

Litoral

Los puntos sobre las íes

Georges Bataille: el extremo de lo posible



Octubre 2006



38

Litoral

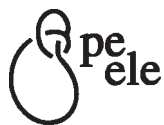
école lacanienne de psychanalyse

Los puntos sobre las íes

Georges Bataille: el extremo de lo posible

Número 38

Octubre 2006



LITORAL, école lacanienne de psychanalyse.

Dirección:
Beatriz Aguad

Comité de Publicaciones:
Jesús Martínez Malo
María Inés Pérez
Luis Tamayo
Elena Rangel Hinojosa

Colaboraron en este número:
Mara La Madrid
Carlos Contreras Oteya (fotógrafo)

Traductores del francés: Silvia Pasternac, Muriel Varnier

Editor responsable: Beatriz Aguad
Diseño editorial: Beatriz Hernández

Nº de Certificado de reserva al uso exclusivo del título 04-2005-062318070200-102
Nº de Certificado de Licitud de Título 11672
Nº de Certificado de Licitud de Contenido 8243

LITORAL, école lacanienne de psychanalyse es una publicación de Epeeel, Editorial Psicoanalítica de la Letra, A. C.
Nogal N° 45, of. 107, Colonia Santa María de la Rivera
Delegación Cuauhtemoc, C.P. 06400, México, D.F.
Teléfono: 5547 2353

Impresión: Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.
Calle 2, número 21, San Pedro de los Pinos, C.P. 03800, México, D.F.
Teléfono y fax: 5515 1657

Distribuido por: **LITORAL, école lacanienne de psychanalyse.**

Impreso y hecho en México.

Litoral. Ningún artículo o parte de él podrá ser reproducido por ningún medio mecánico o de cualquier naturaleza sin previa autorización de los editores.

Índice

Presentación	5
--------------------	---

LOS PUNTOS SOBRE LAS ÍES

El acuerdo del acuerdo	
<i>Guy Le Gaufey</i>	19

Construir la realidad, dicen	
<i>Guy Le Gaufey</i>	33

GEORGES BATAILLE:

EL EXTREMO DE LO POSIBLE

Bataille con Lacan	
<i>Roland Léthier</i>	49

Georges Bataille, la revista <i>Documents</i> y las moscas	
<i>José Assandri</i>	77

Bataille y la imposibilidad	
<i>Margo Glantz</i>	101

Georges Bataille y la experiencia interior
Salvador Elizondo 115

La ternura de Georges Bataille
Juan García Ponce 121

EL DOLOR Y EL MONO NO AWARE

El dolor
Fabienne Bradu 131

Yoko Ogawa o la estética del duelo
Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama 137

NEOLOGISMOS

“*Thunderation!*” (Un paréntesis joyceano)
Antonio Montes de Oca 153

James Joyce: La primera página de *Finnegans Wake*
Salvador Elizondo 165

Presentación

La expresión “**los puntos sobre las íes**”, por su sentido categórico, enmarca apropiadamente dos artículos de Guy Le Gaufey.

El primero de ellos, “El acuerdo del acuerdo”, fue pronunciado por el autor en las *Assises de la passe* 2005¹ y tiene el carácter de un “hasta aquí” a cierta interpretación platónica de la *Proposición del 9 de octubre de 1967* en relación al advenimiento del final del análisis. *Litoral* se hace vehículo de esta actualización al ofrecerla en lengua hispana, hecho que agradece a Guy Le Gaufey quien propuso su publicación en esta revista. Esta intervención es un “parte-aguas” respecto a una lectura de esa *Proposición* que sólo ve un jugador, el pasante [*passant*], ignorando la apuesta que sostienen en el dispositivo de la *passe* otros dos jugadores: el pasador [*porteur*] y el analista que lo designa. El autor pone de relieve el asentimiento requerido por Lacan a los miembros de su escuela respecto a que la transferencia posee un fin intrínseco y destaca que de ese modo no se hace intervenir ningún otro criterio fuera de la “regla fundamental”. La sollicitación de ese acuerdo da el nombre a este artículo y es puesto por el autor en relación con las tesis sobre el “acuerdo del acuerdo” que Wittgenstein presenta en sus *Observaciones sobre los fundamentos de las matemáticas*.

El otro artículo del mismo autor, “Construir la realidad, dicen”, recorre las tesis construccionistas que trazan las diferentes etapas a partir de las cuales el humano llega a “construir” lo que luego se considerará “realidad”, esto es: “una cualidad perteneciente a fenómenos en los que reconocemos una existencia independiente de nuestra propia voluntad”. Le Gaufey encuentra un pensamiento cercano a estas tesis en la psiquiatría fenomenológica de Binswanger, en su obra *Sobre la fuga de ideas* (1931-1932), y reitera el hallazgo de estas concepciones en los desarrollos recientes de Owen Renik, en “The Perils of Neutrality” y “Getting Real in Analysis” (1996 y 1997). Esta concepción supone el acuerdo de que la realidad puesta en juego en la cura debe ser comprendida en el seno de la realidad a secas. Esto lleva a que los

¹ Las *Assises de la passe* 2005 tuvieron por nombre: *Passe le temps passe* [juego de la lengua entre *passe*, dispositivo, y el verbo *passer* (pasar)]. Dicha jornada, organizada por la *École lacanienne de psychanalyse* en París, el 12 de Noviembre 2005, puso sobre el tapete la situación actual de la *passe*.

dos agentes se unan por un pacto que tiene un objetivo terapéutico común. El establecimiento y la extensión de ese tipo de acuerdo se reduce a un “mínimo de realidad” que no puede advenir más que si es compartido de manera transitiva y se extiende a una población indefinida. De un modo terminante, con un subtítulo de sólo seis palabras: “De a dos, pero sin “nosotros”, el autor sostiene que el acuerdo que vincula a los dos miembros de la pareja analítica sólo se asienta en el hecho de nunca encontrar nada que garantice esa confianza recíproca fuera de la situación en la que se expresa.

“**GeorgeuBataille: el extremo de lo posible**”, es la sección central de este número. *El extremo de lo posible* es uno de los nombres con el que Georges Bataille se refiere a la experiencia interior. En ella el ojo es protagonista, al punto que Michel Foucault lo escribe con mayúscula cuando da cuenta de su relevancia en la obra de Bataille. Ese ojo, que desde la primera novela *Historia del Ojo* hasta *Las Lágrimas de Eros*, ha valido como figura de la experiencia interior, halló su emergencia en la cubierta de este número. Ojo del que dirá Foucault:

¿Qué quiere decir ese ojo insistente en el que parece recogerse lo que Bataille ha designado sucesivamente como *experiencia interior*, *extremo de lo posible*, *operación cómica o sencillamente meditación*? Sin duda no es ya una metáfora, tal como no es metafórica en Descartes la percepción clara de la mirada [...] A decir verdad, en Bataille, el ojo volteado no significa nada dentro de su lenguaje por la sencilla razón de que marca su límite. Indica el momento en que el lenguaje, llegado a sus confines irrumpe fuera de sí mismo, hace explosión y se impugna radicalmente en la risa, las lágrimas, los ojos trastornados de éxtasis, el horror mudo y exorbitado del sacrificio, y mora así en el límite de este vacío, hablando de sí mismo en un lenguaje segundo donde la ausencia de un sujeto soberano dibuja su vacío esencial y fractura sin tregua la unidad del discurso².

Jacques Lacan, que sólo una vez se refirió a G. Bataille en sus escritos, habla en su seminario *L’objet de la psychanalyse* de estos ojos como “una figura del ser”. Refiriéndose a *La historia del ojo* afirmará: “[...] ésta es rica por

² Michel Foucault, “Prefacio a la transgresión”, en *De lenguaje y literatura* (1963), traducción de Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós, 1996.

toda una trama bien hecha para recordarnos, si se puede decir, el ajuste, la equivalencia, la conexión de todos los objetos *a* y su relación central con el órgano sexual”³.

Tratándose de Georges Bataille llega la imagen: su surgimiento no es necesariamente una articulación al texto; ella surge incluso interrumpiéndolo, allí donde el texto se quiebra. Hubiéramos querido reproducir muchas imágenes, pero nuestra intención quedó corta debido a la falta de acceso a los documentos originales que hicieron que sólo contáramos con unas pocas que han adolecido de una baja resolución para ser publicadas con nitidez. Dentro de ellas fuimos obligados a una selección, el criterio empleado fue insertar la imagen que hace a lo central del artículo presentado.

Dos de los artículos reunidos en esta sección avanzan sobre aquello que en Bataille ilumina ciertos tramos de la enseñanza de Lacan, que más bien permaneció silencioso sobre su obra.

El artículo de Roland Léthier “Bataille con Lacan”, título del que dirá el autor en su resumen que es una trampa, nos presenta las huellas del primero en las formulaciones del segundo, al punto que se podría hablar de un Bataille en Lacan. Siguiendo un estilo libre, acomodándose a la libertad necesaria para hablar de ese encuentro con la mayor discreción, Léthier nos descubre ciertos efectos de esa relación no suficientemente conocidos, por no decir debidamente ignorados. Este artículo contó con dos imágenes: “El origen del mundo” de Courbet, cuya adquisición Lacan hizo por recomendación de Bataille —que venía de publicar su tesis ilustrada sobre el nacimiento del arte y el nacimiento de la humanidad, BATAILLE-LASCAUX (1955)—, y otra de André Masson que es su máscara. “El origen del mundo”, esa “herida escandalosa”, fue ocultado y puesto en evidencia mediante un paisaje que Lacan encargó a Masson y que éste realizó en un ingenioso sistema de marco con doble fondo y corredera. Así trabaja Léthier el tejido de la amistad de Bataille y Lacan. Descubre las líneas del primero en las formulaciones del segundo.

Real, Simbólico e Imaginario ¿no se lee en *Las lágrimas de Eros*, elaborado entre 1959 y 1961? ¿*La historia del ojo* no da lugar a la pulsión escópica y a la conexión de los objetos *a*? Roland Léthier no pregunta, lo llama lisa y sencillamente: despojo.

³ Jacques Lacan, Séminaire *L'objet de la psychanalyse* (1965-1966), sesión del 1 de junio de 1966, versión J.L., sténotypie. La traducción es nuestra.

El artículo “Georges Bataille, la revista *Documents* y las moscas” de José Assandri jala de un hilo que encuentra en esa revista a la que le atribuye “un papel importante en lo que *a posteriori* fue el propio Bataille”. Nos advierte del carácter que tuvo esta publicación para Bataille de “máquina de guerra contra las ideas recibidas”: la lucha contra el idealismo, contra las formas, contra las ideas prefabricadas. Siguiendo este hilo, el autor de este artículo considera la novela *Historia del ojo* no sólo como un escrito, sino como la posibilidad para Bataille de plasmar imágenes que lo obsesionaban. Montajes de imágenes y texto son guías para Assandri, que se aboca a siete fotografías que aparecen formando parte de la puesta en cuestión del “espíritu moderno” en la revista mencionada. De este modo logra transmitir el proceso involucrado en la experiencia interior propuesta por quien escribió *Madame Edwarda*. Muerte, suplicio y goce, se entrelazan produciendo un parentesco entre la inquietud sexual y la inquietud mortífera, planteado a través del análisis de fotografías de las moscas y de un muro de calaveras.

Litoral tiene el gusto de presentar tres textos de reconocidos literatos mexicanos que escribieron sobre Bataille y lo tradujeron a nuestra lengua. Vayan en estas líneas el agradecimiento a Margo Glantz; también a Paulina Lavista, esposa de Salvador Elizondo, y a Juan García de Oteyza, hijo de Juan García Ponce, que autorizaron la publicación de los ensayos de esos dos autores.

Margo Glantz en “Bataille y la imposibilidad” (1997), se refiere a esa imposibilidad señalada por Michel Leiris en un homenaje póstumo al secretario de redacción de “la imposible revista *Documents*”. Varios son los aspectos señalados por la autora para poner de relieve ese *imposible* en los textos de Bataille aparecidos en esa revista: “Bataille, nos dice, desdibuja el paradigma tradicional entre lo alto y lo bajo, entre lo ideal y lo material, entre lo animal y lo humano, entre el saber académico y el saber poético”. Así, la autora nos muestra cómo Bataille hizo fracasar el ideal griego de belleza, el ideal de la perfección de las formas —se trate de la filosofía platónica o de la arquitectura del Partenón, nos advierte—, ante la desmesura de los bárbaros. Es indiscutible que el cuerpo manchado con las propias excrecias o el cuerpo mutilado, a los que la autora hace referencia siguiendo a Bataille, está radicalmente separado del cuerpo griego desnudo, impecable, académico y carente de erotismo. Resulta entonces indispensable presentar la ilustración de portada de André Masson para la revista *Acéphale*, fundada por Bataille en 1936, de un cuerpo sin cabeza y sin genitales. Su “desnudez, dice Margo Glantz, remite

a una alteración radical de la corporeidad, la incompletez total, si puede usarse esa palabra”.

Pareciera que la autora, al usar esta palabra, no sabe de su proximidad —o la de Bataille— con las tempranas formulaciones de Lacan acerca del estadio del espejo.

El artículo “Georges Bataille y la experiencia interior” de Salvador Elizondo es importante por sus reflexiones en torno al erotismo. Encontramos anunciado en este ensayo de Elizondo publicado en el año 1992 la reflexión de Pierre Hadot, quien al referirse a *la experiencia interior* de Bataille dirá de los fenómenos místicos que ellos no se restringen al campo religioso, sino que relacionados con los ejercicios espirituales han formado parte de la filosofía como manera de vivir⁴. Elizondo define lo erótico en Bataille y encuentra que se funda esencialmente en el hecho de que el erotismo, “más que una forma de dar origen a nuevos seres humanos, es un método de disciplina interior que pretende sobreponer la conciencia de la posibilidad ineluctable de la muerte mediante su imitación en el acto sexual”. Dado que Bataille encontraba en las distintas expresiones que se refieren al acto sexual una alusión a la muerte y a la posibilidad inherente al cuerpo de convertirse en carroña, Elizondo recorre con ese báculo *Las Lágrimas de Eros* y se detiene en el suplicio chino. Imagen con la que acompañamos este texto.

“La ternura de Georges Bataille” de Juan García Ponce (1982), se refiere a *Lo imposible* de Bataille. Se pregunta: “¿puede encontrarse?”, para responder: “ése es el dilema al que nos enfrentan todos los relatos de Georges Bataille. Proponer un misterio. Los términos de ese misterio se encuentran siempre en la zona límite donde la experiencia se abre al campo de lo inexpresable porque su contenido desafía las posibilidades de toda comunicación racional”. Es cuando llega a este punto que García Ponce hace una importante e interesante reflexión acerca de un oscuro sentido religioso que pareciera encontrarse en los relatos de Bataille. Su respuesta esclarece esa pretendida religiosidad. “[...] no hay que confundirse: sólo se puede llegar hasta esos relatos escandalosos y escabrosos en los que la literatura se desprende de cualquier pretensión de constituirse como su bella forma al servicio de la cultura, si asumimos que en el espacio de su acontecer la religiosidad está desprovista de todo

⁴ Pierre Hadot, *La Philosophie comme manière de vivre. Entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold I. Davidson*, Albin Michel, Paris, 2001, p.72.

valor trascendente, es un sentimiento que nada más puede encontrarse en la vida y en el mundo”.

“**El dolor y el mono no aware**” es una sección compuesta por dos artículos escritos por mujeres. Estos artículos están referidos también a la escritura de dos autoras consagradas en la literatura: Marguerite Duras, a la que Jacques Lacan le rinde homenaje⁵, y muy recientemente, Yoko Ogawa.

La razón de esta sección reside en la proximidad de los temas tocados por estas autoras con algunos aspectos de las formulaciones de Bataille. Pero esa cercanía no es sólo una interpretación nuestra en el caso de Marguerite Duras. El libro *La douleur*, que aquí comenta Fabienne Bradú, reconoce un antecedente en un ensayo de Bataille que lleva el mismo título⁶. Marguerite Duras escribe un relato publicado en 1985, pero escrito en realidad en 1945. Fabienne Bradú nos cuenta que Duras “lo escribió en forma de diario para aguantar la horripilante espera del mes de abril de 1945, en un cuaderno escolar que luego guardó dentro de un armario durante cuarenta años”. Ese relato refiere el regreso de su marido, Robert Antelme, del campo de concentración de Dachau. Bradú gira alrededor de una pregunta que se formula acerca de por qué Marguerite Duras niega haber retocado esa historia antes de darla a publicar, junto con otros dos relatos, cuarenta años después. Para obtener la respuesta Bradú detalla los aspectos más crudos y escatológicos relatados por Duras. Y dice: “Marguerite Duras juega con el presente del diario para afianzar la ilusión de un dolor que está aconteciendo a medida que lo va consignando”. Agrega más adelante: “Marguerite Duras no gime ni se lamenta, se limita a describir el cuerpo de un hombre de casi un metro ochenta reducido a treinta y siete kilos. El horror hasta parece repeler los sentimientos: ¿cómo evocar un cuerpo amado cuando se presenta como un bulto envuelto por una piel humana?”

“Yoko Ogawa o la estética del duelo” de Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama, se relaciona con el relato “El anular” de esa autora, publicado por primera vez en español en *Litoral* N°34, en julio del 2004. Gloria Josephine Hiroko Ito nos ubicará en el Japón de la escritura femenina, dando un panorama “cultural” de la situación de la mujer desde el siglo X hasta la

⁵ Jacques Lacan, “Homenaje a Marguerite Duras del rapto de Lol V. Stein”, *Intervenciones y Textos 2*, Ediciones Manantial, Buenos aires, 1988.

⁶ Georges Bataille, *La douleur [El dolor]*, en *L'Archangélique*, primera parte, ed. Messages, Paris, 1944.

actualidad, en especial, en lo que se refiere a su ingreso a la escritura japonesa. Este artículo describe lo que en el género literario japonés se reconoce como un estilo propio: el *mono no aware*. Éste, presente en la obra de Yoko Ogawa como el momento supremo de la unión del goce con la muerte, habla de ese instante fugaz que promete el disfrute en el momento anterior a su inminente extinción.

“**Neologismos**”, sección que hemos mantenido desde el N°35 está formada por dos artículos que suscitan la discusión acerca de si se pueden considerar como tales creaciones concientes y voluntarias de palabras. Otra discusión se refiere además a la traducción de los mismos.

“*Thunderation!* (Un paréntesis joyceano)” de Antonio Montes de Oca, relata cómo James Joyce construía palabras al escribir su *Work in Progress*, obra que más tarde vería la prensa como *Finnegans Wake*. Por medio de un *pun* —juego de palabras que, nos dice Montes de Oca, se basa en la semejanza sonora entre dos palabras o frases con significados diferentes— modificaba los nombres de ciudades o sitios de interés que le ofrecía el crítico Stuart Gilbert. No le bastaban los vocablos de la lengua inglesa por ser “inadecuados para comunicar las experiencias de un sueño”, siendo esto lo que más le interesaba a Joyce. Montes de Oca, parte del terror que los truenos producían al escritor irlandés y de la advertencia que éste hacía a quien se interesaba por su obra, en el sentido de que ella contendría “bastantes truenos”, para presentar un trabajo de descomposición de la colosal onomatopeya que evoca la caída de Tim Finnegan en la primera página del libro de Joyce. Se trata, nos dice, de una palabra de cien letras formada por la repetición incesante de la palabra trueno, deformada en no menos de quince lenguas. Un “[...] balbuceo o tartamudeo inicial pone en marcha la cadena sonora que sigue, tramo a tramo, el estrepitoso descenso de Finnegan, del cielo al suelo, que luego tomará dimensiones mitológicas como tema fundamental del libro”. De este modo, el autor enumera con mucho humor diez *hundredlettered names*, cada uno de los cuales era considerado por Joyce “la última palabra de un lenguaje perfecto”.

Por último, “James Joyce: la primera página de FINNEGANS WAKE” de Salvador Elizondo, es un intento de traducción de la primera página de la obra. Treinta y tres notas son acomodadas por Elizondo para “volverla familiar” aunque igualmente ilegible.

Sin lugar a dudas, el mismo Salvador Elizondo, gran amante y conocedor del lenguaje, experimentó “algo” de lo que con el lenguaje hizo James Joyce al intentar traducirlo. No deja de ser interesante, más allá de lo logrado o no de dicho intento, ver el resultado: lo que un escritor, Salvador Elizondo, hizo con los neologismos de esa primera página se aleja por completo de lo que, por su parte, Antonio Montes de Oca Téllez hizo en su artículo, “*Thunderation!*”. Veremos que poco o nada tiene que ver lo que uno y otro hacen con “esa forma de cáncer [la palabra] del que el ser humano está afectado”⁷.

⁷ Jacques Lacan, seminario *Le Sinthome*, sesión del 17 de febrero de 1976.

