamorfoseada con relación a la lengua vacía (perfecta), que puede ser llenada pero no agotada. El *vocabulario* dualista (bien, mal) y mecanicista en el que cada palabra es definida por medio de su contraria está por lo tanto marcado por un desequilibrio definitivo que implica, en el aparato, la formación de lo que podría llamarse un *escriptabulario* que tiene por función reordenar la serie de palabras teniendo en cuenta, cada vez, una desviación muda, inscriptiva. A partir de ese proceso, una “verdad trivial” “encierra” necesariamente una proposición “genial” —el aparato fabrica al “genio” a voluntad controlando el proceso de engendramiento verbal: “Las palabras que expresan el mal (las denegaciones) están destinadas a tomar una significación de utilidad. Las ideas se mejoran. El sentido de las palabras participa en esto”. El lenguaje que vive de sí mismo en la escritura se integra poco a poco en sí mismo y se borra en ella yendo más allá de todos los “puntos de detención” mediante los cuales la metafísica ha creído detenerlo. “El plagio es necesario. El progreso lo implica. Persigue de cerca la frase de un autor, borra . . . reemplaza . . .” El movimiento escritural es a la vez *borradura*, *reemplazamiento*, *desarrollo*: “Una máxima, para estar bien hecha,

no exige ser corregida. Exige ser desarrollada”. “Cuando un pensamiento se nos ofrece como un pensamiento de los que se encuentran a la vuelta de la esquina, si nos tomamos el trabajo de desarrollarlo encontramos que es un descubrimiento”. La *exigencia* proviene del texto mismo que engendra y crea a sus operadores, se desarrolla en ellos, por medio de ellos y más allá de ellos. En ese momento, Ducasse puede *leer* un pasaje de los *Chants* de Lautréamont, es decir, desarrollarlo (reescribirlo), puesto que, habiéndolos escrito, habiendo constituido a su lector, él *también* se ha convertido en ese lector, quienquiera que sea, *en el otro que es*. “Todo esto no necesita comentarios”. El texto, producto de dos que él produce, establece aquí su ley: “Quien no conoce sino uno de los dos, al renunciar al otro, se priva de la totalidad de los auxilios que nos son dados para conducirnos”. El “discurso” es, como consecuencia de ello, unificado por la operación: “Por ser el alma una, se puede introducir en el discurso la sensibilidad, la inteligencia, la voluntad, la razón, la imaginación, la memoria”. Las “ciencias abstractas”, contrariamente a lo que dice Pascal, son designadas como lo propio del “hombre”. En conexión con ellas, el “escritor” puede “*sin separar una de la otra...* indicar la ley que rige cada una de sus poesías”. (el subrayado es nuestro), es decir, dar al mismo tiempo el enunciado y el enunciado de la enunciación de ese enunciado, trazar a la vez, a través de las lenguas, las marcas de las que éstas provienen, los espacios donde se inscriben, se desarrollan, se intercambian, se llaman, se ausentan, se destruyen, se recomponen, se diversifican. No se trata ya de una descripción arbitraria (en la medida en que estaría ligada al sistema de lo real y del signo): “Las descripciones son una pradera, tres rinocerontes, la mitad de un catafalco. Pueden ser el recuerdo, la profecía. No son el párrafo que estoy a punto de terminar”. En la inscripción, la sub-escritción, la trans-escritción operantes, una palabra no tiene valor por su “sentido” sino por una marca más general de la cual es la cita, como una cifra vale por un número. La palabra *regulador*, por ejemplo, vale por *reguladora*