Resúmenes

LOS PUNTOS SOBRE LAS ÍES

El acuerdo del acuerdo. *Guy Le Gaufey*

Con precisión, Guy Le Gaufey pone en relieve la pregunta que Lacan dirigió a los miembros de su escuela en 1967: “Al fabricar la palabra ”analizante”, Lacan se otorgaba los medios para *plantear* la pregunta: ¿cómo se pasa de “analizante” (participio activo) a “analizado” (participio pasado)? ¿Cómo saber si un análisis ha llegado al punto de haber producido un “analizado”? Como ese término es adoptado como aquello con lo que se regula la comunidad freudiana mucho más allá de sus diferendos, se requiere saber a qué *juego* se juega cuando se adopta esta “segunda regla fundamental”. [... la partida, que comienza por la instauración de una transferencia, posee un fin intrínseco...] Para jugar ese juego, en efecto, no solamente era necesario ser varios, sino antes que nada haberse puesto de acuerdo sobre el hecho de que con respecto a esto habría, a partir de ese momento, una posibilidad organizada de acuerdo. Ese detalle —el acuerdo previo sobre el modo de acuerdo por venir, que le da su fundamento a una regla— no se le había escapado al Wittgenstein de las *Observaciones sobre los fundamentos de las matemáticas*, como lo subraya Christiane Chauviré: “El acuerdo sobre el acuerdo es un presupu-esto de los juegos de lenguaje matemáticos”. Sin ese movimiento primero de acuerdo sobre el acuerdo, ninguna regla puede valer como tal, salvo si no es más que una violencia impuesta por la fuerza o la astucia.

Construir la realidad, dicen. *Guy Le Gaufey*

Luego de desplegar y analizar la tesis llamada “construccionista” de la realidad, deteniéndose en los textos de Owen Renik, el autor nos dice: “Lo que se me escapa por completo, en cambio, es el momento en que el analista y el analizante sellarían conjuntamente su acuerdo sobre el llamado “beneficio terapéutico”, harían su realidad común, y más aún el momento

en que ese acuerdo repercutiría a continuación, más allá de ellos dos, entre analistas, en el seno de la comunidad analítica. No consigo darle el menor crédito al establecimiento y a la extensión de ese tipo de acuerdo, pues la única comprensión que puedo tener de él se reduce, de una manera o de otra, a ese “mínimo de realidad” invocado por la tesis constructivista, realidad que no puede advenir más que si es compartida, en efecto, de *manera transitiva*, de tal manera que pueda alcanzar, por principio, a una población indefinida. [...] El acuerdo que vincula a los dos miembros de la pareja analítica es con toda seguridad un asunto entre dos; pero ese asunto está estrictamente limitado a una confianza recíproca que se renueva precisamente por el hecho de *nunca encontrar nada que la garantice fuera de la situación en la que se expresa*.

GEORGES BATAILLE: EL EXTREMO DE LO POSIBLE

Bataille con Lacan. *Roland Léthier*

El autor de este artículo nos advierte: “Este título es una trampa. La yuxtaposición de los nombres propios da una consistencia inoportuna respecto a estos dos monstruos de la cultura francesa del siglo XX. El estudio crítico y desarrollado de los puntos de encuentro entre Jacques Lacan y Georges Bataille revela un vínculo originario y original”.

Georges Bataille, la revista Documents y las moscas. *José Assandri*

Georges Bataille, esa figura imposible de encasillar, generó variados disturbios en la literatura, en la sociología, en la estética, en la economía, en la crítica. Supo tomar del psicoanálisis y del surrealismo todo aquello que podía provocar trastornos, sobre todo del erotismo. Durante los años 1929 y 1930, la revista *Documents* fue el artefacto con el provocó a sus contemporáneos, azuzó a sus compañeros, azotó a los bienpensantes. El trato que hiciera Bataille de la *forma*, de la *idea*, de la imagen corporal, condujeron a Didi Huberman a nombrar *montajes de repulsiones* a algunas operaciones que realizó en la revista. Esos montajes pueden proveer lecciones para el psicoanálisis, en particular en lo que refiere al *imaginario* y los *montajes de la pulsión*.

Bataille y la imposibilidad. *Margo Glantz*

Los textos que Bataille escribió para la revista *Documents* (1929-1930) podrían parecer a simple vista meros registros o fichas de un gabinete de curiosidades. Obviamente, son mucho más que eso, son una muestra de su reacción contra la dictadura que ejercía Breton en el movimiento surrealista, y constituyen una de las primeras voces que hacen ingresar en la cultura varios de sus elementos más populares; en esos ensayos breves se anuncian además algunos de sus temas futuros: el bajo materialismo, las desviaciones de la naturaleza, la noción del gasto (*dépense*) la demencia, el gusto por lo monstruoso, lo informe, lo escatológico, el erotismo.

Georges Bataille, la experiencia interior. *Salvador Elizondo*

Salvador Elizondo centra su artículo en lo que escribiera Bataille en *Las lágrimas de eros* a propósito del “Leng-Tch’e”, descuartizamiento en trozos: “imagen en la que Bataille advierte todas las características esenciales del erotismo: la crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico”. Estas imágenes y lo que el autor francés dijera sobre ellas, dejaron una profunda marca en el mexicano, prueba de ello es su presencia —imagen y textos— en su *Farabeuf* (1965).

La Ternura de Georges Bataille. *Juan García Ponce*

En 1982, en *Las huellas de la voz*, Juan García Ponce destaca en la obra de G. Bataille “su necesidad de romper la seguridad de la forma, lo que en otro momento llamó “El odio de la poesía”, nos deja sólo frente al enigma también de esa forma tensa, alta y rota, que atacándose a sí misma se constituye como forma y nos obliga a la participación. El lenguaje disuelto cerca y encierra los temas de Bataille y nos deja frente al enigma que nos contempla con los ojos vacíos, fuera de la cultura”.

EL DOLOR Y LO EFÍMERO

El dolor. *Fabienne Bradu*

A propósito de *El dolor*, libro de Marguerite Duras, nos dice Fabienne Bradu en su texto: “La memoria no tolera el dolor más allá de ciertos límites y quizá el dolor que se escribe, sea el que la mente pueda tolerar. Más allá de cierto umbral, estamos ante el mismo silencio al que obliga el éxtasis. Pareciera que el dolor extremo no puede ser dicho, de la misma manera que el amor más elevado carece de expresión y cae en el campo de lo inefable”.

Yoko Ogawa o la estética del duelo. *Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama*

La autora de este artículo, de origen japonés, nos pone al tanto de una estética presente en la literatura japonesa y que está realzada en la obra de Yoko Ogawa *El anular*: “...un elemento común entre los escritores japoneses, incluyendo a Kawabata Yasunari (1899-1972), primer premio Nóbel 1968, Kenzaburo Oé (1935), segundo Nóbel de literatura japonesa (1994) y Yoko Ogawa, [es] el *mono no aware*, que resume la estética del universo nipón, íntimamente ligado a la naturaleza. El *mono no aware* es, literalmente, “el pathos de los objetos”. Ha sido traducido como “dolor, aflicción, infortunio, angustia, piedad de los objetos”. Esta estética habla de la grandiosidad y del esplendor de los objetos de la naturaleza percedera y, al mismo tiempo, de una postura de profunda tristeza. Es ese instante que se caracteriza por una fugacidad que nos promete el disfrute y el goce del momento anterior a su inminente extinción.

NEOLOGISMOS

James Joyce. La primera página de FINNEGANS WAKE. *Salvador Elizondo*

El mismo Salvador Elizondo, gran amante y conocedor del lenguaje, se sumergió en la experiencia que con el lenguaje hizo James Joyce al intentar “traducir” la primera página de *Finnegans Wake*. El intento está encabezado por el siguiente comentario: MUCHOS LECTORES, ÁVIDOS DE

POSEER UNA CULTURA LITERARIA COMPLETA, PALIDECEN HORRORIZADOS CUANDO SE LES MENCIONA UN LIBRO TENIDO CASI POR ILEGIBLE. AHORA, SIGUE SIENDO ILEGIBLE, PERO CUANDO MENOS, PODEMOS LEERLO EN UNA LENGUA CASI FAMILIAR.

“Thunderation!” (Un paréntesis joyceano). *Antonio Montes de Oca* Según James Joyce, escribe Antonio Montes de Oca, su *Work in Progress* —obra que más tarde vería la prensa como *Finnegans Wake*—, buscaba “reproducir lo que ocurre durante el sueño, no lo que queda después, en la memoria”. La confección de ese “*book of the dark*”, requería hacer uso de más de cuarenta lenguas que él desconocía, valerse de diccionarios, directorios, mapas y catálogos, para encontrar nombres que, a fin de cuentas, le resultaban tan ajenos como a cualquier lector. “Soy yo mismo quien podría extender la mejor acta de acusación contra mi obra —reconocía—. ¿Acaso no es arbitrario pretender expresar la vida nocturna mediante un trabajo tan consciente, o mediante juegos infantiles?”.

Los puntos sobre las íes

El acuerdo del acuerdo¹

Guy Le Gaufey

Traducción: Silvia Pasternac

Lo que viene a continuación pretende ser un alegato en favor de cierto estilo de pase practicado en la elp, a fin de que se prolongue esa aventura, por inscribirse en falso con respecto a las exigencias de legitimidad de los discursos que andan por el ambiente.

Puede ser que la idea más ruinosa para el pase se encuentre en este distingo muy simple, enunciado poco tiempo después de su emplazamiento, según el cual primero sobrevendría en el curso de una cura un tipo tal de acontecimiento que, en un segundo tiempo, exigiría un procedimiento especial —el mismo que Jacques Lacan inventó por completo en su *Proposición de octubre de 1967*—, para que se pueda saber algo al respecto.

Este tipo de consideración, de aspecto casi trivial, hasta el punto de parecer dictado por el simple sentido común, no deja por ello de poseer la nobleza —y el poder de intimidación— de la concepción platónica de los números: existen por sí mismos, en el cielo puro de las Ideas, y los matemáticos se las ingenian para descubrir sus propiedades plegándose a los rigores de la demostración. Su saber es entonces tan solo el mapa de un país que desde siempre ha estado allí, que ya existía mucho antes de que unos intrépidos aventureros lo recorrieran. De allí nos traen los mapas elaborados, imperfectos por naturaleza puesto que no son más que copias a escala, tejidas en el mundo estrecho de nuestras letras y de nuestras combinaciones, de una realidad que encuentra su consistencia en ella misma, sin esperar a que nos inclinemos sobre ella para fijar no se sabe qué bosquejo.

¹ “L'accord d'accord”, título original de este artículo, fue pronunciado por el autor durante las *Assises de la passe* 2005 que tuvieron por nombre: *Passe le temps passe* [juego de la lengua entre *passe*, dispositivo, y el verbo pasar]. Dicha jornada, organizada por la *École lacanienne de psychanalyse* en París, el 12 de Noviembre 2005, fue motivo para poner sobre el tapete la situación actual del *passe*.

Lo esencial de la física clásica se adaptó muy bien a esta concepción que hace del instrumento matemático el instrumento descriptivo de la realidad física, y encontró en la estética trascendental de Kant el armazón filosófico que le faltaba. Esta estética, por su lado, le suministraba al concepto de representación, que había tenido un impacto poderoso pero irrazonado en la bisagra de los siglos XVI y XVII, todo lo necesario para que a partir de eso pareciera insoslayable.

Y ocurrió lo que tenía que ocurrir: el pase cayó en el atolladero de la representación. Si no todos, si muchos de aquellos y aquellas que lo abordaron, de cerca o de lejos (o que soñaron con abordarlo, de cerca y de lejos), se aferraron así a la idea de un acontecimiento que sobrevendría en el curso mismo de la cura, por el cual un analizante “pasaría” a analista, cambiaría de posición (o estaría a punto de cambiar). Algo específico ocurriría en ese lugar hasta ese momento no localizado, y Lacan, en su prodigalidad teórica, habría suministrado las pinzas para agarrarlo. ¿Quién se atreverá a decir lo contrario? En verdad, nadie. Queda excluido que se demuestre que la concepción platónica de los números es errónea, y es vano pretender que una representación es sin objeto (a partir del momento en que no es auto-contradictoria), puesto que ningún punto de vista permite comparar un objeto con su representación.

Pero podemos querer colocarnos en otro sistema de pensamiento cuando estamos advertidos de la estrechez de una concepción de la lengua y de los diversos sistemas simbólicos, de acuerdo con la cual nunca sirven más que para *transcribir* lo que ocupa su verdadero lugar *en otro lado*, fuera de la escritura o la palabra que se contentarían con *re-presentarlo* a nuestro entendimiento y, la mayoría de las veces, con transmitirlo por la vía conceptual o proceder a cálculos.

Incluso si, en muchos aspectos, esa *Proposición* también puede ser leída como una descripción teóricamente cuidada del acontecimiento por el cual advendría un analista, no por ello deja de arriesgarse a enunciar un *nuevo principio* llamado a intervenir en un punto ya dirimido unívocamente en el conjunto de la diáspora freudiana: *todo analista debe haber sido analizado*. Desde los inicios de la IPA, Ferenczi convertía a este principio en la “segunda regla fundamental”, expresión que se toma, desdichadamente, muy a la ligera.

La primera regla, la que nos contentamos con llamar “la” regla fundamental sin siquiera necesitar decir que es la primera, determina un

juego de lenguaje que se ha convenido en llamar “psicoanálisis”, y al que una vasta comunidad, hoy desperdigada, sigue considerando pertinente. Invita al paciente a decir “lo que le venga a la mente”, y el analista que la enuncia y la sostiene se hace por consiguiente el primer embaucado de ese juego de azar, se afana por favorecer su mantenimiento, en pocas palabras: respeta (¡esperamos!) esa regla que dictó. ¿Cómo respeta la segunda?

Al fabricar la palabra “analizante”², Lacan se otorgaba los medios para *plantear* la pregunta: ¿cómo se pasa de “analizante” (participio activo) a “analizado” (participio pasado)? ¿Cómo saber si un análisis ha llegado al punto de haber producido un “analizado”? Como ese término es adoptado como aquello con lo que se regula la comunidad freudiana mucho más allá de sus diferendos, se requiere saber a qué *juego* se juega cuando se adopta esta “segunda regla fundamental”.

Porque una regla, por definición, nunca viene sola. Ni vale para uno solo. Sólo funciona como tal si se articula, de una manera también regulada, a otras reglas, para una pluralidad de actores, con lo que genera lo que podríamos llamar un “juego”, al menos si entendemos con eso un conjunto normativo que, como la gramática³ de un idioma natural, deja casi en todo momento a los miembros de la comunidad que la practica la opción entre innumerables variantes.

Con respecto a la segunda regla fundamental, el texto de 1967 aporta una *proposición* suplementaria, y la historia de su puesta en juego primera ilustra lo justificado de su título. Lacan, “tan solo [como lo] estuvo siempre en [su] relación con la causa analítica”, habría podido adjuntar autoritariamente esa nueva convención a los textos fundadores de la EFP tal como los había escrito con su propia mano. No hizo nada de eso, sometió esa *Proposición* al voto de los miembros de su joven escuela, y con ello se colocó en posición de requerir su asentimiento. Para jugar ese juego, en efecto, no solamente era necesario ser varios, sino antes que nada ha-

² Que él importó del inglés, donde “*analysand*” es una formación regular, para designar a aquella o aquel que “está en análisis”, que prosigue un análisis.

³ Las presiones que semejante gramática ejerce sobre los seres parlantes que la ponen en acción serán menos sensibles por haber sido objeto de un entrenamiento tal que el locutor ya sólo experimentará de manera bastante excepcional sus constricciones. Entonces se presenta como una segunda naturaleza, y sólo en ciertos refinamientos puristas se volverá a encontrar su violencia original, misma que en su tiempo justificó la intensidad del entrenamiento.

berse puesto de acuerdo sobre el hecho de que con respecto a esto habría, a partir de ese momento, una posibilidad organizada de acuerdo.

Ese detalle —el acuerdo previo sobre el modo de acuerdo por venir, que le da su fundamento a una regla— no se le había escapado al Wittgenstein de las *Observaciones sobre los fundamentos de las matemáticas*, como lo subraya Christiane Chauviré: “El acuerdo sobre el acuerdo es un presupuesto de los juegos de lenguaje matemáticos”⁴. Sin ese movimiento primero de acuerdo sobre el acuerdo, ninguna regla puede valer como tal, salvo si no es más que una violencia impuesta por la fuerza o la astucia.

Hasta aquí, el acceso al título de analista suponía mucho más que sólo la “segunda regla fundamental”. Para ser efectiva, necesitaba la puesta en acción de un tercer agente que decidía muchas cosas: por una parte, que el analizante efectivamente se había vuelto un “analizado”, que había terminado con su análisis didáctico (i.e. efectuado con un didáctico), y que además era apto para volverse psicoanalista, decisión tomada por una comisión *ad hoc* en el nivel de una discreta “admisión a los controles”. Esta manera de actuar instituía, aparte de la relación diván/sillón, una instancia apta para decidir sobre lo que es psicoanálisis y lo que no lo es, una instancia, entonces, donde todo el tiempo hay ya algo de psicoanalista autorizado, listo para usarse, apoyado ante todo sobre su *pedigree* analítico. Era efectivamente la solución preconizada por Freud en su *Laiënanalyse* para separar el grano bueno de la paja: allí donde el Estado estaba descalificado, los Institutos del tipo del de Berlín, con su semillero de didácticos, cargaba con todas sus esperanzas. Medio siglo más tarde, esta espera prácticamente ya no era sostenible para Lacan, entre otras razones porque su “excomuni3n” de 1963 se resumía al hecho de haber sido excluido... de la lista de los didácticos, de la que 3l ya se había burlado en su texto “Situaci3n del psicoanálisis en 1956”. Así es que no podía apoyarse nuevamente sin caer en contradicci3n, en su escuela en ruptura con la IPA, sobre esa misma figura del didáctico organizada de manera diversa alrededor de una identificaci3n con Freud, 3nico que había escapado, por puro principio geneal3gico, de la segunda regla

⁴ C. Chauviré, *Le moment anthropologique de Wittgenstein [El momento antropol3gico de Wittgenstein]*, Kimé, París, 2004, p. 82.

fundamental (con un razonamiento del estilo de *Tótem y tabú* como único apoyo legítimo).

La *proposición* lanzada por Lacan privilegia un *punto de vista interno a la práctica* sin hacer intervenir ningún *deus ex machina* dado fuera de la regla fundamental, la cual no instaure otra cosa, por su parte, que el marco diván/sillón y el vínculo social que se trama allí. Esta proposición, directamente articulada con la segunda regla fundamental, cuyo contrapunto ella constituye, dice esto: *la partida, que comienza por la instauración de una transferencia⁵, posee un fin intrínseco*.

Queda por saber a quién se apunta con este enunciado. El pasante, es decir, aquélla o aquél que se presenta al juego *que le es ofrecido como posibilidad*, parece en un primer abordaje ser objeto de la mayor parte del texto. Si no tenemos ojos más que para esta preponderancia textual del pasante y de lo que se supone que le puede suceder, si pensamos que el procedimiento no es más que un medio hábil para hacer que acceda a una representación común lo que puede tener de íntimo el viraje al analista para el analizante, entonces triunfará por completo la ilusión realista y platónica de acuerdo con la cual ese momento existe por él mismo. Pero si se entiende en este enunciado la puesta en forma de una regla, propuesta como tal para el asentimiento de cierto número, se ubica de entrada la aparición de dos tipos más de jugadores, más bien discretos, en el texto inicial. Desde hace casi cuarenta años, desde que el pase fue puesto en acción de manera diversa, ellos han hecho fluir bastante tinta: ya nombré al pasador [*porteur*] y al analista que lo designa, cuyo nombre por el momento nos reservaremos, en vista de las múltiples maneras de actuar con respecto a él al paso de los años y de las escuelas.

Se podría creer que él debe haber comprendido el sentido de la proposición incluso antes de haberla puesto en práctica, pues se le ofrece que designe a un pasador [*porteur*] en tanto que este último estaría él mismo, sin saberlo, en ese momento de pase. Y su propia participación no se detiene allí, pues la suerte lo espera, a él y a otros entre sus pares que habrán cometido el mismo acto de designación, para formar un jurado y escuchar, en el cruce de los testimonios producidos por los pasadores

⁵ “En el comienzo del psicoanálisis está la transferencia. Lo está por la gracia de aquél a quien llamaremos en el lindero de estas palabras: el psicoanalizante. No tenemos que dar cuenta de lo que lo condiciona. Al menos aquí, está en el punto de partida.”, J. Lacan, *Proposition du 9 octobre 1967*.

[*passseurs*], lo que habrá podido pasar del decir de un pasante, a fin de estatuir sobre el resultado de un pase.

Si se presentan las cosas de esta manera, se adivina mejor que se trataba para Lacan con su “proposición”⁶ de llevar a otros a *apuntar como él*, al arriesgarse a designar pasadores [*passseurs*], o dicho de otro modo, al sostener *en acto* (y no solamente en opinión) la hipótesis de un fin intrínseco de la partida transferencial. Una de las apuestas estaba allí; y allí sigue.

¿Por qué querer considerar ese fin? No faltan los ejemplos, en la literatura analítica, incluyendo la más reciente, para enunciar, en un tono realista si no es que sarcástico o sardónico, que una transferencia nunca termina. Y Freud, en su texto de referencia sobre la cuestión, no titubeaba en aconsejar al analista que retomara una “rebanada” cada cinco años. ¿Cómo concebir que pueda ocurrir de otro modo?

No le planteo esta pregunta a Jacques Lacan. Le doy crédito, sobre esto, de haber dicho todo lo que podía decir tanto en la *Proposición* como en sus alrededores, y por más cifrado que parezca su texto no busco sondear aquí más profundamente sus razones. Porque quiero poner en relieve la pregunta que dirigió a los miembros de su escuela en 1967, y que conserva toda su actualidad para cualquiera que se considere, un día, en esa postura de designar a un pasador [*passseur*]: ¿Por qué apostar a la eventualidad de un fin intrínseco de la transferencia?

La amplitud de las respuestas psicológicas intimida, e incita a regresar hacia la palabra “regla” introducida un poco más arriba. Porque sólo juega un juego, sólo practica una regla aquélla o aquél que ya está en el ajo, a quien esta proximidad le resulta del accidente de un encuentro, o de una lenta maduración en el seno de una red ya orientada hacia ese fin, hacia ese “acuerdo sobre el acuerdo” que, por más que esté nutrido de opinión, no existe más que en acto.

La designación del pasador [*passseur*] tiene la ambición de *plantear el problema* de “lo que pasa al término de la relación de transferencia”, otorgándose los medios para abrirlo a una comunidad mínima y pasajera, cuya existencia sólo depende de la pregunta que ha hecho suya. Entonces, entre una y otra hay una verdadera circularidad, puesto que el

⁶ Este título se ha vuelto tan canónico que ya no se lo escucha, pero es, y sigue siendo, una *proposición*.

apoyo que se prestan mutuamente no permite determinar en ellas un elemento primero.

La ausencia tantas veces repetida de “criterios” públicos —ya sea al nivel de la designación de los pasadores [*passseurs*] o de las deliberaciones de los jurados— se debe por completo a esta circularidad fundamental en el funcionamiento del pase. Puede buscar apoyarse sobre criterios cuando se es una instancia llamada a juzgar al que venga, con quien uno no se confunde. En ese caso, es efectivamente necesario que la parte que juzga posea medios que no detenta la parte juzgada; ese desequilibrio es esencial (con todo el juego de escondidillas que implica). Por otro lado, por él mismo, un criterio no hace nada; necesita un agente responsable para funcionar, un agente emplazado e instituido, en su capacidad para poner en acción el criterio, por una instancia legítima. No hay puesta en acción de criterios sin la localización de un poder legítimo capaz de nombrar agentes.

A la inversa de esta verticalidad, resulta que quienes designan pasadores [*passseurs*] posiblemente constituyen todo o parte de un jurado de pase, en el que se encuentran en posición de responder entonces a la pregunta que se han planteado y que *plantearon* con ocasión de su acto de designación de pasador [*passseur*]. Se inscriben por ello en un círculo que descarta la posibilidad de fundar el asunto sobre uno o varios criterios preestablecidos (si no a suponer nuevamente que ya tenían la respuesta en el momento de la designación).

A partir de esto, la interrogación que habrá presidido dicha designación no se enuncia ya en la soledad de una conciencia, sino en un juego de varios: ¿existen en la efectuación de una transferencia “accidentes necesarios”⁷ que modifican su naturaleza y le precipitan un fin? ¿Accidentes que subvierten el juego, el que estaba allí en el inicio del análisis? Quien aceptó ser objeto de esa transferencia no puede ser el único juez en la materia, y allí se plantea con toda claridad la cuestión de la producción de un tercero que no se asome sobre la regla desde no sé qué instancia, qué poder, y qué legitimidad, sino que simplemente acepte jugarla.

⁷ Sobre esta aparente contradicción, será para nosotros una ganancia examinar la noción de “accidente inseparable” tal como fue presentada por Alain de Libéra, *La querelle des Universaux* [*La querella de los Universales*], París, Seuil, 1996, pp. 359-362.

Aquí viene el pasador [*porteur*], comisionado de oficio, cuyo consentimiento no es obvio. Se conocen los debates que alimentó bajo el nombre de “no analista”; se sabe que quienes fundaron el Cuarto Grupo rechazaron antes que nada ese elemento; se sabe que él es a fin de cuentas el punto clave de la resistencia al pase por todos lados todavía hoy. ¿Por qué alguien en posición de analizante aceptaría verse lanzado por su analista a algo que no sea la persecución de su propia cura?

No es fácil saber si se trata aquí de “otra cosa” o no. Al ubicar al analizante en la posición del pasador [*porteur*], el analista pone a prueba la transferencia de una manera localizable en parte: el pasador [*porteur*] es aquí un instrumento, término que tiene mala fama hoy con el éxito del sombrío verbo “instrumentalizar”, pero que, en su punto de partida etimológico, designaba algo empleado, e incluso fabricado, para *instruir* un asunto. Ese pasador [*porteur*] es producido como instrumento para poner en juego otra regla, más visible que la anterior, que enuncia: “el analista sólo se autoriza por él mismo”. No es éste un consejo práctico, o un espantajo superyóico, sino una exigencia que sitúa a la transferencia en lo que me pareció oportuno llamar su “blanco”⁸, ese “él mismo” que designa negativamente la ausencia de legitimación última. Es lo que el analista que designa a un pasador [*porteur*] pone a prueba al abrir la posibilidad de que un analizante acepte convertirse en el instrumento en este asunto que le interesa muy de cerca —al menos eso es el presupuesto indispensable.

Ese pasador [*porteur*] está entonces como tercero, no solamente entre el pasante y el jurado, donde es evidente, sino en tanto que él también es abandonado a ese “él mismo” del que comienza a hacerse una idea (tal es la apuesta). A partir del momento en que acepta esa posición pasajera, las dos reglas enunciadas como tales anteriormente (“existe un fin intrínseco a la transferencia” y “el analista sólo se autoriza por él mismo”) pueden entrar en juego, dar lugar a una partida; basta con que un pasante se arriesgue a ello, y la inicie.

Una regla no tiene la pretensión de describir una realidad, sino de fabricar nuestros modos de representación respecto a eso. Así que no se trata tanto de *verificar* si tal caso responde a esos enunciados, sino de apreciar

⁸ G. Le Gaufey, “El blanco de la transferencia”, *Littoral* N° 10, Córdoba, La Torre Abolida, 1990, pp. 113-159.

su pertinencia *puesto que es gracias a ellos que el caso se presentó*. Nuevamente, aquí hay circularidad, ya no en las personas, sino entre los hechos y los instrumentos de aprehensión de esos hechos: cada uno de los tres actores —designador de pasador [*porteur*], pasante, pasador [*porteur*]— puede jugar las reglas a su manera, pero el “acuerdo sobre el acuerdo” que hizo silenciosamente que se encontraran, los presiona ahora hacia una salida común. Wittgenstein lo expresaba con fuerza: “Al multiplicar [al aplicar una regla], me apresuro hacia un encuentro común a todos”⁹.

Los hechos —y por lo tanto los dichos— que el pasador [*porteur*] transmite al jurado llevan la marca de una triple fábrica: llegado el caso se leen en ellos las huellas de la designación del pasador [*porteur*], los ángulos de su posición de instrumento, y todo esto sobre el fondo de relato del pasante. Un pase puede entonces fracasar en muchos lugares sin que sea siempre posible señalar el lugar del fracaso: jurado, pasadores [*porteurs*], pasante, designador de pasador [*porteur*], todos y cada uno pueden errar el encuentro común que el juego deliberado de las reglas ha instalado, y hacer que todo el asunto se vuelque.

Ese encuentro no deja por ello de dar lugar a una comunidad, la que ha puesto en juego las reglas citadas más arriba, con esa heterogeneidad central: algunos están presentes por sus actos (pasante, designador de pasador [*porteur*]), los otros son comisionados (pasador [*porteur*]). Si nos atenemos a esto, parecería sin embargo que esta comunidad no reuniera más que a sus actores efectivos. Ahora bien, está en la naturaleza de una regla el hecho de suscitar un público que funcione como vivero de sus actores potenciales. En tanto que resulta de un acuerdo sobre el acuerdo, la regla se nutre en efecto con cierta consistencia temporal: ponerse de acuerdo... sobre la eventualidad del acuerdo por venir. Toda regla está así preñada del futuro de sus aplicaciones, sin las cuales no es más que un enunciado estéril, semejante a un performativo no proferido. Así se forja una audiencia, un público para el cual la regla vale a la espera de su puesta en acto, y de donde vendrán sus futuros actores. Esto es tan cierto del pase como de las matemáticas o de la tauromaquia.

⁹ L. Wittgenstein, *Remarques sur les fondements des mathématiques*, Gallimard, París, 1983, III, § 69. [En español: *Observaciones Sobre Los Fundamentos de Las Matemáticas*, traducción de Isidoro Reguera, Madrid, Alianza, 1987]. El “todos” en cuestión es por supuesto el de aquéllos y aquéllas que están preparados para seguir la regla.

Si el pase, en tanto que regla, no necesita más que dos tipos de actores (puesto que el primero —el designador de pasador [*porteur*]— produce *ipso facto* un tercer término), de dónde sacarlos? El público que el pase necesita, en el cual encuentra a aquéllas y aquéllos que lo pondrán en acto, se compone, por una parte, de analistas diversamente atenazados por el desenlace de las transferencias de las cuales ellos se hacen soportes, abiertos, por ahí, a la cuestión de designar pasadores [*porteurs*]; por otro lado, se compone de pasantes potenciales, librados, a su vez, a la cuadratura del círculo que instaura el “autorizarse”. El pase extrae su consistencia del hecho de ese doble registro, y gracias a esa divergencia se trama lo que lleva el hermoso nombre de “reconocimiento”.

Para que se lo escuche en el registro que es aquí el suyo, el del psicoanalista, es importante que se distingan varias formas de reconocimiento. Ya hemos rozado la cuestión de los criterios. Puede ocurrir que una instancia debidamente autorizada se encuentre armada con criterios explícitos o secretos que le permitan distinguir entre los imprecisos quién tiene derecho al título buscado, y quién no está en ésas. Yo propongo que llamemos a ese tipo de procedimiento una prueba de *calificación*. La presencia de los criterios requeridos justifica el reconocimiento público de una *calidad*, como es el caso patente de los diplomas, universitarios y otros.

Puede ocurrir también que los criterios falten, deliberadamente o no, a la instancia que decide, y entonces, puesto que no sé con respecto a qué calibrar lo que se presenta, lo comparo con mi persona. Hablaremos entonces de *cooptación*: yo te acepto en la medida en que tú te me pareces en tal o cual rasgo, y hago un reconocimiento público de ello: algo es lo mismo entre tú y yo. Es el ingrediente natural de los grupos.

Si el pase se tuviera que reducir a una u otra de estas formas de reconocimiento, no se comprendería ya la razón de un procedimiento tan rebuscado. Más vale aventurarse entonces hacia la idea de un reconocimiento que venga de una instancia que *no califique ni coopte*, en la medida en que se encuentra casi tanto en falta de reconocimiento como el que la demanda expresamente: ella misma será reconocida sólo porque es llevada a reconocer. Su poder proviene de un acto por venir, y no de un mandato proveniente de otro lado. Esta instancia no goza de ninguna dominancia con respecto al demandador puesto que, sin él, ella no estaría allí (práctica en remolino). Además, su composición heterotópica —los

designadores de pasadores [*passseurs*] se codean allí con un pasador [*passseur*], escogido por sorteo, llamado “pasador [*passseur*] del jurado”—le confiere una identidad que no reposa más que sobre la respuesta que va a suministrar en acto, no sobre la homogeneidad de su composición.

Esta identidad pasajera del jurado, ligada a su función y no a su composición, se encuentra informada —a través de los pasadores [*passseurs*]— de un pasante tomado en un movimiento de caída propio a toda demanda de reconocimiento verdadero: demanda de que se reconozca lo que ya está ahí, de que se tome nota de lo que ya ha advenido y, al mismo tiempo, demanda de que advenga por este reconocimiento mismo lo que, hasta ese momento, no estaba ahí. Tensión entre una identidad que se dibuja, pero en hueco, en la opacidad de una presencia difractada por el testimonio indirecto de los pasadores [*passseurs*], y una identidad en pase de advenir, pero más tarde, en un asentimiento proveniente del jurado. Se habrá adivinado en este movimiento una retoma de la asunción que Lacan no cesó de precisar en lo concerniente a su estadio del espejo: aquél que no se conoce, de repente se reconoce en lo que está ahí, tendido hacia él. Y contrariamente a la calificación y a la cooptación, ese modo de reconocimiento lleva para siempre las marcas de un *encuentro fallido*.

Noción vertebral en Lacan, ese oxímoron surge, dentro de una veta poética y lírica, en su comentario del famoso sueño “Padre, acaso no ves que me quemo?”¹⁰, para celebrar el imposible encuentro entre el padre vivo y su hijo muerto. La historia de ese sueño es por sí sola rica en enseñanzas con respecto al pase. No solamente no es un sueño de Freud, sino que él no lo ha tomado ni siquiera de segunda mano: “Me fue contado, dice cuando lo menciona por primera vez¹¹, por una paciente que a su vez lo escuchó en una conferencia sobre el sueño; su verdadera fuente sigue siendo desconocida para mí.” Así que no tendremos ninguna asociación del soñante, ningún resto diurno, nada que nos pudiera permitir remitir el sueño a su fábrica significante. Al juzgar ese sueño “particularmente transparente”¹², Freud nos invita a tragarnos al mismo tiempo la historia en su realidad factual —un padre perdió a su hijo, lo veló,

¹⁰ Sesión del 12 de febrero de 1964, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1987, pp. 64-68.

¹¹ Es decir, en las primeras líneas del capítulo VII de *La interpretación de los sueños*, S. Freud, *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Ed., T. V, p. 504.

¹² “*ganz besonders durchsigtige*”, *Studienausgabe*, vol. II, p. 525, y *Obras completas*, op. cit., p. 543.

luego se quedó dormido en el cuarto de al lado, y lo dejó rodeado de cirios y cuidado por un anciano, quien se durmió también, etc.— y luego el sueño —el hijo, que se levantó, muerto como estaba, se acercó a su padre y le murmuró, en un tono cargado de reproche: “Padre, ¿acaso no ves que me quemó?”—, sin que sepamos siquiera si ese sueño no es un sueño dentro del sueño, si toda esta situación no es acaso el fruto de un mismo y único sueño en el cual el despertar repentino del padre sería también soñado, con lo que dejaría al soñante proseguir tranquilamente su dormir...

No sabremos nada sobre todo eso, y tampoco Lacan, quien sin embargo se aprovecha del hecho de que Freud pone de relieve ese sueño para ver en él, por su parte, “un encuentro verdaderamente único” que le permite plantear su pregunta sobre “[...] lo que es correlativo, en el sueño, de la representación. Esta pregunta —prosigue— es aún más sorprendente por el hecho de que, aquí, vemos el sueño verdaderamente como el reverso de la representación”. Por ello, la violencia imaginaria de este imposible encuentro padre/hijo le permite enganchar ahí, en pleno terreno freudiano, lo que más le interesa: el real en tanto que escapa a toda representación y no por ello deja de constituir lo que imanta a las representaciones más investidas. Este muy curioso “reverso de la representación” le permite suscitar, gracias a su veta poética, un “más allá de la representación” que merece su nombre de “real”. De ello resulta que no sea concebible en absoluto un encuentro cualquiera con ese real, puesto que, según Lacan, uno nunca se encuentra más que con representaciones concebidas como “la pantalla que disimula algo completamente primero, algo determinante en la función de la repetición [...]”¹³. El encuentro fallido merece entonces su calificativo por considerarse que le va a errar a un real que, sin embargo, por el hecho mismo de ese yerro, se encuentra por él especificado e incluso en parte localizado. Por eso lo considero central en el tipo de reconocimiento que el dispositivo del pase busca producir. Ni calificación, ni cooptación, el encuentro fallido delinea de la manera más exacta posible para un concepto lo que se repetirá de eso en la posición de analista que vino a declararse allí. El oxímoron que ambicionaba decir en un solo acto de palabra un hecho positivo (el encuentro) y su negación (lo fallido)

¹³ J. Lacan, *Les quatre concepts...*, op. cit., p. 58.

sirve a partir de esto para designar un borde, algo extraño que sólo tiene un lado, una especie de litoral.

He hecho recordar la historia tan incierta, tanto en Freud como en Lacan, de ese sueño piloto, para establecer mejor hasta qué punto la existencia de un borde implica un singular movimiento en quienes lo afirman como tal. Porque un borde no se ofrece por él mismo: solamente se deja adivinar a quien busca traspasarlo. Fuera de este empuje ciego y aventurado listo a franquearlo y al cual hace obstáculo, el borde permanece silencioso. No tiene gran cosa para decir. La mudez le sienta bien y atrapa a quienquiera que buscara invadirlo, pues no es nada, salvo lo que hace que se bifurquen los caminos. Quien quiera hacer de él una positividad verá cómo la cosa se le escapa en proporción a sus esfuerzos. De ahí estos ambientes pesados alrededor del “pase tal como se habla de él”: falsos misterios y verdaderos secretos, máquina infernal llena de vacío, extrema sofisticación teórica que vira repentinamente a una trivialidad afectada. Porque nada *prende*, en esos parajes, nada consiste, en cuanto se trata de decir lo que pasa en un pase. Ustedes son mis testigos de eso¹⁴. Y hay que darse de santos si lo que existe por las significaciones que se forjan al respecto consigue hacer agujero en lo que se imagina sobre ello.

“El encuentro fallido” —un título al estilo de Marivaux—, tal podría ser efectivamente la égida bajo la cual el pase desarrolla sus disposiciones. El testimonio indirecto lo manifiesta directamente como tal, pero el fallo, el yerro, se agrava con la idea de lo que está en juego: el analista en su personación (mucho más que en su persona). Al aceptar que su dicho sea “relatado” (la regla lo prescribe), el pasante pierde la mano y conviene, al hacer esto, en ser escuchado sobre su reputación. Reputación limitada a un pequeñísimo circuito, ciertamente, pero reputación de todos modos, por ser dependiente del “se dice”. Y así lo vemos reducido a aquello de lo que se habla, una tercera persona cuya personación permanece ambigua, deslizándose del neutro al no neutro, de la tercera persona de “llueve” al “él”, de “él ríe”. Es terrible, y no es nada, tan solo lo que viene en el lugar de la falta de origen en el ser parlante, y *a fortiori*

¹⁴ “Vous m’en êtes témoins”, expresión francesa usada por el autor, traducida aquí como “ustedes son mis testigos de eso”, es una frase cliché en francés que equivale a decir “Dios es testigo”. El autor comenta al respecto: “Supongo que me dirigía, en parte, a miembros de mi escuela, y a otros que suponía al tanto de la casi imposibilidad de “contar” simplemente lo que pasa durante un passe”. [N.E.]

en aquélla o aquél que se *propone* —sí, es efectivamente la palabra correcta— para sostener la regla, la “fundamental”, que lo consagra a una práctica de lenguaje sin finalidad asignable, a partir de una repetición como sólo Kierkegaard supo expresarla: limpia de todo resentimiento. Así los psicoanalistas se quedan sin papeles por defecto de acta de nacimiento. El pase puede servir para no olvidarlo.

Construir la realidad, dicen

Guy Le Gaufey

Traducción: Silvia Pasternac

De la multiplicidad de las interrogaciones y sorpresas presentes en la lectura de los textos de Owen Renik para el lector francés formado en la escuela de Lacan, sólo me ocuparé de una, la que se refiere al empleo del término “realidad”, en la medida en que hay allí una concepción que no me puedo decidir a compartir tranquilamente.

Parece tener el mérito de cierta novedad, puesto que, sin empanatarse más en los debates freudianos sobre este tema trillado, se apoya directamente sobre la tesis llamada “construccionista” según la cual la “realidad” —sin importar cuál sea el adjetivo con que secundariamente se la dote (psíquica, material, histórica, económica, política, etc.)— es, si no en su totalidad, al menos en gran parte un producto del discurso, y por lo tanto es algo “construido” por sujetos parlantes que, de una manera o de otra, se ponen de acuerdo en sus juicios sobre lo que, a partir de ahí, valdrá para cada uno como “realidad”.