en la economía de un sujeto dividido parlante. Pero “el regulador del alma no es el regulador de un alma. El regulador de un alma es el regulador del alma (la palabra regulador está inscrita en el proceso de texto) cuando estas dos especies de alma se hallan suficientemente confundidas como para poder afirmar que un regulador no es una reguladora sino en la imaginación de un loco que no habla en serio”. El aparato regula y controla *tipos* (conjuntos, modelos) y no imágenes, copias, reproducciones. “hay hombres que no son tipos. Los tipos no son hombres. Es preciso no dejarse dominar por lo accidental”. De los *tipos* se puede por consiguiente pasar a los *preceptos* (a las máximas, a las fórmulas englobadoras, a las leyes), los cuales deben siempre recordar que no se refieren a conceptos, a sustancias (como quisiera hacerlo creer el orden capitalista del “conocimiento”), sino al acto mismo de su articulación, de su formalización —el aparato funciona a partir del vacío y hacia él, a través de la dialéctica histórica, su “gran semejanza-diferencia” que lee la “pequeña semejanza-diferencia” del texto prehistórico (así: “algunos filósofos son más inteligentes que algunos poetas... Platón (no es) André Chénier”, lo cual es también una manera de decir que la función “Platón”, aunque más inteligente, está en correlación con la de “André Chénier”, en estado de producción recíproca con ella: todo platónico es un André Chénier que no se reconoce forzosamente como tal). El efecto de unificación textual —que une en su campo las relaciones entre ciencia, filosofía, religión, política, economía, técnica, derecho, arte— es hecho posible en resumidas cuentas por el descubrimiento de lo no-fonético, la persistencia disimulada de su conexión, el desfase entre la escritura anotada y la escritura en el espacio (práctico), la escritura escrita y la escritura escribiente, la segunda de las cuales contiene la primera y puede en cada momento cambiar sus proposiciones. “Una filosofía para las ciencias existe. No existe ninguna para la poesía... Es extraño, dirá alguien”. “Los juicios sobre la poesía tienen más valor que la poesía. Son la filosofía de la poesía. La filosofía, *así comprendida*, engloba a la poesía. La poesía

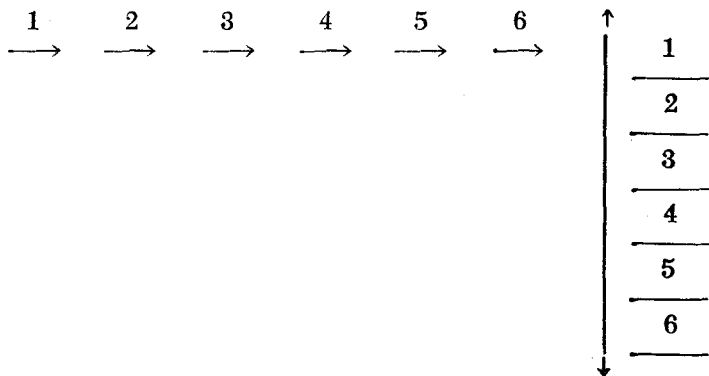
no podrá arreglárselas sin la filosofía. La filosofía podrá arreglárselas sin la poesía”. Pero: “Existe una lógica para la poesía. *No es la misma* que la de la filosofía. Los filósofos no son como los poetas. Los poetas tienen derecho a considerarse por encima de los filósofos”. La filosofía debe ser poesía lógica, y la poesía, poesía juzgada, filosofía englobante. Pero, además: “La ciencia que emprendo es diferente de la poesía. No canto a esta última. Trato de descubrir su fuente”. ¿Cómo dejar de ver que, mediante la materia con la que se refieren unas a las otras, las palabras ciencia, filosofía, poesía designan en lo sucesivo un sistema cerrado cuya operación textual descubre precisamente esa “fuente”? Esta “fuente” que no hay que comprender como un origen “común”, sino más bien como el lugar de lo que hemos llamado “la efracción”, esta fuente de más allá de los “sentimientos” (que “no conocen el orden de su marcha”) recuerda por otra parte el “principio que circula a través de las páginas: la no-existencia del mal”. El nivel descriptivo es el de la metafísica del signo, del concepto, que se opone a todo trastocamiento práctico: pero el principio textual hace que circule la no-existencia del *no* (la negación) en una serie de afirmaciones y de negaciones en la que las dos fuerzas permanecen finalmente impermeables una con respecto a la otra. “Nada verdadero es falso. Nada falso es verdadero. Todo es lo contrario del ensueño, la mentira”. Es así como la “humanidad” se acerca a su “edad madura” (de su período dialéctico revolucionario). “Las tragedias, los poemas, las elegías ya no tendrán prelación. ¡Tendrá prelación la frialdad de la máxima!”... “El género que emprendo es tan diferente del de los moralistas que sólo constatan el mal, sin indicar el remedio, como este último lo es con respecto a los melodramas, las oraciones fúnebres, la oda, la ciencia religiosa. No hay el sentimiento de las luchas”. Las “luchas” que el texto transfinito lleva de esa manera a la escena son el nuevo medio donde se representa el gesto “humano” en general, no ya la mentalización repetitiva, el *tic* de un individuo que depende de la propiedad de su nombre: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”. En la