Del lado de Berger/Luckmann

Esa concepción de la realidad puede pasar por ser bastante reciente en la medida en que no fue sostenida de manera suficientemente masiva hasta finales de los años setenta, sobre todo en Estados Unidos. Primero hubo un libro, que pronto pareció decisivo, uno de éstos que marcan a más de una generación: *The Social Construction of Reality*, escrito por dos psico-sociólogos alemanes que ejercían en Estados Unidos: Peter Berger y Thomas Luckmann. En esa obra¹ un poco árida, por tener un

¹ Que a los franceses les tomó treinta años traducir (y más bien mal, por otro lado): P. Berger et T. Luckmann,

lenguaje muy “psico-sociológico”, como el que casi se estaba inventando en la época, los autores trazan con mucha minuciosidad las diferentes etapas a partir de las cuales el humano llega a “construir” lo que luego considerará “realidad”, y desde la primera página se entiende con esa palabra una “cualidad perteneciente a fenómenos en los que reconocemos una existencia independiente de nuestra propia voluntad”. A lo largo de todo su desarrollo, los autores distinguen los diferentes niveles de “institucionalización” por los cuales los niños se encuentran desde su más corta edad con marcos repetitivos en los que se los invita a integrarse, los “papeles” que se ven llevados a desempeñar dentro de dichos marcos, y sobre todo cómo opera secundariamente lo que los dos autores bautizan como la “legitimación”. Para comprender la importancia histórica de su obra, es necesario entrar un poco más en la pertinencia de ese concepto.

Según los autores, se trata de un “proceso de objetivación de significación de segundo orden”. ¿Qué quiere decir esto? Se supondrá que, en un primer tiempo, el de la “institucionalización”, el niño humano integrará un número impresionante de juicios de lenguaje y de costumbres fácticas que le aseguran en su totalidad la existencia de una “realidad” tan compleja como se quiera, pero siempre “exterior a su voluntad”. El interés de la tesis construccionista se apoya en el hecho de que no se detiene allí. Como lo escriben Berger y Luckmann:

Como lo hemos afirmado antes, la legitimación no es necesaria en la primera fase de la institucionalización, cuando la institución es simplemente una realidad que no exige un sostén ulterior, ni intersubjetivamente, ni biográficamente. Es indiscutible para todos. El problema de la legitimación se plantea inevitablemente cuando las objetivaciones del orden institucional, ahora histórico, deben ser transmitidas a una nueva generación. En ese nivel, como lo hemos visto, el carácter evidente de las instituciones no se puede mantener por medio de la memoria propia del individuo y de la costumbre. La unidad de la historia y de la biografía se rompe. Para que se restaure, y por lo tanto también para que se vuelvan inteligibles sus dos aspectos (memoria y costumbre),

La construction sociale de la réalité, Armand Colin, Paris, 1996. Primera edición: *The Social Construction of Reality*; Doubleday & Company, 1966. [En español: P. Berger y T. Luckmann (1968): *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991].

se necesitan “explicaciones” y justificaciones de los elementos patentes de la tradición institucional. La legitimación es ese proceso de explicación y de justificación².

Por ese proceso, prosiguen los autores, se constituyen esas vastas entidades que son los “universos simbólicos” en los cuales el proceso de integración de instituciones diferentes prácticamente no tiene fin, puesto que la racionalidad viene a tomar decisivamente el relevo de la memoria y de la costumbre. Cierta cohesión horizontal de la sociedad, que el niño ha percibido e integrado como un dato en bruto, debe ahora encontrar su coherencia vertical, histórica, trans-generacional. En dicho nivel globalizante, sostenido a partir de esto por la racionalidad y la fe en las “explicaciones” suministradas (y por lo tanto también la fe *en* la racionalidad), se sitúan las legitimaciones sucesivas que les dan consistencia a las “realidades” que los universos simbólicos toman a su cargo. Entonces, merece llamarse “realidad” todo lo que resulta de ese emparejamiento de legitimaciones parciales, no forzosamente armoniosas, pero que ambicionan dar cuenta de algo que “escapa de nuestra voluntad”, y encuentra en ese *común* escape una *unidad* tal que está entonces permitido hablar de “la” realidad³.

Ese sentimiento de unidad es fundamental, o al menos así lo presentan efectivamente los dos autores: por más violentas o irreductibles que les parezcan a cada uno las diferencias que distinguen, llegado el caso, un “universo simbólico” de otro, es necesario poder creer que existe un *mínimo de realidad apta para atravesarlos a todos*. Este requisito unitario mínimo parece vital para tomar en cuenta cualquier realidad, e implica que, a la inversa, se le niegue toda realidad a aquello que se escape de la empresa de legitimación (cosa que nunca deja de ocurrir). Porque no hay realidad que se sostenga sin legitimación, y la legitimación apela, en su principio mismo, a una fe —en la tradición, en Dios y/o en la racionalidad— no parece posible creer que en última instancia existirían realidades definitivamente despedazadas. Por más impenetrables que sean las vías que nos permitirían percibir la unidad fundamental de la

² P. Berger y T. Luckmann, *La construcción...*, *op. cit.*, p.129.

³ Como lo escriben entonces con toda claridad los autores: “El hombre es paradójicamente capaz de producir una realidad que lo niegue”, *op. cit.*, p.124.

realidad, postulamos a esta última, *a minima*, creemos con mucha falsa modestia, pero de hecho con la última de las firmezas⁴.

Del lado de Binswanger

Sin dejar de considerar las diferencias —puesto que, lejos de toda psico-sociología, se trata ahora de psiquiatría fenomenológica—, encontramos en Binswanger una intuición del mismo orden cuando escribió su famoso *Über Ideenflucht*⁵ al resaltar constantemente el hecho de que el sentido de un síntoma no solamente debe ser referido a sus condiciones específicas de producción, sino también a esta forma de totalidad de las significaciones que él nombra “el mundo”, es decir, una especie de integración última de los diversos universos simbólicos que resulta que un individuo ha “legitimado”.

Los lacanianos mantienen, por su parte, una desconfianza de principio con respecto a ese concepto, impregnado, en su opinión, de imaginario y de totalidad narcisista emparentada con la “esfera” y otra “burbuja”, con la dimensión de desconocimiento emparentada a esos conceptos. En el mejor de los casos, se vuelven hacia esta definición humorística soltada por Lacan en su seminario *L’angoisse*, cuando, al comentar a Levi-Strauss (en quien ese término tiene su importancia), oponía el concepto de “mundo” al de “escena”, para concluir:

[...] aquello con lo que nos enfrentamos como mundo, ¿acaso no son simplemente los restos acumulados de lo que venía de la escena cuando, si puedo decirlo, la escena andaba de gira?...⁶

El “mundo” no es entonces nada más que un vasto basurero, una calle de París después de quince días de huelga de recolectores de basura. No

⁴ Éste es el punto que, en mi opinión, sin decirlo demasiado, Renik viene a hacer titilar con sus pacientes: puede debatir con ellos sobre su construcción de la realidad *porque* preventivamente estableció un mínimo de consenso con ellos, el acuerdo sobre las metas terapéuticas del análisis.

⁵ Traducción francesa: L. Binswanger, *Sur la fuite des idées* [*Sobre la fuga de ideas*], Million, Grenoble, 2000. Traducido por Michel Dupuis. Publicado inicialmente en el *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, vol. XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, 1931-1932.

⁶ J. Lacan, *L’angoisse*, seminario inédito, sesión del 28 de noviembre de 1962.

hay nada de eso en Binswanger, para quien esta entidad, por más vaga que sea, es la única que permite aprehender el “valor” de signo, en el sentido saussuriano del término, constituido por el síntoma. El primer capítulo de Binswanger se titula “Le monde de l’homme aux idées fuyantes”, y plantea sobre él la siguiente pregunta:

¿Cómo es posible que el hombre, en tanto que ser finito individuado, pueda estar en contacto con el todo? ⁷

Esta totalidad que él llama “mundo” reposa sobre una oposición fundamental entre la “explicación” —que va necesariamente de un término a otro, que está siempre animada por un movimiento— y algo que no se mueve, o que prácticamente no se mueve, a lo que él llama a veces también (cuando habla del psiquiatra) la “interpretación antropológica adecuada”. El psiquiatra frente al maníaco debe en efecto comprender antes que nada cómo se organiza “el mundo del hombre con fuga de ideas” *en su pura sincronicidad*. En unas páginas notables, Binswanger describe bajo ese título un sistema de relaciones en el cual el enfermo establece unos vínculos que a nosotros nos parece que dan saltos, nos parece que omiten intermediarios, sobre los cuales el enfermo, por su parte, no tiene ni idea. Ahora bien —y esto es lo importante— Binswanger se niega a establecer su “mundo”, aquél en el cual hay más intermediarios entre los términos que en el del enfermo, como la norma a partir de la cual el enfermo sería considerado solamente como un desviado que va demasiado rápido. Se esfuerza entonces por demostrar que el enfermo es “normal” en su mundo, que allí actúa racionalmente, en acuerdo con las particularidades de ese mundo, y que imputarle un defecto de racionalidad es sumergirlo aún más en su locura. Mientras que tomar, en lo posible, la medida de ese mundo demasiado rápido en nuestra opinión (¡y solamente en nuestra opinión!) equivale posiblemente a reencontrar la vía del diálogo racional con el enfermo, y reanudar así con él participando, aunque más no sea intelectualmente, en la realidad de su mundo.

⁷ L. Binswanger, *Sur la fuite des idées*, op. cit., p.63.

Tres posturas constructivistas

Adivinamos así, a través de ese baile de citas y de autores heterogéneos, lo que constituye la fuerza de la tesis constructivista, no en el detalle a veces muy complejo de su elaboración y de su tónica teórica, sino en su apelación a la imaginación de cada uno: lejos de que haya primero unas realidades diversas y variadas que nuestros discursos buscarían a tientas, es necesario invertir la perspectiva y admitir que nuestros discursos son primero, y que no hay ninguna realidad sin que haya antes que nada un apilamiento *singular* de creencias *colectivas*. Todo se juega en ese pasaje entre individuo y colectividad (la razón por la cual el concepto de “legitimación” es un concepto clave), pues toda ruptura con respecto a esto sería fatal para el mantenimiento de cualquier realidad. La metáfora implícita es aquí la de la arborescencia; cada mundo individual, cada universo simbólico *lleva su existencia de hoja o de flor*, que sólo subsiste si está conectada con ramas, que a su vez transportan hacia lejanas raíces, a través del aparato del líber y la savia descendente, los preciosos alimentos tomados directamente del aire libre, mientras que el aparato leñoso regresa, por su parte, hacia esas mismas hojas, la pesada savia ascendente, rica en agua y sales minerales. Igualmente, la realidad no es en absoluto ese dato en bruto tan exterior a nosotros como lo es, por definición, a nuestra voluntad, sino que se presenta al contrario, a partir de esto, como el producto de un vasto sistema de intercambios en el cual nuestras creencias no pueden alcanzar su fundamento más que si se mezclan sin fin con las de los otros. Sólo pasando por una especie de “tronco común” se vuelve posible alcanzar una zona mucho más allá de lo humano y de lo vegetal, una zona, finalmente, ajena al aire movedizo de nuestras creencias, y de la cual las ciencias duras (física, biología) llevarán escrupulosamente el registro (como ayer todavía El Libro lo hacía en cada religión del libro).

La tesis constructivista consiste entonces, en gran parte, en tomar al reverso la concepción clásica y sostener que, lejos de apoyarse directamente sobre esas “raíces”, sólo se llega a ellas tomando en cuenta primero las hojas y las flores que son esos mundos, esos universos simbólicos, con todos los circuitos complejos de las legitimaciones que nos conducen, a través de las creencias compartidas, hacia lo que *nosotros* consideramos, para terminar, como *la* realidad. Ésta ya no es entonces

primero que nada algo que glosamos indefinidamente al favor de nuestras capacidades discursivas, sino en primer lugar el producto de un discurso que no es posible sostener solo, y que, además, tiene a su vez una necesidad imperiosa de crear su propia exterioridad. Nos veríamos así llevados a creer que hay una realidad que sería *una* porque el discurso que nos sostiene como sujetos tiene fundamentalmente necesidad de un mínimo de *referencia* que no sea anafórica, que exceda su orden propio.

A partir de ahí, esta tesis constructivista conduce a unas posiciones localizables en el hecho de que no le otorgan el mismo estatuto ontológico a la parte *underground* del sistema arborescente:

- Por un lado (versión *hard*, desarrollada por ciertos militantes *gays* y lesbianos, y más aún transgéneros), es negada toda “naturaleza” que sobrepasaría los poderes del discurso. La realidad no es más que el producto de nuestras creencias. Es entonces susceptible de ser modulada, sea cual sea el precio que haya que pagar para eso, puesto que la exigencia de compartir las mismas creencias sigue siendo vital. Así, se necesitó que se inventara una comunidad *trans* para que se volteara la cuestión de la realidad del sexo. Hay aquí una posición casi insostenible lógicamente, en vista de las paradojas que se desprenden de ella, pero que funciona como un poderoso fermento en el campo político;
- En oposición, la versión *soft* no se pronuncia sobre la cuestión, considerada en general como excesivamente “metafísica”, de saber si existe o no verdaderamente algo que merezca llamarse “realidad”. Postula su existencia, y se contenta luego con abogar en favor de un relativismo fundamental que afirme, por su parte, que lo que llamamos “realidad” es en gran parte dependiente de nuestros juicios, que, entonces, hay ahí sin cesar materia de discusión *entre agentes racionales*, ya que es por la mediación de una razón discursiva supuestamente común que cada uno de estos agentes habrá construido su realidad.
- En medio de estos extremos, entre una gran pluralidad de posturas filosóficas contemporáneas⁸, podemos situar una, con débil tenor

⁸ Una de las últimas, y no de las menos importantes: J. R. Searle, *La construcción de la realidad social*,

ontológico, que acepta que se cuestione el credo de *unicidad* de la realidad, que acepta, de alguna manera, concebir una insuperable heterogeneidad de las experiencias y de las creencias aferentes. La ruina, en suma, de toda metáfora arborescente. Esta heterogeneidad irreductible tendría una naturaleza tal que sobrepasaría *por principio* las capacidades discursivas de los agentes racionales en su construcción de un credo *común* en una realidad *compartida*.

Del lado de Renik

Owen Renik utilizó la cuerda construccionista, incluso si se abstiene de incluirse demasiado abiertamente en ella, en su inquietud expresa de pragmatismo. Como testimonio directo de esto, tomo lo que él escribe en su texto “The Perils of Neutrality”:

Lo que el paciente necesita —y, en el mejor de los casos, lo que obtiene por parte del analista— es *una perspectiva diferente de la suya*. Es deseable que la perspectiva del analista sea particularmente sagaz, pero esto es algo que no necesita suponerse. En última instancia, la autoridad apropiada y el saber (*expertise*) del analista no reposa sobre la premisa de acuerdo con la cual la visión que él tiene de los conflictos del paciente sería necesariamente más válida que la del paciente, sino más bien sobre el hecho de que puede producir una perspectiva alternativa, una nueva manera de *construir la realidad*, que el paciente puede entonces aplicar —o no—, dependiendo de los méritos que le encuentre⁹.

Lo importante para Renik no reside entonces en la carga de verdad que podría intercambiarse entre analizante y analista, sino en la alternativa ofrecida por el analista al paciente en su construcción de la realidad. Efectivamente, ahí tenemos “Lo que el paciente necesita —y, en el mejor de los casos, lo que obtiene por parte del analista—”.

Gallimard, Paris, 1998. Inicialmente: *The Construction of Social Reality*, Free Press, New York, 1995. [En español: *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós, 1997].

⁹ O. Renik, “The Perils of Neutrality” [“Los peligros de la neutralidad”], *Psychoanalytic Quarterly*, vol. 65, 1996, p.496.

Por otro lado, en su texto posterior *Getting Real in Analysis*¹⁰, en el momento de definir lo que entiende por “*Clinical Reality*”, Renik invoca a uno de sus colegas (Arlow) que define así la “realidad fundamental” de esta “realidad clínica”: “[el hecho] de que un paciente espere obtener cierto alivio a su desamparo emocional cambiando sus maneras de pensar, y que su analista lo ayudará en esa tarea”. Renik prosigue entonces insistiendo sobre el hecho de que él mismo espera eso de sus pacientes, y que es algo que les dice explícitamente. Entonces agrega:

Además, espero de mis pacientes que tengan su opinión sobre la manera que tenemos de progresar; dicho de otro modo, formulo la hipótesis de que tendrán presente todo el tiempo el hecho de que el análisis clínico es un esfuerzo terapéutico, como lo hago yo mismo.

*Furthermore, I expect my patients to evaluate how we're doing as we go along — that is to say, I assume that they will keep in mind that clinical analysis is a therapeutic endeavour, as I do*¹¹.

Sin ser para nada una cita, esta frase está directamente desmarcada de aquella —famosa— de Freud cuando presenta su método de asociación libre en el capítulo VIII de la *Traumdeutung*:

Cuando pido a un paciente que deponga toda reflexión y me cuente todo lo que se le pase por la cabeza [*alles Nachdenken fahrenzulassen*], me atengo a la premisa de que no puede deponer las representaciones-meta [del tratamiento] [*so halte ich die Voraussetzung fest, daß er die Zielvorstellungen der Behandlung nicht fahrenlassen kann*] [...]. [hay] otra representación-meta de la que el paciente no tiene sospecha [:] es la de mi persona [*ist die meiner Person*]¹².

Ciertamente, las “representaciones-meta de la cura” se han vuelto “el esfuerzo terapéutico”, pero no se debe pensar que esta divergencia oculte

¹⁰ O. Renik, “Getting Real in Analysis” [“Hacia un más de realidad en el análisis”], *Psychoanalytic Quarterly*, vol. 67, 1997, pp.566-593.

¹¹ O. Renik, *Ibidem*.

¹² S. Freud, *La interpretación de los sueños*, op. cit., p. 525. Traducción modificada. Texto alemán: *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, vol. II, Frankfurt, Fischer Verlag, 1972, pp. 508-509.

por sí sola un conflicto irreductible. Si todos, en cambio, con Freud en mente, se aferran así a la idea de que los dos protagonistas están ahí para un tratamiento, queda por saber si están ahí para eso *y para nada más*, o si esa comunidad de perspectiva permanece agujereada —¿y cómo?—, por la *otra* representación-meta, de la que “el paciente no tiene sospecha”? ¿Qué hacer con ese lejano eco de la hipnosis, puesto que ya Deleuze o Liébault no decían otra cosa?

Renik no insiste prácticamente sobre esto. Se esfuerza, por el contrario, en resaltar el hecho de que la realidad en juego en la cura debe ser comprendida en el seno de la realidad a secas. Como se trata de estudiar la relación de transferencia, escribe también en *Getting Real in Analysis*:

...es lógico hacer de tal modo que esta relación sea, en la medida de lo posible, semejante a cualquier otra” (*It makes sense to have that relationship be as much like any other relationship as possible*).

De tal modo que analista y paciente tienen mucho interés en considerar su relación como *ordinarily real* (ordinariamente real), y que incluso si la cura posee “características únicas” (*unique attributes*), y desarrolla “una especie de intimidad muy inhabitual” (*a very unusual sort of intimacy*), pues bien, todo esto “existe en el seno de la realidad cotidiana” (*exist within everyday reality*).

Esta concepción reposa sobre dos tesis distintas y poderosamente articuladas: 1º: no existe ninguna realidad separada (sin importar cuáles sean las diferencias localizables, se ajustan unas en otras (*within*)); y, por otro lado, 2º: los dos agentes que están lidiando en la experiencia analítica están unidos por un pacto común, constituido por un objetivo terapéutico conjunto, explícitamente compartido, discutido, comentado y/o puesto a la luz. Éstas son las dos caras de una misma moneda: se puede concebir hacer que se entrechoquen, de una manera que se espera que sea positiva, unas perspectivas diferentes sobre una realidad considerada en su fundamento como una, por el hecho de que probablemente ha habido acuerdo sobre el instrumento de medición que permitirá compararlas, y apreciar la mejor. La tesis constructivista, en efecto, no puede ser sostenida más que en el seno de una comunidad de agentes en busca de legitimación de sus universos simbólicos. En esta competencia, el analista ya no goza de ninguna posición de dominio particular en el

seno de la pareja analítica, y la auto-revelación [“*déclousion*”] (*self-disclosure*) ocupará muy naturalmente su lugar en ese escenario. El analista, como su paciente, busca también sus legitimaciones a lo largo de su trabajo común y a través del grosor de sus tradiciones profesionales y de sus propios comportamientos neuróticos, o simplemente personales.

A partir de esta posición, Renik puede atacar irónicamente a todos sus colegas de la IPA y de otros lugares que, desdeñosos de la dimensión terapéutica como freudianos ortodoxos que creen ser, se rompen la cabeza para inventar criterios esotéricos con la ambición de decir si el analizante terminó o no la cura, disipó o no su síntoma, redujo o no su *penisneid*, analizó o no su transferencia, reforzó o no su yo, elaboró o no su posición depresiva, atravesó o no su fantasía; en pocas palabras: si él también participa, poco o mucho, de esta realidad que el analista se ha forjado con sus colegas.

El centrado sobre las metas terapéuticas del análisis presenta entonces la ventaja inmediata de dejar fuera de la jugada a esos buscadores de quintas patas del gato, que parecen olvidar la misión número uno que les han confiado, se dice, sus pacientes. A la inversa, el beneficio terapéutico “tal como es visto por el paciente” se le presenta a Renik como “un criterio relativamente independiente de la propia teoría del analista y de su propia habilidad (*expertise*)”, de tal modo que él le encuentra incluso una “ventaja científica” en el sentido en que los dos protagonistas podrían ponerse de acuerdo sobre ese tema sin que uno le imponga al otro sus propias perspectivas, de donde proviene una especie de esbozo de objetividad, pues si los dos se ponen de acuerdo en ello sin demasiada violencia unilateral, ¿no es eso acaso el esbozo de un proceso de socialización?

De a dos, pero sin “nosotros”

Aquí, creo, reside una diferencia de perspectiva tal que me habrá tomado tiempo localizarla en mi lectura a menudo titubeante sobre ese tema, pues está lejos de ser tan manifiesta como parece. Es incluso sutil hasta el punto de ser retorcida. Voy a hacer el esfuerzo, para concluir, de presentarla tan directamente como sea posible: acepto no poner en duda de ninguna manera el hecho de que los pacientes vienen para encontrar una modificación de su estado que vaya en el sentido de sus intereses

(supongamos entonces que saben cuál es). También quiero creer que el analista es sensible a esta dimensión, y hace en ese caso lo que puede para que las cosas vayan en tal sentido (aunque más no fuera por comodidad personal: en su conjunto, es bastante agradable tener pacientes que van discretamente mejor con el paso de los años). Admito entonces para terminar —como lector positivo— que ambos quieren que la cosa mejore. Lo que se me escapa por completo, en cambio, es el momento en que el analista y el analizante sellarían conjuntamente su acuerdo sobre el llamado “beneficio terapéutico”, harían su realidad común, y más aún el momento en que ese acuerdo repercutiría a continuación, más allá de ellos dos, entre analistas, en el seno de la comunidad analítica

No consigo darle el menor crédito al establecimiento y a la extensión de ese tipo de acuerdo, pues la única comprensión que puedo tener de él se reduce, de una manera o de otra, a ese “mínimo de realidad” invocado por la tesis constructivista, realidad que no puede advenir más que si es compartida, en efecto, de *manera transitiva*, de tal manera que pueda alcanzar, por principio, a una población indefinida. No consigo creerlo, sin importar cuál sea la amplísima extensión de las realidades que yo comparto con un paciente (lengua, cultura, prejuicios, convenciones de dinero y de tiempo, etc.), o las no menos innumerables diferencias que nos singularizan, porque nada de todo esto es contractual, ni es objeto de un acuerdo tal que pudiera ser exhibido. Lo que quiero decir con esto es que ni el paciente ni el analista podrán dirigirse hacia un tercero a fin de que fuerce a cada uno de ellos a respetarlo si, por casualidad, cualquiera de los participantes de la pareja analítica lo contraviniera. Es como es, con similitudes y diferencias confundidas, pero ninguno de los dos, me parece, puede apoyarse en eso para elevarlo al rango de un acuerdo de principio.

El acuerdo que vincula a los dos miembros de la pareja analítica es con toda seguridad un asunto entre dos; pero ese asunto está estrictamente limitado a una confianza recíproca que se renueva precisamente por el hecho de *nunca encontrar nada que la garantice fuera de la situación en la que se expresa*. Si, por el contrario, se quiere que el campo de ese contrato se extienda —como es el caso en el momento en que Owen Renik se dirige a la comunidad de los analistas para convencerla de lo fundamentado de los acuerdos terapéuticos que él dice que concluye con sus pacientes—, entonces sí nos encontramos verdaderamente en

un proceso de “construcción de la realidad” que se supone deberá recaer en la cura. Subrepticamente, el “dos” se ha vuelto un “nosotros”. Todavía podíamos creer no ser más que dos discutiendo sobre la construcción de su realidad en el marco de la cura, pero de hecho otros ya se agregan silenciosamente a eso, son presionados a hacerlo, vienen a asistir a nuestros dos agentes racionales que creen hablarse uno al otro, solos.

Lo que nos enseña entonces Renik en este viraje difícil en el que se trata de la finalidad del acto analítico, lo que él hace patente al decir lo que dice, es que todas las agrupaciones analíticas fabrican realidad, como lo hace cualquier buró político cuando decreta la lectura que conviene hacer del acontecimiento del día. La realidad promovida de esa manera se apoya sobre un “nosotros”, al que refuerza a cambio de una consistencia más segura.

La ironía del método analítico impulsado por Freud es quizás que sea necesario ser varios (e incluso muchos) para mantener vivo el esfuerzo por el cual se vuelve posible esa cosa extraña, desacostumbrada: que el “dos” que este método requiere no vire (casi) nunca a un “nosotros”. Que sea necesario fabricar muy curiosas realidades entre analistas para que, quizás, al espacio de la cura pueda faltarle eso en el buen momento. Habrá entonces tantos objetivos terapéuticos como se quiera, y quizás incluso más; pero dudo, para terminar, que el hecho de compartirlos los refuerce.

Georges Bataille: *el extremo de lo posible*

Bataille con Lacan

Roland Léthier

Traducción: Muriel Varnier¹

En 1920, para concluir “Más allá del principio de placer”², Freud había indicado una manera de proseguir, incluso cuando falta un pie. Freud citaba entonces un fragmento de un poema de Rückert:

*Was man nicht erfliegen kann, muss man erhinken.
Die Schrift sagt, es ist keine sünde zu Hinken.
La escritura dice que cojear no es pecado.*

Este título, “Bataille con Lacan”, tiene dos fuentes que se aclararán más adelante y el campo de este discurrir quedará limitado, circunscrito. Los límites que circunscriben este campo son tres:

El primer límite lo retomamos de “Corbu”, el arquitecto revolucionario que un poco más de un siglo después de Claude-Nicolas Ledoux llegó para devolverle su alcance innovador a la autonomía de las formas en arquitectura. Respecto a esa joya formal que representa la Villa Savoye en Poissy, Le Corbusier proponía el siguiente enfoque:

Cuando caminamos, cuando nos desplazamos, vemos desplegarse las ordenaciones de la arquitectura. Es un principio contrario a la arquitectura barroca, que se concibe en el papel en torno a un punto fijo teórico³.

- El primer límite propone por ende un recorrido sin un punto fijo teórico al principio.

¹ Traducción efectuada con la colaboración de Donaji Alba Arroyo.

² Sigmund Freud, “Más allá del principio de placer”, *Obras completas*, T. XVIII, Amorrortu, Buenos Aires, 1979.

³ Emil Kaufman, *De Ledoux à Le Corbusier; Origine et développement de l'architecture autonome* [*De Ledoux a Le Corbusier, Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*], L'équerre, Paris, 1981.

- El segundo límite es la propuesta N° 7 del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, que reza así:

De lo que no se puede hablar, mejor es callarse⁴.

Este límite indica que esta exposición quedará marcada por la práctica de “la disimulación honesta”, práctica que es la primera cualidad del secretario escrupuloso⁵.

- El tercer límite puede ilustrarse con la anécdota siguiente:

“Un alumno llega a clase y se da cuenta de que todos los lugares están ocupados, él se encuentra sin lugar y fuera de clase [*hors-classe*]⁶”.

Posintroducción

*La escritura del desastre*⁷ es la expresión que mejor conviene para calificar la escritura de aquél que los historiadores de la literatura y los críticos consideran como inclasificable (no es propiamente el único).

¿Era filósofo, poeta, economista, escritor, antropólogo, historiador del arte o, más banalmente, bibliotecario?

Por su parte, Georges Bataille se calificaba a sí mismo como filósofo, como santo o tal vez como loco, como aquél “que piensa cómo una chica se quita el vestido. En el punto último de su movimiento, el pensamiento es el impudor, la obscenidad misma”.

El estatuto de inclasificable ya trae consigo un ápice de subversión y, por lo mismo, apela a otro inclasificable para acoger su verdad.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, col. Tel, Gallimard, París, 1988, p. 107. [En español, *Tractatus logico-philosophicus*, traducción de Enrique Tierno Galván, Alianza Universidad, México, 1985, p. 203][N.T.].

⁵ Torquato Accetto, *La disimulación honesta*, traducción de Sebastián Torres, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2005. [N.T.].

⁶ *Hors-classe*, en el original en francés, alude a ser/estar fuera de serie en el sentido de “extraordinario”. Indicación que retoma más adelante el autor en referencia a Bataille [N.E.].

⁷ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, traducción de P. de Place, Monte Ávila, Caracas, 1990. [N.T.].

Este otro inclasificable es socialmente el nombre del psicoanalista por el hecho, justamente, de estar apartado del orden social. Al no formar parte de un orden, el psicoanalista puede acompañar el desarrollo del “orden de las posiciones subjetivas del ser”⁸.

La primera fuente de este título, “Bataille con Lacan”, se debe por lo tanto a esta cualidad común de “inclasificable” de Bataille y Lacan.

La segunda fuente de este título se debe a la *Historia del psicoanálisis en Francia*; éste es el título de dos volúmenes que llevan como subtítulo: *La batalla de cien años*⁹. Este subtítulo está brevemente aclarado en la advertencia del volumen I:

El tiempo de la batalla no es el de la guerra, sino un momento privilegiado de ella, en el que la historia de una doctrina se confunde con la de sus crisis, en el que las crisis dan testimonio de la implantación de una doctrina, de sus derrotas o de sus victorias.

La certeza retórica de esta demostración es desconcertante, pero la pregunta que plantea este subtítulo, con la connotación franco-inglesa y medieval en la que insiste, es ante todo la cuestión de la duración, la cuestión de estos “cien años”.

No hay en efecto ninguna razón para que esta batalla haya durado sólo cien años y haya terminado en 1985, salvo tal vez si suponemos que la historiadora, al presentir un fin cercano, haya enterrado el psicoanálisis.

La segunda cuestión que introduce este subtítulo, ya marcado por la sospecha, concierne a la introducción de ese nombre: batalla.

Al utilizar este nombre en aposición, como contraparte, de la *Historia del psicoanálisis en Francia*, la historiadora se arriesgó a ocultar la presencia de este nombre en esta historia y, más específicamente, en la brecha que abrió Lacan.

⁸ “El orden de las posiciones subjetivas del ser”, título que Lacan había mantenido secreto y que quería dar al seminario *Problemas cruciales para el psicoanálisis*. Dirá: “El orden de las posiciones subjetivas del ser, que era el verdadero tema, el título secreto del segundo año de enseñanza que di aquí con el nombre de *Problemas cruciales...*”. Sesión del 15 de noviembre de 1967, versión estenográfica.

⁹ Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France. La bataille de cent ans*, Ramsay, Paris, 1982, p. 13; et Seuil, Paris, 1986. [En español: *La batalla de cien años: Historia del psicoanálisis en Francia I y II*, Fundamentos, Madrid, 1993][N.T.].

La presencia del nombre común [batalla] reduce la presencia del nombre propio [Bataille] a una anécdota. Este texto, titulado: “Bataille con Lacan”, se presenta por ende como un antídoto contra esta reducción a una anécdota.

Después de la introducción: la improvisación

En el ámbito francés, se acogieron los textos de Freud de manera fecunda y de manera dogmática; ésta última manera no se abordará aquí.

La manera fecunda se debe a que algunos, los más versados hacia la escritura, no tomaron los textos de Freud como lecciones, sino como el fermento, la levadura que les permitió dar impulso a su escritura. También traían esa novedad estilística que puede calificarse de improvisación rigurosa¹⁰.

Los surrealistas, de entrada, lo entendieron como un soporte y un sostén para lo que tenían que decir¹¹.

Georges Bataille, quien no era bretón sino simplemente del campo, o mejor dicho de las viejas montañas centrales, no dejó de lado los textos de Freud, que ya había leído en 1923 (a los 26 años). No se precipitó hacia Viena, como lo hizo Breton en 1921¹²; en cambio, esta lectura, y previamente la de Nietzsche, lo llevó hacia una escritura singularmente extrema.

Hablar para no decir nada será la apuesta que deberá hacerse para acercar la particular proximidad de Lacan con Bataille. Es también una posición estructural: se trata de seguir un recorrido, de seguir, entonces, lo que se dijo y cómo se dijo.

¹⁰ Elisabeth Roudinesco, *La batalla de cien años: Historia del psicoanálisis en Francia II*, cap. I “El surrealismo al servicio del psicoanálisis”, Fundamentos, Madrid, 1993, p. 19-47.

¹¹ Roland Léthier, “La intervención de los surrealistas, un momento fecundo para la locura. La introducción de una disimetría entre Freud y Lacan”, en *Artefacto* N° 4, *La locura*, E.P.E.E.L.E., México, 1993.

¹² André Breton, “Interview du Professeur Freud”, *Oeuvre complète*, Gallimard, La Pléiade, París, 1988, p. 255. [Existe una traducción: “Un desencuentro creativo: Freud-Breton”, entrevista publicada en “El Caldero de la Escuela” n° 8, 1993][N.T.].

A partir de *Aún*

En su imponente biografía de Georges Bataille, Michel Surya proporciona en la bibliografía final la lista de las obras dedicadas a este autor. Apunta la presencia de Georges Bataille en Jacques Lacan, Livre XX, *Encore*, Seuil, 1975¹³. Es el único texto de Lacan que se menciona.

Por su parte, Elisabeth Roudinesco cita también este seminario en su *Batalla de cien años*:

Este seminario es muy sorprendente. Sintomatiza el último retorno, en el escenario francés, del gran Lacan barroco de la madurez romana y de la visita fallida al Papa. Pero también es un homenaje al Bataille de *Madame Edwarda*, a la figura absoluta del odio y del amor de Dios¹⁴.

Ahora bien, es notable que en el seminario *Aún*, de 1972-1973, ni Bataille ni *Madame Edwarda* son mencionados. En cambio, ambos nombres se mencionan en un escrito de Lacan, pero ni M. Surya ni E. Roudinesco lo señalan. Encuentran a Bataille donde no está y no lo detectan donde sí está.

Durante este seminario *Aún*, Lacan aborda una y otra vez ciertas cuestiones acerca de Dios, del amor, la ética, las matemáticas, el goce, la letra, Roma, el cuerpo, el nombre, la farfulla, la elegancia... no se trata de ninguna manera de resumir este seminario (no más éste que otro), como tampoco se trata de quedarse en el umbral de su transcripción crítica.

Durante este seminario *Aún*, el 20 de febrero de 1973, Lacan evoca un eco que falta hacer:

Seríamos descuidados, me parece, si al menos no se transitara o se hiciera eco de lo que, a través de los tiempos, y con un pensamiento que se llamó —debo decir impropriamente— filosófico, de lo que a través de los tiempos se elaboró acerca del amor. No voy a pasar revista, pero me parece que, al

¹³ Michel Surya, *Georges Bataille – La mort à l'œuvre* [*Georges Bataille – la muerte en obra*], Garamont Librairie Séguier, París, 1987, p. 536. [Existe una traducción del seminario citado: Jacques Lacan, *Seminario 20 - Aún*, Paidós, Bs. As., 1992][N.T.].

¹⁴ Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*.II, Seuil, París, 1986, p. 528. [Este pasaje se omitió en la traducción al español de esta obra] [N.T.].

ver cuántas cabezas peinan canas aquí, de seguro oyeron decir que, del lado de la filosofía, el amor a y de Dios ocupó en este asunto cierto lugar y que éste es un hecho masivo que el discurso analítico no puede dejar de tomar en cuenta, al menos indirectamente¹⁵.

Ante un público que no es una multitud convencional, Lacan no “pasa revista”. En esta revista que no hace acerca de “lo que, a través de los tiempos, se elaboró con respecto al amor”, Lacan deja suponer un cierto número de textos y, entre ellos, por qué no: *Madame Edwarda*¹⁶.

Este pequeño texto firmado con el nombre de Pierre Angélique se escribió entre septiembre y octubre de 1941 (Bataille vivía en casa de Denise Rollin en el 3, *rue de Lille*, en París) y la editorial Le Solitaire lo publicó en diciembre 1941 con una falsa fecha de edición: 1937. A partir de 1956, el texto fue publicado por la editorial Pauvert con un prefacio de Georges Bataille, introducido con una cita de Hegel¹⁷: “La muerte es lo más terrible que hay, y mantener la obra de la muerte es lo que exige la mayor fuerza”.

En este texto, aparece dos veces el adverbio “aún”:

- cuando el hombre sube al cuarto con Madame Edwarda, se escribe:

La poseía el delirio de estar desnuda; una vez más [*cette fois encore*], separó las piernas y se abrió; la acre desnudez de nuestros cuerpos nos arrojaba descorazonados en el mismo agotamiento (p. 48).

- en cuanto está por irse en el taxi, Madame Edwarda dice:

[...] Todavía no [*pas encore*]... que espere...” (p. 61).

Así pues, en el seminario *Aún*, ni el autor ni el título de este texto se citan de manera explícita.

Para evitarse cualquier problema, Bataille, que trabajaba para la administración francesa, había firmado este pequeño relato con el nombre de Pierre Angélique.

¹⁵ Jacques Lacan, *Séminaire Encore*, 20 de febrero de 1973, versión estenográfica.

¹⁶ Georges Bataille, *Madame Edwarda*, traducción e introducción de Salvador Elizondo, ed. Coyoacán, 2ª ed., México, 2001. [N.T.].

¹⁷ En alemán, el ángel se dice *Der Engel*; subrayamos la proximidad homofónica con Hegel.

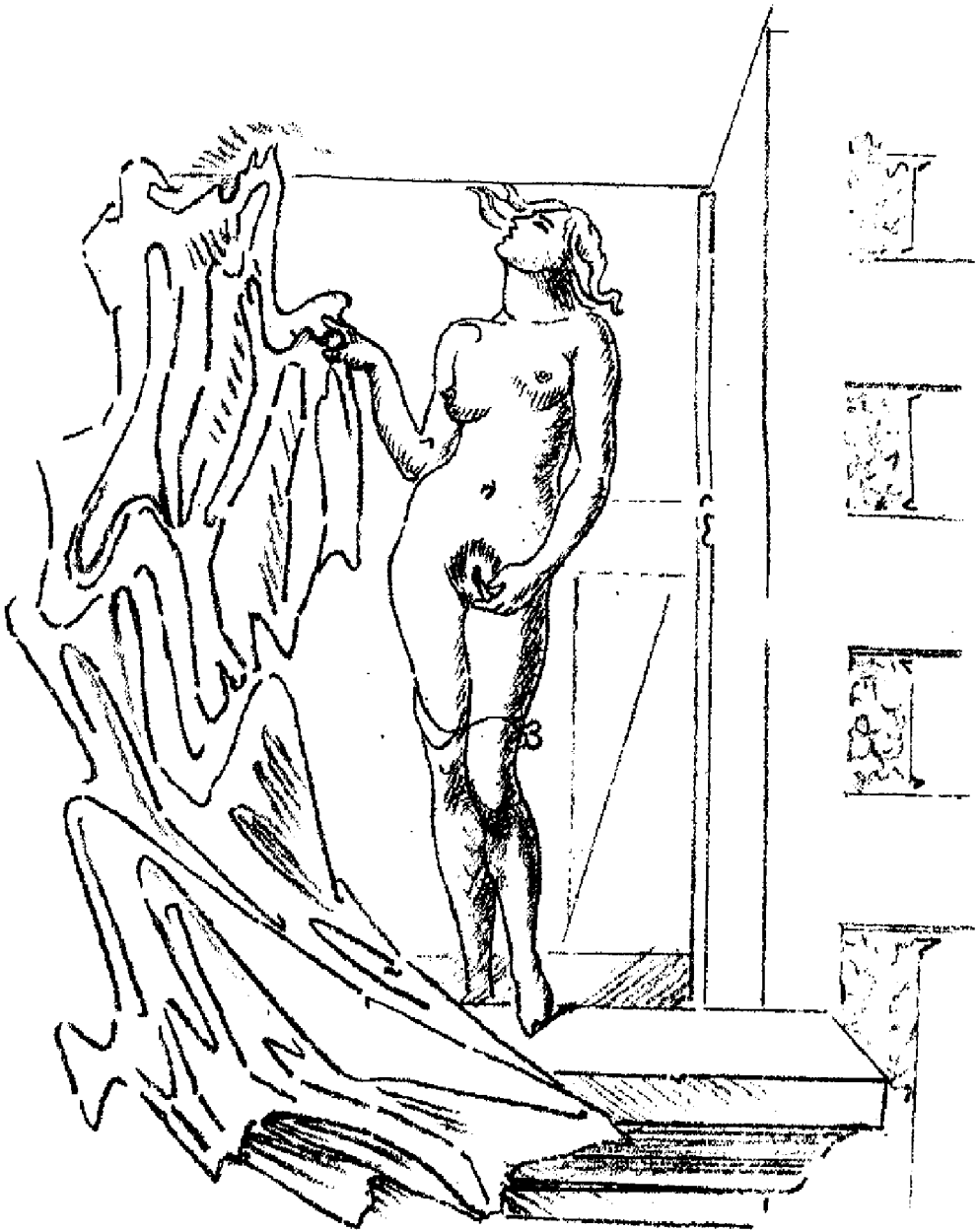


Ilustración de Madame Edwarda por André Masson.