economía del sujeto parlante y que cree escribir “las mismas palabras vuelven más frecuentemente de lo que les toca”: el *aparato* desverbalizador no funciona en su anonimato, en su “dos-y-todos” que liquida el uno-y-ninguno de la historia antigua. Este “dos-y-todos” cierra el sistema del conocimiento (“las ciencias tienen dos extremidades que se tocan”) mediante un *recorrido* que, habiendo pasado por lo que “los hombres pueden saber”, “encuentra que lo saben todo” (Pascal: “encuentra que no saben nada”). Se trata de una “ignorancia sabia, *que se conoce a sí misma*” (el subrayado es nuestro). “Aquellos que, habiendo salido de la primera ignorancia, no han podido llegar a la otra (los que explotan el sistema provisional del conocimiento y se resisten a la revolución violenta del texto), tienen un barniz de esa *ciencia suficiente*, aparentan ser conocedores. Estos no inquietan el mundo, no lo juzgan todo peor que los demás”. “Para conocer las cosas, no es necesario conocer sus detalles. Puesto que éstos son *finitos*, nuestros conocimientos son sólidos”. La escritura transfinita ya no se propone interpretar “el mundo” sino cambiarlo, no solamente no es ya referencial (orientada sobre las “cosas” o la “cosa en sí” puesto que no es reducible al sistema sujeto-signo-concepto-referente) sino que además, así como puede cambiar todos los enunciados en *verbalismos*, considera el mundo del conocimiento como un texto indefinido pero finito en el que todo puede ser conocido mediante *encuadre*. Puede, por lo tanto, dejar de ser idealista y ocuparse de “consolar a la humanidad”, “tratarla como hermana”: “es más verdadero”. Puede ordenar en forma de progreso el conjunto de las funciones “humanas”: “Para estudiar el orden, no es necesario estudiar el desorden. Los experimentos científicos, como las tragedias, las estancias a mi hermana, el galimatías de las desgracias no tienen nada que hacer aquí abajo”. La ciencia científicante (el culto del conocimiento) es en suma un extravío escritural, una pérdida de espacio, que tiene por cómplice a la poesía poetizante, no plural, no práctica (*Poesies*), no científica, no histórica. No hace sino teorizar un fenomenismo “indecente” frente al silencio

textual que no le exige nada a nada ni a nadie: “El teorema es burlón por naturaleza. No es indecente. El teorema no exige servir de aplicación. La aplicación que se hace de él rebaja el teorema, se vuelve indecente. Llámese a la lucha contra la materia, contra los estragos del espíritu, aplicación”. En una práctica de la disimetría, del desfase trazador y vacío hecho controlable en un espacio no homogéneo por el aparato, se produce un “salto” cualitativo, una mutación que al mismo tiempo desembaraza al lenguaje de su circularidad “terrestre”, representativa, conceptual, estructurada (“Para describir el cielo, no es necesario transportar allá los materiales de la tierra”) e implica una reserva, una ausencia activa que afecta también a las “leyes”: “Todas las leyes no son buenas para ser dichas”. Este “orden”, que engloba al “lenguaje”, se encuentra en lo que hasta aquí ha sido llamado “moral” pero que de esa manera se convierte en una teoría de la desviación, del “bien exclusivo”... Ducasse transforma la frase de Pascal que reza “El lenguaje es igual por todos lados. Es necesario tener un punto fijo para juzgarlo... pero ¿de dónde en la moral sacaremos ese punto?” en “Es necesario tener un punto fijo para juzgar. ¿Dónde en la moral no encontraremos ese punto?” Es así como “cualquiera que sea la inteligencia de un hombre, es necesario que el procedimiento del pensar sea el mismo para todos”. El aparato que, por otro lado, se manifiesta en el lenguaje corriente y no de acuerdo con un aparato “poético” (“¿Es preciso que yo escriba en verso para separarme de los demás hombres? ¡Que la caridad se pronuncie!”), no está basado en la “razón” y por consiguiente la conoce, la comprende (“El orden domina en el género humano: la virtud, la razón no son las más fuertes”) y practica su fuerza (“La fuerza de la razón aparece mejor en los que la conocen que en los que no la conocen”), es decir la posibilidad dialéctica de notaciones ligada a la acción textual, la ciencia contradictoria¹⁸.