Durante la primera sesión de *Aún*, el 21 de noviembre de 1972, Lacan introduce una descomposición del adjetivo “*étrange*” [extraño]:

Sin embargo, esto se dice con respecto al goce, en la medida en que es sexual. El goce está marcado por un lado por ese agujero que no le asegura otra vía más que la del goce fálico, ¿es que del otro lado, algo no puede alcanzarse, algo que nos diría cómo lo que hasta aquí no es más que falla, hiancia en el goce, sería realizado?

Esto, singularmente, sólo pueden sugerirlo las impresiones muy extrañas [*étranges*]. *Étrange* es una palabra que puede descomponerse: “*l’être-ange*” [el ser-ángel] es sin duda algo contra lo cual nos previene la alternativa de ser tan tontos como el periquito de hace rato (el periquito de Picasso). Sin embargo, veamos de cerca lo que nos inspira la idea de que, en el goce de los cuerpos, el goce sexual tenga el privilegio de poder ser cuestionado al ser especificado, al menos, por un impasse¹⁸.

Las referencias textuales que permiten vincular *Madame Edwarda* con el seminario *Aún* se encuentran, por ende, en esta discreta referencia al ángel de Pierre Angélique, y en las dos ocurrencias: “...una vez más [*cette fois encore*]” y la indicación al taxista: “—.....Todavía no [*pas encore*]... que espere...”

De manera provocativa, también podemos señalar que, durante la última sesión de *Aún* (26 de junio de 1973), Lacan habla de la rata: “Decididamente uno se pregunta lo que puede sostener el ser de la rata...”. Este tema de la rata no es totalmente ajeno a Bataille¹⁹. En *Aún*, está el ángel al principio y la rata al final.

Esa manera de descomponer “*étrange*” en “*être ange*”, en noviembre de 1972, ocurre un mes después de la conferencia de Lovaina, durante la cual un joven indignado, que se las agarró contra la corbata de Lacan, fue nombrado por éste: “Es un ángel”²⁰.

¹⁸ Jacques Lacan, *Séminaire Encore*, 21 de noviembre de 1972, versión estenográfica.

¹⁹ Georges Bataille, *Lo imposible: Historia de ratas*, seguido de *Dianus* y de *La Orestíada*, traducción de Dragana Jelenic, Arena Libros, Madrid, 2001.

²⁰ Jacques Lacan, conferencia en Lovaina, 13 de octubre de 1972, cinta de video.

También es de señalarse que en 1944, Bataille había publicado en la editorial Messages, *L'Archangélique*²¹, cuya primera parte había aparecido en 1943 con el título *La douleur*.

Por lo tanto, al ceñirse estrictamente a las referencias textuales, resulta difícil sostener que el seminario *Aún* es “también un homenaje al Bataille de *Madame Edwarda*”, tanto más cuanto que la dama en cuestión no se presenta como “la figura absoluta del odio y del amor de Dios”, sino algo peor que esto; en el primer diálogo con el hombre, ella dice:

—Ya ves —dijo—, soy DIOS...²²

Lacan escribió un homenaje²³, se lo rindió a Marguerite Duras, aquella que 42 años después de Bataille, también escribió *La douleur*²⁴.

¿Cómo se puede entonces situar y nombrar esa presencia de Bataille en *Aún*?

Las referencias textuales que pudimos ubicar llevarían a hablar de un guiño, de ese tipo de pequeñas señas, de pequeñas señales que utilizan aquéllos que tienen cierta complicidad.

No se trata exactamente de la presencia de un código preestablecido en los mensajes, sino discretamente, pequeñas cosas compartidas que se manifiestan mediante pequeñas pinceladas, ciertas muletillas que dejan a aquéllos que están fuera de la jugada sólo un tanto perplejos.

Los demás se dan cuenta de que sucede algo que no captan y no pueden nombrar.

Estas pequeñas astucias de lenguaje, al hacer énfasis en la complicidad, llevan consigo ese mensaje que resulta tan sólo un poco irritante para el entorno y que Bobby Lapointe formuló pertinentemente:

²¹ Existe al menos una versión en español: Georges Bataille, *Lo arcangélico y otros poemas*, prólogo de Bernard Noël, traducción de Pilar Ruiz Va., Visor, Madrid, 1982.[N.T.].

²² Georges Bataille, *Madame Edwarda*, traducción e introducción de Salvador Elizondo, ed. Coyoacán, México, 2ª ed., 2001, p. 44.

²³ Jacques Lacan, “Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein”, *Cahiers Renaud-Barrault*, n°52, Gallimard, París, 1965, pp. 7-15. [Existe al menos una versión en español: “Homenaje a Marguerite Duras del rapto de Lol V. Stein”, en *Intervenciones y Textos 2*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1988] [N.T.].

²⁴ Marguerite Duras, *El dolor*, traducción de Clara Janes, Alba Editorial, Barcelona, 1999.

Digo que el amor,
Incluso sin amor,
Sigue siendo de todos modos amor
¡Entienda quien pueda o entienda quien quiera!²⁵

A partir de *Aún*, ya que ésta es la pista que nos propusieron Michel Surya y Elisabeth Roudinesco, pudimos encontrar una relación textual discreta [*discret (dit-secret, dit-se-crée)*]²⁶ entre *Madame Edwarda* de Georges Bataille y lo que enuncia Lacan en *Aún*, en particular con aquel guiño al ángel de Pierre Angélique.

Por lo tanto, todavía falta mucho por recorrer para aproximarse a esta cercanía entre Bataille y Lacan.

Para lograrlo, vamos a apuntar las ocurrencias, las referencias, las intersecciones ubicables e (in)tentar (como el diablo) hacerlas hablar o, más sencillamente, situar su razón de ser.

De 1916 a 1962, Georges Bataille no dejó de escribir y sería simplista decir que sus trabajos, conformados por relatos, artículos y estudios teóricos, fueron una serie de variaciones a partir de este tríptico: el erotismo, lo sagrado, la muerte.

Para escribir su último texto, *Las lágrimas de Eros*²⁷, publicado por la editorial J.J. Pauvert en junio de 1961, Bataille, quien sufría de una enfermedad incurable, utilizó sus últimas fuerzas. Este pequeño libro es de una extrema claridad, presenta en un estilo conciso, sin énfasis, la presencia del erotismo en la historia de la humanidad. Unas reproducciones fotográficas de frescos rupestres, esculturas, dibujos y cuadros respaldan y fundamentan los argumentos.

Este texto ilustrado llega después de numerosos estudios y relatos en los cuales esta temática se desarrolló, y luego se depuró. En este trabajo, el psicoanálisis y unos psicoanalistas apoyaron y acompañaron a Bataille (tendremos que precisar que el psicoanálisis y los psicoanalistas son palabras que pueden remitir a entidades distintas).

²⁵ Bobby Lapointe, "Comprend qui peut", París, Chappel S.A., 1970. [Para leer el texto y oír esta canción: <http://polluxlecastor.free.fr/pageboby.html>]. [N.T.].

²⁶ El autor descompone fonéticamente la palabra *discret* [discreto] en *dit-secret* [dice-secreto] y *dit-se-crée* [dice-se-crea]. [N.T.].

²⁷ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, traducción de David Fernández, Tusquets, 2ª. ed., Barcelona, 2000. [N.T.].

Poco después de que Les Éditions de Minuit publicaran *El erotismo*²⁸ en 1957, Bataille le escribió a Roger Caillois para exponerle el proyecto de una revista que se titularía *Genèse*. ¡Esta revista nunca salió a la luz!

La revista *Genèse* debía versar sobre sexología, psicoanálisis y filosofía de la sexualidad, debía suceder a las actividades del Colegio de Sociología.

Quisiéramos que *Genèse* contribuyera a iluminar los aspectos del hombre más secretos y difíciles de conocer.

Para esta revista, Bataille contaba con la colaboración de Mauss, Caillois, Sartre, Merleau-Ponty, Michaux, Blanchot, Becket. . .

En su carta a Caillois, Bataille detallaba el estado de sus elaboraciones:

Los trabajos de Freud permitieron saber que los impulsos sexuales se traducen también en nuestras aspiraciones elevadas: se expresan particularmente en la religión y, finalmente, en el arte y la literatura. Por ende, nos encontramos, debido al psicoanálisis, en el polo opuesto a la manera de ver antigua, según la cual la sexualidad es el defecto congénito de una criatura que aspira a la perfección.

Si bien los resultados del psicoanálisis sustentan el conocimiento moderno de la sexualidad hoy en día, sin ignorarlos, conviene ir más allá.

Podemos encontrar la significación del erotismo en el plano en donde, antiguamente, se ubicaba la religión. Quizás de este modo vayamos al encuentro de uno de los descubrimientos más indiscutibles de nuestros tiempos. Al menos en este sentido podemos acceder a las últimas consecuencias de nuestra revolución sexual.

Esto es lo que hoy podemos afirmar:

EN SU VERDAD FUNDAMENTAL, EL EROTISMO ES SAGRADO,
EL EROTISMO ES DIVINO.

Recíprocamente, lo sagrado, lo divino, si bien pueden apartarse del erotismo, en el origen poseen su violencia y su intensidad, en el origen comparten el mismo impulso.

²⁸ Georges Bataille, *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens, Tusquets, 6ª. ed., Barcelona, 1992. [N.T.].

La humanidad profunda se nos revela sólo si reconocemos la unidad del sentimiento divino —del temblor sagrado— y del erotismo desprendido de la imagen burda que impuso la pudibundez tradicional²⁹.

Resulta, por lo tanto, que en el marco de una temática amplia, en el sentido de un panorama amplio, la obra de Bataille se sitúa en aquello que Lacan preconiza no descuidar.

Así pues, el empalme entre *Madame Edwarda* y *Aún* puede escribirse, en una primera aproximación, como textualmente discreto y perteneciente al marco de la amplia temática “de lo que a través de los tiempos se elaboró acerca del amor”.

A diferencia de *El banquete* y *Hamlet*, Lacan no comentó durante varios meses los textos del autor de *Historia del ojo*³⁰. Sólo les hizo un guiño, diez años después de la muerte de su autor. Esta simpatía, *post mortem*, atestigua. Da testimonio sobre lo que algunos humanos pudieron sostener con aquella posición ética que se formula de la siguiente manera: “*l’ami t’y es et tu le restes*”³¹.

Amistad

Este vínculo de amistad entre Bataille y unos cuantos personajes, también puede verse en algunas colaboraciones en ciertas producciones y en anécdotas de departamentos en París.

- André Masson ilustra *Historia del ojo*³², *El año solar*³³, *Sacrificios...*³⁴; Giacometti y el fiel Leiris colaboran en la revista *Documents*, que Bataille crea en 1929.

²⁹ Georges Bataille, “La signification de l’érotisme” [“La significación del erotismo”], *O.C.*, T. X, Gallimard, París, 1987, p. 632.

³⁰ Georges Bataille, *Historia del ojo*, traducción de Antonio Escotado, col. La sonrisa vertical, Tusquets, Barcelona, 1986 [N.T.]. En México, *Historia del ojo*, con traducción de Margo Glantz, fue publicada por Premià Editores, colección Los brazos de Lucas. Conoció cuatro ediciones, dos en el año 1978, otra en 1980 y, finalmente, una en 1981.[N.E.].

³¹ Literalmente: “Amigo eres y permaneces”. Transliteración de “l’amitié tue le reste” [“la amistad mata todo lo demás”] [N.T.].

³² Georges Bataille, *ibid.*

³³ Georges Bataille, *El ojo pineal*; precedido de *El año solar* y *Sacrificios*, 2ª ed., traducción de Manuel Arranz Lazaro, Pre-textos, Valencia, 1996.

³⁴ *Idem.*

- En 1933, Masson y Bataille crean la revista *Minotaure*³⁵, en la que se publicará “El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas de la experiencia” y “Motivos del crimen paranoico —El crimen de las hermanas Papin” del Doctor Jacques Lacan.
- En 1937, con Caillois, Leiris, Klossowski y Waldberg, Bataille crea la sociedad secreta “Acéphale”³⁶ y la revista que lleva el mismo nombre.

También fundarán el Colegio de Sociología y la Sociedad de Psicología Colectiva, cuyo objetivo es estudiar “el papel, en los acontecimientos sociales, de los factores psicológicos, particularmente los de orden inconsciente...”.

- En 1941, Bataille, que vivía en casa de Denise Rollin en el *3 rue de Lille*, le indica a Lacan que un departamento acaba de desocuparse en el *5 rue de Lille*; cuando Denise Rollin abandona el departamento del número tres en 1943, después de separarse de Bataille, Lacan lo ocupa para alojar a Sylvia Bataille, Laurence y Judith³⁷.

La relación de amistad interviene en gran medida en lo que se refiere a la dirección, al lugar de habitación: no se deja a un amigo sin refugio [*sans lieu*]. La relación de amistad sabe los efectos devastadores del sobreseimiento [*non-lieu*]³⁸.

El 17 de marzo de 1961, se organizó en el hôtel Drouot una venta de solidaridad para que Bataille pudiera trabajar “en paz”.

Arp, Bazaine, Ernst, Fautrier, Giacometti, Masson, Matta, Michaux, Miró, Picasso, Viera da Silva, Tanguy... dieron una pintura, un dibujo o una acuarela, cuya venta le permitió a Bataille comprar un departamento:

³⁵ *Minotaure*, Revista artística y literaria, ed. Albert Skira, París, 1933.

³⁶ Jacques Lacan participó en varias reuniones de los integrantes de la sociedad secreta “Acéphale”. Cfr. M. Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, Gallimard, París, 1992, p. 306.

Lacan retoma el término “*acéphale*” en su comentario acerca del sueño de la inyección de Irma, el 16 de marzo de 1955: “Hay en este sueño el reconocimiento del carácter fundamentalmente acéfalo del sujeto, una vez traspasado cierto límite”.

³⁷ Elisabeth Roudinesco, *Lacan: esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, trad. Tomas Segovia, FCE, México, 1994, p. 235.

³⁸ Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps suivi de Les faits*, Stock/IMEC, París, 1992.

...en el mismo barrio en el que casi siempre he vivido, en la calle Saint-Sulpice, y que será, lo que para mí era impensable, tan agradable como el que tenía en la *rue de Lille* cuando tuve que, por así decirlo, exiliarme³⁹.

Mientras que las historias de amor se prestan fácilmente a tener gran resonancia entre el público y, junto con las catástrofes y los asuntos criminales, sirven muy bien para alimentar “el peso de las palabras y el impacto de las fotografías”⁴⁰, las relaciones de amistad son objeto de respeto y transmisión discreta.

Mientras que las historias de amor, al volverse públicas, se asemejan a los acontecimientos catastróficos ya pasados, sigue considerándose que las relaciones de amistad pertenecen a un tiempo de fomento, un tiempo al cual el público no tiene acceso y que respeta como tal. La discreción de la información en torno a las relaciones de amistad atestigua la presencia, en estas relaciones, de una creación, de una formación, por lo que se asemejan a la cura analítica.

Los testimonios de las relaciones de amistad con Bataille y alrededor de él no se ocultan ni se exhiben, sino que se hallan como las vetas de mineral en la tierra: hay que seguirles el rastro, sin prisa.

L'amitié es el título original de un pequeño libro de Maurice Blanchot⁴¹; empieza con una cita de Georges Bataille como epígrafe:

“mi amistad cómplice: esto es
todo lo que mi humor aporta
a los demás hombres”.

“...amigo hasta ese estado de amistad
profunda en que un hombre abandonado,
abandonado por todos sus amigos,
encuentra en vida al que,
él mismo sin vida, lo acompañará más allá de la vida,

³⁹ En la iglesia Saint-Sulpice, en París, en la primera capilla a la derecha después de entrar, hay un fresco de Delacroix titulado: *La lucha con el Ángel*.

⁴⁰ “*Le poids des mots, le choc des photos*”, lema de la revista *Paris Match*. [N.T.].

⁴¹ Maurice Blanchot, *L'amitié*, Gallimard, París, 1971. [Existe al menos una traducción: *La risa de los dioses*, traducción de J.A. Doval Liz, Taurus, Madrid, 1976][N.T.].

capaz de la amistad libre,
desapegada de cualquier vínculo”.

El primer capítulo de *L'amitié* se titula “Nacimiento del arte”, se refiere explícitamente al estudio de Bataille: *Lascaux ou la naissance de l'art*⁴².

El último capítulo titulado “La amistad” está también dedicado a Bataille, contiene lo que podríamos llamar la teoría de la amistad, que precisamente no es para nada teórica:

Debemos renunciar a conocer a aquellos a quienes algo esencial nos une; quiero decir, debemos aceptarlos en la relación con lo desconocido en que nos aceptan, a nosotros también, en nuestro alejamiento.

La amistad, esa relación sin dependencia, sin episodio y donde, no obstante, cabe toda la sencillez de la vida, pasa por el reconocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestros amigos sino sólo hablarles, no hacer de ellos un tema de conversación (o de artículos) sino el movimiento del acuerdo por el que, hablándonos, reservan, incluso en la mayor familiaridad, la distancia infinita, esa separación fundamental a partir de la cual lo que separa, se convierte en relación⁴³.

El libro de Blanchot empieza y concluye con Bataille, su marco es la referencia a Bataille. Viene a confirmar que esta relación, esta relación de amistad, es aquella en la cual los que son fuera de serie [*hors classe*] pueden sostener y transmitir su extrañeza.

Los amigos y la escritura

En una mesa de billar, las operaciones que consisten en hacer coincidir tres bolas son bellas y complejas, utilizan las carambolas y las bandas. La secuencia de jugadas hace olvidar de inmediato la manera como se concibieron las jugadas anteriores, la operación ya sólo involucrará la

⁴² Georges Bataille, “Lascaux ou la naissance de l'art” [“Lascaux o el nacimiento del arte”], *O.C.*, T. IX, Gallimard, París, 1979, pp. 9-101 y *Bataille-Lascaux*, Skira, Ginebra, 1986.

⁴³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 258.

nueva configuración y la manera como las posiciones respectivas de las bolas podrán permitir la mayor cantidad posible de secuencias, antes de dar el turno a otro jugador.

Esta metáfora del juego de billar puede servir para ilustrar la manera como circulan las secuencias dentro de una banda de amigos.

Existe cierta elasticidad en la banda de amigos, su límite es menos claro que el de otras formaciones, como por ejemplo la del ámbito surrealista. La relación que se establece entre los amigos “en la mayor familiaridad” y que conserva esa “distancia infinita, esa separación fundamental” es una relación de orillas movedizas, su litoral puede acoger mareas y tempestades, puede reducirse o extenderse sin preocuparse demasiado por su existencia y su futuro, no se trata de una formación política.

Blanchot define la forma de la presencia en la banda de amigos no como la de un “Yo”, sino la de un “¿Quién?”, de un “ser desconocido y escurridizo”, de un “¿Quién?” indefinido.

Este rodeo que dimos por el tejido de la amistad permite retomar la paradoja que señalaron el biógrafo-historiador y la historiadora-biógrafa cuando presentaron los vínculos entre Bataille y Lacan: encuentran a Bataille donde no está y no lo ubican donde sí está⁴⁴.

Habíamos utilizado la expresión de guiño para calificar la eventual relación entre *Aún* y *Madame Edwarda*.

Por su parte, la editorial Skira quizás subrayó esta dimensión, sin saberlo, cuando tituló el libro-tesis publicado en 1955: BATAILLE-LASCAUX, título en el que la cercanía homofónica viene a recordar discretamente la cercanía amistosa.

Es de señalar que en ese mismo año 1955, Bataille, que acaba de publicar esta tesis ilustrada sobre el nacimiento del arte y el nacimiento de la humanidad, le recomienda a Lacan comprar el cuadro de Courbet titulado “El origen del mundo”.