Hemos tratado de explicar cómo la línea de ficción (aquella en la que nosotros aparecemos *al principio*), atravesada y abierta por la práctica, transforma el conocimiento que

retroactúa en la línea ficticia, lo pluraliza, lo verticaliza, lo multiplica, lo escalona, pues el conocimiento nuevo no puede enunciarse a sí mismo sino en forma de correcciones, de citas, de intervalos negativos y contradictorios (forma del aparato). Es así posible ver *Les chants de Maldoror* realizar, desde el primer canto al sexto, una permutación completa que, después de haberlos hecho leer en su sucesión recitativa, los establece como un hexagrama, en su “profundidad” retroactiva



de tal manera que leerlos es, en definitiva, leer sus intervalos, sus vacíos, la geometría inmanente a la lengua que emplean en el espacio como sistema de notación. Colocada de nuevo en la primera línea del texto —o sobre cada palabra—, la lectura pasa en lo sucesivo a través del signo y la frase, definitivos de entrada pero vueltos transparentes, a la vez confirmados y borrados, por ese reflujos y esa anulación (saturación). El texto se inscribe ahora en *columnas* cuyas partes “blancas” son rellenadas por los arcos de las *Poésies*: *lo que no es dicho es escrito*. Saber lo que “dice” el texto —y ese es el efecto de conocimiento de la escritura— es en realidad abrir el espacio que está ligado a él casi numéricamente. Hay imbricación, encajadura y posibilidad de lectura recíproca de los dos textos

así producidos, pues cada texto se desplaza con relación a su acto de producción. En sus líneas de fuerza, la línea de ficción *muestra* el espacio escriptural enunciado en el plano del conocimiento (de la ciencia) por el aparato lógico que la línea construye y que la construye a ella que anula y que la anula. La *desenunciación* del texto transfinito hace que se comuniquen directamente la escritura y la historia.

Nos encontramos pues ante una ciencia que no tiene por objeto la "verdad", sino la constitución y la anulación de su propio texto así como del que allí se ha inscrito. Podemos analizar ese texto como *resto* de una operación *que hay que rehacer* (de otro modo, en "progreso"). Salido de una *línea* biográfica (genealogía, filiación; máquina cultural y social del discurso), el organismo X va por lo tanto hacia una desaparición que, por un paso al límite que implica una mutación lógica (contradicción, negación), lo introduce en un espacio específico con relación al cual lo que está "escrito" (anotado) se presenta como residuo, como huella.

Este proceso rebasa y abre definitivamente el sistema socio-histórico parlante, el aparato *finito* programado por ese sistema en el cual, producido, se ve conducido a producirse, a volverse. Pasando de una diacronía simple a una sincronía, luego ni a una ni a la otra, lo cual le permite controlar toda diacronía eventual a partir de una sincronía reducida a cero, practicar una diacronía de segundo grado: la historia textual.

La escritura periodizada y multidimensional del tiempo (presente y ausente) forma así el espacio de su orden anotado, la borradura de ese orden: "No tengo necesidad de ocuparme de lo que haré más tarde. Debía hacer lo que hago. No tengo necesidad de descubrir qué cosas descubriré más tarde. En la nueva ciencia, cada cosa viene a su vez, tal es su excelencia".

1967

1. *Lautrémont par lui-même*, Ed. du Seuil.
2. Ver a este respecto los ejemplos, a veces delirantes, citados por Pleyner.
3. "La metarracionalidad o la metacientificidad que se anuncian así en la meditación de la escritura no puede encerrarse en una ciencia del hombre como tampoco puede responder a la idea tradicional de ciencia. Sobrepasa con un solo y mismo gesto al "hombre", la "ciencia" y la "línea". (De la *grammatologie*).
4. Es por ello por lo que es siempre tan ridículo ver la "obra" de un "escritor" ligada a esa experiencia, reivindicada por una "familia" de acuerdo con un derecho de propiedad burguesa. No hay nada más *razonable* que la declaración de Artaud: "Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo / mi padre, mi madre / y yo." "Barbaridad convertida en norma, absorbida por todos" (Rimbaud), el texto pertenece a todos, a nadie.
5. Para Freud, el "creador literario" es una "personalidad aparte" que se rebela sin saber él mismo por qué pero con el fin de obtener "honor, dinero y mujeres". Es como "el niño que juega", el juego siendo definido como lo contrario de la realidad. El "poeta" se crea "un mundo imaginario", "irreal", y así pone en evidencia, pero con una "prima de seducción" el mecanismo de la "fantasía", del "fantasma" presente en cada uno y que revela al neurótico. Es verdad que Freud tiene la intención de atenerse a "esos autores de novelas, cuentos, relatos, que no tienen pretensión pero que, en cambio, encuentran los más numerosos y ávidos lectores y lectoras." (*La creación literaria y el sueño despierto*). Es apenas necesario insistir en la ingenuidad desconcertante de tal concepción. Pero la mayoría de las investigaciones analíticas sobre los textos llamados literarios se encuentran dirigidas todavía únicamente hacia el "significado" (cf., con respecto a este tema, Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*). Ninguno de los prejuicios individualistas y pequeño burgueses de Freud han sido desquiciados aquí.
6. "El espaciamento como escritura es el devenir-ausente y el devenir-inconsciente del sujeto... Todo grafema es en este sentido testamento. Y la ausencia original del sujeto de escritura (escritor-