⁴⁴ Elisabeth Roudinesco echa luz sobre la ausencia del nombre de Bataille en el índice de los nombres propios de los *Escritos* de la siguiente manera: “En el mes de octubre de 1966, cuando su gran obra había salido hacia la imprenta, Lacan telefoneó en plena noche a Wahl: ‘¿Es absolutamente necesario hacer un índice!’, exclamó. Agotado por meses de trabajo, Wahl se negó a poner manos a la obra y fue a Miller a quien Lacan confió esa tarea, unas semanas antes del matrimonio de éste con Judith. Al componer el índice, el joven cometió un formidable acto fallido: olvidó incluir en él el nombre de Georges Bataille, citado, sin embargo, en el texto”. Elisabeth Roudinesco, op. cit., p. 479.



El origen del mundo de Gustave Courbet (1866).



“... Lacan le pidió a Masson que pintara un paisaje en un ingenioso sistema de marco con doble fondo y corredera. El paisaje que pintó Masson retoma escrupulosamente las líneas del cuerpo del cuadro de Courbet...” «L'Origine du monde» de André Masson (1955).

Se considera que este cuadro es el desnudo más escandaloso que jamás se haya pintado, así como uno de los tres o cuatro cuadros más grandes de la historia de la pintura⁴⁵. Para ocultar esta “hendidura escandalosa” (la que Brassens llamó “herida congénita”, mientras Lacan, por su lado, muy inspirado por *Madame Edwarda*, hablaba del sexo de la mujer “como un lugar de horror, un agujero totalmente abierto, una ‘cosa’ de una oralidad extrema, con una esencia incognoscible: un real, una erotología) y a la vez descubrirla, Lacan le pidió a Masson que pintara un paisaje en un ingenioso sistema de marco con doble fondo y corredera. El paisaje que pintó Masson retoma escrupulosamente las líneas del cuerpo del cuadro de Courbet, sigue la envoltura formal.

En ese mismo año de 1955, Lacan empieza su seminario sobre *las estructuras freudianas en las psicosis*; parte de este seminario se escribirá en un artículo (publicado primero en *La Psychanalyse* vol. 4, 1958, y luego en *Escritos*⁴⁶) titulado “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis”. Este artículo contiene:

[...] lo que dimos en nuestro seminario durante los dos primeros trimestres del año de enseñanza 1955-56; queda pues excluido el tercero⁴⁷.

Con respecto a la psicosis, Lacan le da este estatuto particular al tercero:

[...] queda pues excluido el tercero

En cuanto se ponen por escrito los tres trimestres de enseñanza, 1, 2, 3, se exceptúa el tercero: 1, 2 / 3, la secuencia se rompe, el tercero se convierte en el término faltante de la secuencia.

Ese artículo, escrito a lo largo de dos meses (diciembre 1957- enero 1958), acaba con una nota que aclara la expresión que Schreber utilizó:

“Dios es una p...”

⁴⁵ *Art-press*, n° 163, París, Noviembre de 1991. (A raíz de la exposición excepcional de este cuadro en el museo Courbet, en Ornans, en julio y agosto de 1991).

⁴⁶ Jacques Lacan, *Escritos*, Tomo 2, traducción de de Tomás Segovia, Siglo Veintiuno, México, 1985, pp. 513-564.

⁴⁷ Jacques Lacan, op. cit., p. 513.

Así es como la última palabra con la que la “experiencia interior” de nuestro siglo ha entregado su cómputo resulta estar articulada con cincuenta años de anticipación por la teodicea con la que se enfrenta Schreber: “Dios es una p...”⁴⁸

La nota (1) de la página 564 (agregada en 1966) es la siguiente:

1. Bajo la forma: *Die Sonne ist eine Hure* (S. 384-Ap.). El sol es para Schreber el aspecto central de Dios. La experiencia interior, de la que se trata aquí, es el título de la obra central de Georges Bataille. En *Madame Edwarda* describe el extremo singular de esta experiencia.

Ésta es la única vez que Lacan se refiere a Bataille en un escrito.

En *Madame Edwarda*, en el punto último del texto, Bataille escribe:

Mi vida no tiene sentido más que a condición de que yo mismo no lo tenga; que esté loco: entiéndalo quien pueda, entiéndalo quien muera... así pues el ser está ahí, sin saber por qué, temblando de frío... la inmensidad y la noche lo envuelven y, con toda intención, está allí para... “no saber”. ¿Pero DIOS? ¿Qué quieren que diga, señores Cultos, señores Creyentes? —¿Al menos Dios [...] sabría? DIOS, si [...] “supiera”, sería un puerco (*) ¡Señor (en mi desamparo invoco a “mi corazón”), librame, ciégalos! El relato, ¿lo continuaré?

(*) He dicho: “Dios, si [...] ‘supiera’, sería un puerco”. Quien (lo imagino en ese momento sucio y “desgreñado”) captara esta idea hasta su fondo ¿qué tendría de humano? Más y más allá de todo... ÉL MISMO, en éxtasis sobre el vacío... ¿Pero ahora? TIEMBLO⁴⁸.

El camino que emprendimos, a partir de *Aún*, conduce a encontrar una continuación a las últimas palabras de *Madame Edwarda*.

Donde Bataille concluye en 1941:

[...] así pues el ser está ahí [...] para [...] “no saber”

⁴⁸ Georges Bataille, *Madame Edwarda*, traducción e introducción de Salvador Elizondo, ed. Coyoacán, México, 2ª ed., 2001, pp. 65-66.

Lacan retoma el 21 de noviembre de 1972:

Con el paso del tiempo, me acostumbré a darme cuenta de que, después de todo, podía decir un poco más, y luego me di cuenta de que lo que constituía mi transitar era algo del orden del “no quiero saber nada al respecto”⁴⁹.

En el punto en que Bataille suspende sus palabras al borde de la locura, Lacan prosigue retomando la cuestión del “no saber” y subjetivándola al máximo: “no quiero saber nada al respecto” vuelve a poner en cuerpo a aquél que recurría a “mi corazón”.

Puesta en continuidad

Esta manera de restablecer la continuación, de proseguir en el punto en que el otro llegaba a un “fin de partida” (“*Wo es war...*”), es una práctica que Bataille ya había experimentado, precisamente acerca de la locura. El paralelo con el modo en que Freud descartó un trabajo sobre la locura de Nietzsche da un mayor realce al asunto. En 1934, Arnold Zweig, escritor y fiel amigo de Freud, se proponía empezar desde tiempo atrás la novela de la alienación de Nietzsche estableciendo una relación con Freud. Le escribió a éste el 28 de abril de 1934⁵⁰:

Durante estos últimos años me he vuelto a acercar a él por el mero hecho de haber reconocido en usted, querido padre Freud, al hombre que ha sabido realizar lo que en Nietzsche sólo fue una pintura.

El 11 de mayo de 1934, Zweig le pide nuevamente a Freud que lo ayude a empezar su trabajo. Aunque Freud le aconseja no emprenderlo, comunica su solicitud a Lou Andréas Salomé, a quien considera como la consejera más apropiada en este asunto⁵¹.

⁴⁹ Jacques Lacan, Séminaire *Encore*, 21 de noviembre de 1972, versión estenográfica.

⁵⁰ *Sigmund Freud/Arnold Zweig: Correspondencia 1927-1939*, traducción de Margaret Miller, Oscar Noguera, Gedisa, Barcelona, 1979, p. 101.

⁵¹ *Ibid.*, p. 103.

El 20 de mayo de 1934, la señora Lou le contesta de la siguiente manera a Freud, quien transmite su respuesta a Zweig:

Esto constituye para mí una participación *total y absolutamente inconcebible*, aun si se tratara de la más insignificante y remota. Este asunto no puedo tocarlo y lo rechazo con horror. Tenga usted la bondad de decírselo al interesado, con las expresiones más categóricas y definitivas. Por lo demás, cuánta razón tiene usted en insistir en que desista del proyecto de Nietzsche⁵².

Zweig sigue insistiendo a Freud, quien nuevamente se le opone con respecto a la constitución sexual de Nietzsche, diciendo que éste padecía de una enfermedad grave (carta del 15 de julio de 1934).

El 12 de agosto de 1934, Zweig le escribe una vez más a Freud, participándole su proyecto de estudiar la huida en la psicosis de Nietzsche y preguntándole: “¿Qué debo leer para entender su doctrina de la psicosis, aparte del Presidente Schreber, que ya conozco?”

Freud no contesta y anuncia su proyecto de trabajo sobre “El Hombre Moisés, una novela histórica (con mayor razón que su novela sobre Nietzsche)” para intentar entender “... por qué el judío se convirtió en lo que es y por qué se granjeó ese odio eterno”.

Este intercambio entre Freud y Arnold Zweig ejemplifica perfectamente una política de sustitución. Primero se puede señalar que si bien Freud llama a Arnold Zweig “Querido Maestro Arnold”, en la práctica, es Freud quien orienta, o al menos no autoriza ciertas vías.

Freud cierra esta vía de la relación con el semejante y con la locura, y Zweig, como buen amigo fiel, seguirá a Freud en el camino de las investigaciones sobre Moisés.

En su intercambio, entre ellos-dos, el tercero no será Nietzsche, sino Moisés. Freud también recusará en mayo de 1936 la posibilidad de que Zweig sea su biógrafo:

No, lo amo a usted demasiado como para poder permitir semejante cosa. Quien se convierte en biógrafo se compromete a mentir, a enmascarar, a ser un hipócrita, a verlo todo color de rosa e incluso a disimular la propia

⁵² Sigmund Freud/Lou Andréas-Salomé, *Correspondencia*, Siglo XXI, México, 1981, p. 271.

ignorancia, ya que la verdad biográfica es totalmente inalcanzable, y si se pudiese alcanzar, no serviría de nada⁵³.

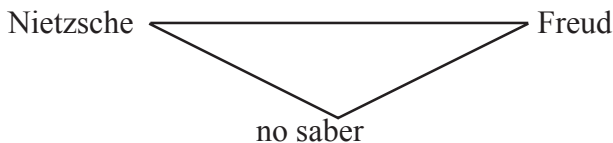
Este pequeño episodio de los intercambios epistolares entre Zweig y Freud ilustra justamente la manera como una secuencia puede interrumpirse.

Esta secuencia efectivamente estaba tomando un giro explosivo, puesto que situaba los descubrimientos de Freud, ni más ni menos, en continuidad con la locura de Nietzsche, y Arnold Zweig también señalaba en éstos la insuficiencia de la doctrina de Freud con respecto a la psicosis.

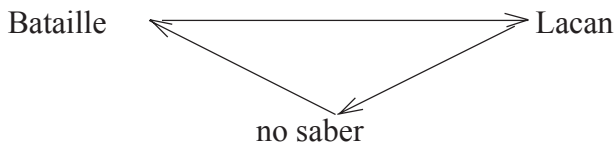
No sin (con)secuencia

La comparación que acabamos de introducir entre Lacan, que prosigue el enunciado de Bataille sobre la cuestión del “no saber”, y Freud, que rechaza la propuesta de Zweig de abordar la locura de Nietzsche, puede figurarse de la siguiente manera:

Los puntos:



y los puntos:



forman dos triángulos.

⁵³ S. Freud/A. Zweig, op. cit., p. 166-167.

El primer triángulo permanecerá fijo, mientras que en el segundo habrá una puesta en circulación, por lo que los tres puntos determinarán un círculo. Lacan teorizó esta puesta en circulación al establecer una continuidad entre las tres consistencias del nudo borromeo⁵⁴.

Así pues, por contraste, como en pintura, los tres artículos que Bataille dedicó a Nietzsche adquieren un realce particular⁵⁵. El camino que Lou y Freud habían cerrado, Bataille lo emprende sin saberlo.

Lacan, a su manera, prosigue en esta vía.

Durante el verano de 1948, viajó a Suiza con Sylvia. Fueron a Sils Maria, a la tumba de Nietzsche. Desde ahí mandaron una postal al Señor y la Señora Bataille, a Vézelay. Esta postal representaba la lápida conmemorativa que llevaba grabada la inscripción:

Oh Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Ich schlief, Ich schlief. MDCCCC

Al reverso de la postal, se encontraban una notita manuscrita de Sylvia y otra de Lacan:

Incluso hice la traducción
Sylvia
Más una nota filológica
sobre el poema considerado
como pastel cremoso.
J. Lacan⁵⁶

Estas líneas nos convierten en testigos de un guiño⁵⁷.

⁵⁴ Jacques Lacan, *Le sinthome*, sesión del 16 de diciembre de 1975, versión estenográfica.

⁵⁵ G. Bataille, “Nietzsche et les fascistes” [“Nietzsche y los fascistas”] en *Acéphale* n° 2, Enero de 1937. G. Ambrosino, G. Bataille, R. Caillois, P. Klossowski, P. Libra, J. Monnerot, “Chronique nietzschéenne” [“Crónica nietzschiana”], en *Acéphale* n° 3-4, Julio de 1937

G. Bataille, “La folie de Nietzsche” [“La locura de Nietzsche”], en *Acéphale* n° 5, Junio de 1939.

⁵⁶ El Sr. Norbert Haas, encargado de la traducción de los *Escritos* al alemán, fue quien amablemente me proporcionó esta información, que después se publicó en la *Revue du Littoral*, n° 38, EPEL, París, 1993.

⁵⁷ Lacan y Bataille tenían una relación muy concreta con los lugares y los nombres de los lugares. En los tiempos de la sociedad secreta “Acéphale”, el lugar de peregrinación privilegiado de Bataille et Laure era “La Malmaison”, sitio en que Sade quería que lo enterraran. Al instalarse en Vézelay, el autor de *La suma teológica* ponía al rojo vivo tanto su relación con la mitología cristiana como su subversión.

Su nombre es nadie⁵⁸

Lacan enfocó de dos maneras la cuestión del no saber.

Al introducir *Aún*, se había situado como un analizante con su “no quiero saber nada al respecto”. Consecuentemente, situaba al público de su seminario como vinculado en este punto:

Incluso precisamente porque ustedes suponen que inicio desde otra parte en ese “no quiero saber nada al respecto”, este supuesto los vincula conmigo⁵⁹.

Esta formulación hace suyos, en la transferencia y de un modo original, los planteamientos anteriores acerca del sujeto supuesto saber.

Un año antes, durante la primera conferencia que daba nuevamente en el hospital Santa Ana sobre “El saber del psicoanalista”, Lacan había evocado el no saber como un “hallazgo”. Lo hizo con un tono algo irónico:

Debo decir que, un día, Georges Bataille dio una conferencia sobre el no saber, y esto anda rodando por dos o tres partes de sus escritos. En fin, bien sabe Dios que no hacía gala de ello y que muy especialmente el día de su conferencia, ahí, en la sala de geografía, en St Germain des Prés, que ustedes conocen bien porque es un lugar de cultura, no dijo ni pío, lo que no era una forma inadecuada de lucir el no saber. Se burlaron de él, pero hicieron mal, porque suena chic, el no saber⁶⁰.

En un primer tiempo, al utilizar a Bataille, Lacan articula el no saber con “no decir ni pío”; al año siguiente, ahonda más en el tema, pues al subjetivar el asunto, reintroduce el “no saber” como lo que produce vínculo en la transferencia.

Esta conferencia nos permite también saber que Bataille y Lacan estaban en el seminario de Koyré sobre Nicolas de Cues en 1932. Otras vías nos indicaron que asistían a las presentaciones de enfermos en el hospital Santa Ana en 1930.

⁵⁸ En francés, *personne* significa a la vez “persona” y “nadie” (*persona*, palabra de origen etrusco, designa la máscara de teatro).

⁵⁹ J. Lacan, *Encore*, 21 de noviembre de 1972, versión estenográfica.

⁶⁰ J. Lacan, *Le savoir du psychanalyste*, conferencia del 4 de noviembre de 1971, versión estenográfica.

Existe cierto juego de escondidillas en lo que se hace público y en lo que dicen de su relación.

Asimismo, hay un episodio particular, bastante simpático:

Sabemos que Lacan utilizó varias veces el término “persona”. En su comentario del sueño de la inyección de Irma, después de hablar del “carácter fundamentalmente acéfalo del sujeto”, prosigue:

En el punto en que la hidra ha perdido sus cabezas, una voz, que ya no es sino *la voz de nadie* hace surgir la fórmula de la trimetilamina como la última palabra de lo que está en juego, la palabra de todo⁶¹.

El 15 de mayo de 1973, empieza su seminario contando un sueño:

Había soñado aquella noche que, al llegar aquí, no había nadie⁶².

El episodio que aquí nos interesa se sitúa en *La transferencia...*⁶³

Al regresar de vacaciones de Semana Santa en Italia, Lacan cuenta un hallazgo que hizo cerca del elevador en la Galería Borghese en Roma.

Mi experiencia siempre me ha enseñado a mirar lo que se encuentra cerca del elevador, que es significativo y que nunca nadie mira. Esta experiencia, transferida al museo de la Galería Borghese (lo que es muy aplicable a un museo), me llevó a voltear la cabeza en el momento de salir del elevador, por lo que vi algo –de estas cosas que nunca llaman realmente la atención, que yo sepa nunca nadie lo había mencionado– un cuadro de Succhi.

Y Lacan va a comentar este cuadro que se llama “Psique sorprende a Amore”, es decir a Eros⁶⁴.

Resulta por lo menos sorprendente la acotación “que yo sepa nunca nadie lo había mencionado”.

⁶¹ J. Lacan, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, traducción de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1984, p.258. [N.T.].

⁶² J. Lacan, *Encore*, transcripción de la cinta magnética.

⁶³ J. Lacan, *Le transfert dans sa disparité subjective, sa prétendue situation, ses excursions techniques*, 12 de abril de 1961, Transcripción crítica: *stécriture*.

⁶⁴ Anne Porge, “La surprise”, *stécriture* N° 6 y en *Littoral* N° 17, ERES, Toulouse, 1985.

Así habla Lacan en abril de 1962. Ahora bien, Bataille entrega el manuscrito de *Las lágrimas de Eros* en abril de 1961 y J. J. Pauvert lo publica en junio de 1961. En *Las lágrimas de Eros* se encuentra una reproducción del cuadro “Psique sorprende a Amore”⁶⁵ de Succhi y Bataille comenta la pintura manierista del siglo XVI, comentario que Lacan retomará un año más tarde.

Lacan había seguido muy de cerca los trabajos de Bataille sobre la historia del erotismo, incluso le prestó la estatuilla de una cortesana sagrada de la época romana⁶⁶. Por lo tanto, conjeturamos que Lacan no podía desconocer este cuadro de Succhi. La pequeña acotación “que yo sepa nunca nadie lo había mencionado” toma entonces el estatuto de nominación de Bataille.

Esta intervención de Lacan difiere de la de Adrien Borel, quien fue el analista de Bataille.

En 1925, Borel le había entregado a Bataille unas placas del “Suplicio de los cien pedazos”. Estas placas tomadas por Carpeaux en Pekín, en 1905, y publicadas en el *Tratado de psicología* de Dumas en 1923, representan el suplicio infligido a Fu Chu Li, quien fue condenado a ser cortado en pedazos por asesinar al príncipe Ao-Han-Uan.

Estas placas acompañaron a Bataille durante toda su vida: nunca se deshizo de ellas. Publicó una de ellas en *Las lágrimas de Eros* (figura p.118).

Mientras Borel alimentó a Bataille con imágenes monstruosas, las intervenciones de Lacan son del orden del despojo. Lacan despoja a Bataille de su tesis sobre Sade, le quita sus referencias a Nietzsche y Hegel, le quita la *Historia del ojo* para elaborar la pulsión escópica y la conexión de los objetos “a”⁶⁷. La crueldad amistosa de Lacan eleva a Bataille. El efecto de este despojo puede verse en la manera como *Las lágrimas de Eros* distingue entre real, simbólico e imaginario. Este último texto ya no lleva al lector hacia sugerencias visuales violentamente eróticas, sino que estudia detenidamente lo demostrativo y lo figurativo. Hay una disparidad sensible entre la intervención de Borel, que alimenta el

⁶⁵ G. Bataille, *Les larmes d'Eros*, Pauvert, París, 1981, p.118.

⁶⁶ G. Bataille, *O.C.* T. X, Gallimard, París, 1987, p. 30, lámina XVII.

⁶⁷ J. Lacan, *L'objet de la psychanalyse* [El objeto del psicoanálisis], seminario del 1 de junio de 1966, versión estenográfica.

imaginario mórbido de Bataille, y la de Lacan, que lo impulsa a desprenderse de éste (a quitárselo como una prenda).

CONCLUSIÓN SACRIFICIAL

Un pequeño error de conteo por parte de Lacan nos indica nuevamente que se trata de un asunto textual, ahora en el sentido de que falta texto.