escrito) es también la ausencia de la cosa-objeto." (*De la grammatologie.*).

7. Remitimos aquí al texto fundamental de Julia Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes (Rechercher pour une sémanalyse)* donde se encuentran definidos los principios de un estudio del lenguaje poético, a saber:
 - a) el hecho de describir el mecanismo de las *junciones en una infinidad potencial*.
 - b) la necesidad de pensar la contradicción y la negación de acuerdo con otra lógica: "La especificidad de la *prohibición* en el lenguaje poético y su funcionamiento hacen del lenguaje poético el único sistema en el que la contradicción no es sin sentido sino definición; en el que la negación determina y en el que los conjuntos vacíos son un modo de encadenamiento particularmente *significante*. No sería quizá *exagerado* postular que todas las relaciones del lenguaje poético pueden ser formalizadas mediante funciones que utilicen *simultáneamente* dos modos: la *negación* y la *aplicación*."
 - c) la puesta en conexión del pensamiento matemático y del *texto*.
 - d) la proposición esencial de considerar el texto "paragramático" como "vía cero" —destructor de los textos con los que dialoga y auto-destructor (cf. más adelante, lo que decimos acerca de la lógica china).
8. "El que canta no pretende que sus cavatinas sean una cosa desconocida." Y Pleyner: "Lo que el autor oye es su canto en la escritura, su escripción, sub-escripción, *cavatinas* y no las desgracias de la fábula. Y nos previene de eso mediante mil rodeos: contradicciones, inverosimilitudes, caricaturas." "El autor escoge un *cañamazo* (una ficción) cuyo lugar de exposición adoptará (aquí el *roman noire* como género), en la medida en que ese lugar sea ante todo suyo como resistencia (límite), antes de convertirse en lugar de metamorfosis (conciencia) que cubre metonímicamente la cadena de toda posible metamorfosis". El problema de la "sub-escripción" nos remite igualmente, aunque es verdad que de una manera completamente diferente, a Raymond Roussel (cf. el libro de Michel Foucault, *Raymond Roussel*).
9. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*.

10. Cf. Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, abril, 1967. (Incluido en *Recherches pour une sémantolyse*).
11. "Lo que equivale a decir que, convertido en "él" en la lectura (lo cual no es posible a menos que "yo" se introduzca allí como lector), "yo" (el lector) no podrá leer ese "él" (sujeto de la lectura) sino en la medida en que la lectura y el sujeto de la lectura no sean ya sino uno, en la medida en que "yo" se convierta en lo que él lee; él mismo escrito: escritura." (Pleynet) El libro de Pleynet es el primero en deducir ese funcionamiento sistemático, así como también el primero que no "opone" los *Chants* a las *Poésies*.
12. "Si se siguen los números (*shu*) (de todas las cosas), entonces se puede conocer su comienzo, si se los traza al revés, entonces se puede saber cómo sucede que terminan. Los números y las cosas no son dos entidades separadas, los comienzos y los fines no son dos puntos separados. Si se conocen los números, se conocen las cosas, y si se conocen los comienzos, entonces se conocen los fines. Los números y las cosas continúan sin fin —¿cómo se puede decir lo que es un comienzo y lo que es un fin?" (Tshai Chhen). (Sacamos las citas chinas del admirable trabajo en vías de realización en la universidad de Cambridge bajo la dirección de Joseph Needham: *Science and Civilisation in China*, Cambridge University Press.)
13. "Saber que el cielo y la tierra no son más grandes que un grano del arroz más pequeño y que la raíz de un cabello es tan grande como una montaña es comprender la relatividad de los modelos." "Una gran semejanza difiere de una pequeña semejanza. Es lo que se llama la pequeña semejanza-diferencia. Todas las cosas son en cierto sentido semejantes; en otro, diferentes. Es lo que se llama la gran semejanza-diferencia." (Tchoang-Tseu.)
14. "El paragrama es el único espacio del lenguaje en el que el 1 no funciona como *unidad* sino como *entero*, como todo, porque es doble." "Esta 'unidad' no es una síntesis de A y de B, pero vale *uno* porque es *todo* y al mismo tiempo no se puede distinguir de dos. . . Todo conjunto *unidad* y *pareja*, la diada oposicional, si se le quiere dar una expresión espacial, se encuentra en las tres dimensiones del

- volumen." (Kristeva). Ese funcionamiento es el de todo el pensamiento chino (cf. Granet, *La pensée chinoise*).
15. Juego de vocablos de imposible traducción. El texto original dice: "Ce *pas* est aussi un *ne pas*", basándose en un desarrollo semántico del latín *passus* que no existe en español. (N. del T.).
 16. Los modos de la negación replazan la ambigüedad de los textos leídos por una proposición en la cual la negación y la afirmación son claramente distintas, limitadas e incompatibles." (Kristeva).
 17. Chi-Tsang, en su *Essai sur la théorie de la double vérité*, define como una "clave que permite despegarse del suelo" el hecho de emplear series de negaciones de negaciones hasta que no queda nada que pueda ser afirmado o negado. Se obtiene entonces una "verdad del mundo":
 - a) Afirmación de ser
 - b) Afirmación de ser o de no-ser
 - c) Afirmación o negación a la vez de ser y de no-ser; y una "verdad absoluta":
 - a) Afirmación de no-ser
 - b) Negación a la vez de ser y de no-ser
 - c) Ni afirmación ni negación de ser y de no-ser.
 18. No hay que considerar como casualidad que la operación global de Ducasse haya permanecido "ilegible" para la cultura burguesa. Esa operación está fundamentalmente de acuerdo con el pensamiento revolucionario: "no solamente una unidad de las contradicciones, sino el paso de *toda* definición —cualidad, rasgo, aspecto, propiedad— a *todas* las demás" (Lenin). Para Lenin, el concepto es, como se sabe, una "forma de expresión del movimiento". "Una flexibilidad multilateral, universal, de los conceptos, que va hasta la identidad de las contradicciones —esto es lo esencial". Y también: "Si todo se desarrolla, eso significa que todo pasa de *tal* cosa a *otra*."

INDICE

Introducción	9
Programa	13
Dante y la travesía de la escritura	19
Sade en el texto	55
Literatura y totalidad	77
El pensamiento emite signos	101
El techo	121
La ciencia de Lautréamont	159

ESTE LIBRO SE TERMINO DE
IMPRIMIR EL DIA 6 DE JULIO
DE MIL NOVECIENTOS SETENTA
Y SEIS EN LAS PRENSAS
VENEZOLANAS DE EDITORIAL
ARTE, EN LA CIUDAD DE
CARACAS

Philippe Sollers

**La Escritura y la Experiencia
de los Límites**

Esta obra del novelista y ensayista francés Philippe Sollers, director de la revista TEL QUEL, no constituye un ensayo ni una colección de ensayos sino, como dice su autor, una especie de *máquina de lectura*, que exige que cada uno de los textos incluidos sea leído en función de los otros.

Estudiando las obras de Dante, Sade, Mallarmé, Artaud, Bataille y Lautréamont, el autor impugna la *historia lineal* de los textos literarios que siempre reprime el enorme trabajo que opera en sus casos límites, mediante su sometimiento a categorías teológicas como las de "sentido", "sujeto" o "verdad". Para Sollers, sin embargo, no se trata de celebrar intuitivamente, como lo hicieron los surrealistas, la mística, el erotismo, la locura o el inconsciente, sino de hacer surgir el pensamiento que se encuentra contenido en estas expresiones mediante una interrogación sistemática.

LA ESCRITURA Y LA EXPERIENCIA DE LOS LÍMITES se sitúa, de este modo, entre los trabajos más radicales e incitantes que ha producido la actual renovación del discurso crítico, y en la cual la revista TEL QUEL y, en particular, Philippe Sollers han jugado un papel de primera importancia.



Monte Avila Editores