El 3 de agosto de 1936, en Marienbad, Lacan participó en el XIV Congreso Internacional Psicoanalítico con la ponencia “El estadio del espejo. Teoría de un momento estructurante y genético de la constitución de la realidad, concebido en relación con la experiencia y la doctrina psicoanalítica”.

Jones interrumpió a Lacan (después de diez minutos) y no se publicó su ponencia en las Actas del congreso. Elisabeth Roudinesco insiste que esta no-publicación se debe a un olvido del autor que no entregó su texto!⁶⁸

El 17 de julio de 1949, en Zurich (seguimos en el ámbito del idioma alemán), en el XVI Congreso Internacional, Lacan leyó un comunicado titulado: “El estadio del espejo como formador de la función del yo [*je*], tal como se nos revela en la experiencia analítica”. El texto de este comunicado se publicó en los *Escritos* en 1966.

La primera frase de este escrito es la siguiente:

La concepción del estadio del espejo que introduce en nuestro último congreso, hace trece años, por haber más o menos pasado desde entonces al uso del grupo francés, no me pareció indigna de ser recordada a la atención de ustedes...⁶⁹

Ahora bien, entre el XIV Congreso Internacional en Marienbad y el XVI Congreso de 1949, tuvo lugar el XV Congreso Internacional en 1938, en París.

⁶⁸ E. Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France I*, op. cit., p. 476.

⁶⁹ J. Lacan, *Escritos*, T. I, traducción de Tomás Segovia, Siglo Veintiuno, México, 1985, p. 86.

Al contar, Lacan se salta sin reparo alguno el Congreso de París, ya que el “último congreso” fue efectivamente el de París, ¡a menos de que Lacan sólo cuente los congresos en los que interviene!

Ahora bien, en octubre de 1936, Georges Bataille publicó en la editorial G.L.M. un pequeño texto titulado *Sacrificios*⁷⁰.

Este pequeño texto es una teoría del “yo” [*moi*] y empieza de la siguiente manera:

Yo [Moi], existo, —suspendido en un vacío realizado— suspendido de mi propia angustia —distinto de cualquier otro ser y tal, que los diversos eventos que pueden afectar a cualquiera y no yo relegan cruelmente este yo fuera de una existencia total.

Este texto tiene exactamente la misma extensión que el texto de los *Escritos*.

El error de cálculo de Lacan, lo tomamos por ende como una flecha, un *schifter*, que nos invita a leer, en lugar del texto no publicado del estadio del espejo, *Sacrificios* de Georges Bataille.

⁷⁰ G. Bataille, *El ojo pineal*, precedido de *El ano solar* y *Sacrificios*, 2ª ed., traducción de Manuel Arranz Lazaro, Pre-textos, Valencia, 1996. Las cursivas son de Bataille.[N.T.].

Georges Bataille, la revista *Documents* y las moscas

José Assandri

*El hecho de que la mera visión (fotográfica)
de quienes fueron nuestros predecesores // provoque //
un estallido de risa tan simple como tajante, no evita el horror.*
Georges Bataille

No hay una sola forma de establecer relaciones con Georges Bataille. Tampoco hay una sola forma de leerlo. De hecho, que hubiera recurrido a heterónimos como Lord Auch, Pierre Angelique, Louis Trente, Saint-Melon-Leon, Noël Léon, Noël Laurent, Élie Chancelé, Edouard Menet, Henri-François Tecoz... no solamente permite diferentes lecturas sino que afirma la pertinencia de esas posibles lecturas. Incluso, que en los primeros números de la revista *Documents*¹ hubiera aparecido como secretario, no impide considerar que la importancia que pudo tener esta revista se debe a la presencia de Georges Bataille. Aunque también corresponda decir que el proyecto *Documents* tuvo un papel importante en lo que *a posteriori* fue el propio Bataille.

Durante mucho tiempo *Documents* quedó opacada por el peso de otra revista contemporánea: *La Révolution Surréaliste*². Y en la actualidad, si bien se reconoce la importancia de la revista de Bataille, la marca del

¹ La revista *Documents* apareció en abril de 1929. En total, ese año, se editaron siete números. En 1930, ocho números. A pesar de que en la tapa rezaba *Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* [*Doctrinas, Arqueología, Bellas Artes, Etnografía*], la revista fue una empresa de investigación que al introducir el folklore, el jazz, el arte popular, el music-hall ampliaba los límites de la cultura. Pero esa misma orientación, por otro lado, impugnaba la cultura de su tiempo. Luego de 1930, *Documents* reapareció sin Bataille. En 1933, tercera serie, sólo el número 1. En 1934, cuarta serie, también sólo el número 1.

² Se editaron 12 números desde 1924 a 1929. En 1930 la revista oficial del surrealismo pasó a llamarse *Le Surréalisme au service de la Révolution* [*El Surrealismo al servicio de la Revolución*], hasta 1933. En ese año, el proyecto de Bataille y Masson, *Minotaure*, les fue arrebatado por Breton.

surrealismo insiste. En la reciente exposición realizada por la Hayward Gallery³ la experiencia de *Documents* aparece bajo el título de *Undercover Surrealism*, como si en un asunto de dobles espías, *Documents* hubiera escondido su pertenencia al movimiento surrealista para participar en quien sabe qué guerra. Si bien la relación entre Bataille y el surrealismo, entre Bataille y André Breton tuvo variados avatares, *Documents* ha sido considerada como una “máquina de guerra contra el surrealismo”, sobre todo contra el surrealismo bretoniano⁴. Esto era manifiesto en los tiempos de la revista⁵. A fines de los años 20, los disidentes del surrealismo que se acercaron a Bataille, formaron parte del proyecto *Documents* desde sus inicios. Tal fue el caso, por ejemplo, de Michel Leiris, Joan Miró, Robert Desnos, André Masson.

Pero la cuestión no se reduce a encantos personales, ni a desencantados resentimientos, sino que una línea mayor fue trazada por el propio Bataille respecto a lo que representaba Breton. Para Bataille aquellos tiempos daban la oportunidad de lanzar un movimiento *sí*, superior al movimiento *no* que había sido el dadaísmo continuado por Breton en el surrealismo. Allí se demostraría “la superioridad de escapar a lo que tiene de pueril una negación sistemáticamente provocadora”⁶. Esa empresa no pareció tener mayores secuelas, como tampoco tuvo resultados la idea de fundar un periódico cuya sede sería un burdel del viejo barrio Saint-Denis⁷. Pero *Documents* se sitúa en esa línea. Y su punto clave, el punto que sigue mostrando su actualidad, está en haber sido una “máquina de guerra contra las ideas recibidas”⁸. Si bien los surrealistas fueron

³ *Undercover Surrealism* [*Surrealismo encubierto*], Hayward Gallery, London, 11 de mayo a 30 de julio de 2006. Debo a la gentileza de Gonzalo Percovich mi conocimiento del libro de la exposición.

⁴ Esta expresión y datos sobre estos asuntos aparecen señalados por Michel Surya en su biografía titulada *Georges Bataille. La mort à l'œuvre* [*Georges Bataille. La muerte en obra*], Paris, Librairie Séguier, 1987, pp 126 a 150.

⁵ Son ejemplo de esas luchas el *Segundo Manifiesto* del surrealismo y la respuesta promovida por Bataille, *Un Cadáver*, serie de escritos de aquellos que habían sido atacados por Breton. O las cartas abiertas de Bataille sobre “El valor de uso de D.A.F. de Sade”, o la crítica al prefijo “sur” (sobre, encima de) de “surréalisme”. No obstante todo esto los reunió el proyecto antifascista *Contra-Ataque* y más tarde el propio Bataille reconoció sus lazos con los “tumultos surrealistas”.

⁶ Michel Leiris, “De Bataille el Imposible a la imposible Documents”, 1963, en *Trazas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p 262.

⁷ En oposición a la Oficina de Investigaciones Surrealistas abierta en 1924 en el número 15 de la calle Grenelle.

⁸ M. Leiris, “De Bataille el Imposible a la imposible Documents”, op. cit., p 266.

calificados por Bataille como “enmieradores idealistas”⁹ no quiere decir que al dejar ellos vacante ese lugar el combate se habría extinguido. ¿Acaso la lucha contra el idealismo, contra las formas, contra las ideas prefabricadas acaba en un tiempo histórico particular? ¿Contra quién se lleva adelante ese tipo de guerra? Tampoco que la propia revista dejara de editarse quiere decir que Breton o el surrealismo ortodoxo hubieran triunfado. Tal vez, fue el propio éxito de la revista lo que provocó su extinción.

Inquietudes de marchand

Documents fue solventada por Georges Wildenstein, *marchand* de cuadros antiguos. En su comité de redacción había inicialmente conservadores de museos, directores de bibliotecas, historiadores del arte. Algunos de ellos manifestaron cierta sorpresa por el camino que tomaba la revista. Pierre d’Espézel¹⁰, apenas salido el primer número, le escribió a Bataille:

... el título que usted ha escogido para esta revista apenas se justifica en el sentido que nos da “Documentos” sobre su estado de espíritu. Esto es mucho, sino es demasiado. Es verdaderamente necesario volver al espíritu que nos había inspirado el primer proyecto de esta revista, cuando usted y yo le hablamos a M. Wildenstein.¹¹

En ese primer número, Bataille había publicado un artículo titulado “El caballo académico”¹². Aunque parezca un apresuramiento, d’Espézel estaba en condiciones de apreciar muy precisamente diferencias en la escritura de Bataille. Como director de la revista *Aréthuse*, había publicado varios artículos de Bataille sobre monedas y medallas. Artículos

⁹ Ibid. p. 265.

¹⁰ Pierre d’Espézel fue uno de los directores de la muy seria revista de arte *Aréthuse*.

¹¹ Carta del 29 abril de 1929, publicada en Georges Bataille, *Œuvres Complètes [Obras Completas, en adelante O.C.]*, Tome I, Gallimard, Paris, 1992, p 648. En este caso traducimos *Documents* por ‘Documentos’.

¹² “El caballo académico”, publicado en *Documents* N° 1, 1 de abril de 1929. Georges Bataille, *Documentos*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1969, pp 19 a 21. Traducción de Inés Cano.

eruditos, descriptivos, límpidos, aparentemente sin ninguna afectación de estados del espíritu¹³. En “El caballo académico” también se trataba de monedas, pero de las impresiones de caballos que en sus monedas, habían hecho dos pueblos distintos. Mientras que en las monedas griegas el caballo aparecía en su estatura académica, era la expresión más acabada de la idea, como la filosofía platónica o la arquitectura de la Acrópolis, los galos imprimían en sus monedas caballos dementes, absurdas pesadillas, monstruosos caballos imaginados. Como el caballo desciende de los pesados paquidermos, Bataille señala que el hombre deriva del “mono antropomórfico”. La oposición del “engendrante” con el “engendrado”, del “padre” al “hijo”, coloca en oposición “las figuras nobles y delicadas surgidas del extremo de un albañal nauseabundo”¹⁴. Para Bataille en la naturaleza deberían representarse esos dos términos en oposición violenta, en rebelión constante consigo misma, en “el terror de lo que es informe e indeciso”¹⁵. *Informe*, esa es una de las claves mayores de lectura con la que Bataille orienta *Documents*. “Informe” es el título de un pequeño texto de Bataille publicado en el séptimo número, diciembre de 1929. “Informe” formaba parte del “Diccionario crítico”, una de las secciones de la revista:

Para que los académicos estén contentos sería necesario que el universo tomara forma. La filosofía entera no tiene otro fin: se trata de otorgar una levita a lo que es, una levita matemática. En cambio, afirmar que el universo no se parece a nada y sólo es informe es lo mismo que decir que el universo es algo parecido a una araña o un escupitajo¹⁶.

En las calles de nuestra ciudad puede llegar a escucharse un niño que entonando el grito ¡DEFORME! insulta a otro, en lo hondo de su ser. ¿A qué debiera parecerse ese niño? ¿Cuáles son las formas de niño que cada sociedad alegremente segrega? En *Documents* aparecen fotografías de

¹³ Bataille, desde 1924 era bibliotecario del Departamento de Medallas de la Biblioteca Nacional. Su primer artículo publicado en *Aréthuse* se titulaba “Les monnaies des Grands Mogols au Cabinet des Médailles” [“Las monedas de los Grandes Mongoles en la Sala de las Medallas”]. Tal vez d’Espézel no se había dado cuenta que el artículo comenzaba así: “Las series monetarias musulmanas son de aspecto monótono...” *Œuvres Complètes* [O.C.], Tome I, p 108.

¹⁴ *Documents*, op. cit., p 25.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ “Informe”, en *Documents*, op. cit., p 145.

una familia a comienzos del siglo XX, de mujeres con alas o extrañas vestimentas. Se trata del artículo de Bataille “Figura humana”. También pueden verse niños dobles, con dos cabezas o sin brazos, formando parte del artículo “Desvíos de la naturaleza”. Entre las fotografías que acompañan artículos etnográficos, máscaras, objetos de arte primitivo, entre fotografías de restos de las vacas muertas del matadero de La Villette, un formidable artículo de Bataille dedicado al dedo gordo del pie fue publicado con fotografías del dedo gordo de algunos de sus amigos. “El dedo gordo es la parte más humana del cuerpo humano...”¹⁷. ¿Más humana? Es el dedo gordo del pie el que permite al hombre estar parado, el que permite que su cabeza se eleve hacia el cielo. Desde allí, la cabeza del hombre mira aquella otra parte del cuerpo, que por su contacto con el barro, es tratada como si fuera un escupitajo. El dedo gordo del pie le provoca al hombre un horror secreto. Y esta “inquietud se confunde frecuentemente con la inquietud sexual”. Pero no deja de haber algo seductor en el dedo gordo, porque “hay dos órdenes de seducción”, y uno de ellos se manifiesta en el “fetichismo clásico del pie, que termina por la acción de lamer los dedos”. Con el dedo gordo se hace evidente la seducción baja, se muestra que “estamos seducidos bajamente, sin transposición y hasta gritar, abriendo desmesuradamente los ojos: abriéndolos así frente a un dedo gordo”¹⁸. En ese momento de la lectura, seguramente el *marchand* Wildenstein habrá comenzado a sentir que le miraban con insistencia sus zapatos, cuestión que a muchos les provoca inquietud. ¿Cómo podría sostener en pie una revista que le hacía tanto lugar a lo informe? ¿Acaso sus antiguos cuadros sufrirían una baja en la bolsa de las *beaux-arts* si su nombre aparecía asociado a esas deformidades, incluso tomadas como seductoras?

Estados de espíritu

Casi un par de años después, la crítica inicial de d’Espézel señalando que *Documents* se trataba de documentos de estados de espíritu, recibe una respuesta. Es el último artículo escrito por Bataille para el último

¹⁷ De este modo comienza el “El dedo gordo”, *Ibid.*, p 65.

¹⁸ *Ibid.*, pp 66, 71 y 72.

número de la revista bajo su dirección: “El espíritu moderno y el juego de las transposiciones”¹⁹. Toda la revista *Documents* puede leerse hacia atrás desde este artículo:

Las obras de los más grandes pintores modernos pertenecen, si queremos, a la historia del arte, tal vez incluso al período más brillante de esa historia, pero evidentemente habría que compadecer a quien no posea para vivir imágenes mucho más obsesivas²⁰.

Para Bataille “Entramos en el negocio del vendedor de cuadros como a la farmacia: en busca de remedios bien presentados para enfermedades confesables”²¹. La inquietud que busca imágenes dirige a los hombres a la galería de arte como quien va a la farmacia. Y demanda cuadros al *marchand* como quien pide al señor farmacéutico algún fármaco para la artrosis o contra el dolor de cabeza. Se trata de remedios asépticamente envasados, con sus dosis y contraindicaciones perfectamente establecidas, pero remedios que simplemente remedan la cura para lo que puede confesarse de la enfermedad, porque en algún sitio, acechan imágenes más obsesivas:

Lo que amamos en verdad, lo amamos sobre todo con vergüenza, y desafío a cualquier aficionado a la pintura a amar una tela tanto como cualquier fetichista ama un zapato²².

¿Podían los buenos señores del espíritu moderno amar eso bajo que rechazan y les da vergüenza, pero que sin embargo los conmueve? “El juego del hombre y de su propia podredumbre prosigue en las condiciones más sombrías sin que uno tenga nunca el coraje de afrontar lo otro”²³. Frente a la imagen de su descomposición, los espíritus modernos sólo conocen la imagen negativa provista por los jabones y los cepillos de dientes, los productos cuya “acumulación nos permite escapar peno-

¹⁹ Ibid, p 160 a 163.

²⁰ Ibid., p 160.

²¹ Ibid., p 162.

²² Ibid., p 162.

²³ Ibid., p 162.

samente cada día a la mugre y la muerte”²⁴. Para Bataille la apatía, la cobardía, la hipocresía, como el esqueleto, son una parte vital del hombre. Y por otro lado, esas prácticas que en los pueblos llamados primitivos inducían “emociones violentas e *impersonales*”²⁵, han sido sofocadas. Esa sofocación fue provocada por el espíritu moderno, ese espíritu del que Roger Vitrac denunció su fracaso, el 17 de marzo de 1931²⁶, cuestión que prosigue Bataille:

Aquí no se trata de negociar o regatear la admiración a las obras surgidas de ese espíritu sino de indicar, *pese a que todavía nada nuevo puede reemplazarlas*, hasta qué punto están hoy situadas en la retaguardia. Los impulsos muy activos y a veces muy turbios que las hicieron nacer han dejado de sostenerlas y se ha vuelto imposible confundirlas (como muchos lo hicimos hasta 1928) con las imágenes mucho más inquietantes que forman o deforman deseos reales (sin dejar reposar jamás a quienes las conocen y especialmente sin mostrar consideración por la modestia natural o el buen gusto)²⁷.

¿A qué corresponde esa referencia al año 1928? En ese año, Bataille se casó con Sylvia Maklès; Théodore Fraenkel lo esperó a la salida de la Biblioteca con un revólver; Bataille escribió el artículo “La América desaparecida”²⁸; publicó la novela *Historia del ojo*, con el heterónimo Lord Auch²⁹. Como queda a nuestro arbitrio, consideramos que esta referencia al año 1928 es una indicación de lectura que concierne a la novela *Historia del ojo*. Esa única referencia que hace Bataille a la novela en la revista

²⁴ “Cada día actuamos como dóciles servidores de esos productos minúsculos que son los únicos dioses de un hombre moderno”. *Ibid.*, p 161.

²⁵ *Ibid.*, p. 160. El énfasis es de Bataille.

²⁶ *Ibid.*, página 160: “Cuando Roger Vitrac denunció, en L’Intransigeant (17 de marzo de 1931), el fracaso del espíritu moderno tal vez no tenía entera consciencia de la bancarota definitiva de la cual hablaba”. *Documents* n° 8 está fechada en 1930, aunque se publicó en 1931. Resulta una curiosidad la referencia al artículo de Vitrac, aparentemente fechado *a posteriori*, pero no nos ha sido posible aclarar este asunto.

²⁷ *Œuvres Complètes [O.C.]*, Tome I, p 271 y *Documentos*, p 160. La traducción de este párrafo en *Documentos* padece de errores que son importantes, por lo que la hemos ajustado. El énfasis es de Bataille.

²⁸ El artículo fue escrito luego de haber visitado la primera muestra de arte Precolombino en París. El impacto que le produce la crueldad de los aztecas, la fascinación por el horror, el gusto por los sacrificios, todo eso, le evoca los “enceguecedores desórdenes descritos por el ilustre marqués de Sade.” *Œuvres Complètes [O.C.]*, Tome I, Gallimard, 1970, p 152.

²⁹ Sobre la novela *Historia del ojo* y los avatares de los heterónimos en Bataille he tratado en el libro *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina canibal*, de próxima aparición en Ediciones Literales/el cuenco de plata.

Documents manifiesta, de manera absolutamente precisa, que *Historia del ojo* no fue sólo un escrito, sino que fue la posibilidad de plasmar imágenes que lo obsesionaban. En la primera versión de la novela, fue André Masson quien a partir del texto produjo ocho litografías que fueron impresas en la novela. Cuando años después se publicó una segunda versión, las aguafuertes de Masson fueron sustituidas por otras de Hans Bellmer³⁰, quien además le dio imagen a *Madame Edwarda* tiempo después. 1928 debe considerarse como el año en que se le reveló a Bataille la insuficiencia de la farmacia fabricada por el espíritu moderno. 1928 fue el año en que dio el paso de lograr imágenes que formaban sus “deseos reales”, imágenes que respondieran a sus obsesiones.

El ritual o la mutilación

¿De qué se trata el mentado “espíritu moderno”? No alcanza con la supuesta ubicación temporal, siempre relativa, para decidir qué es moderno y qué no, para resolver qué queda marcado por ese término. Pero pueden rastrearse algunos rasgos recurriendo a otro artículo de Bataille, publicado en el mismo número de la revista *Documents*, el sorprendente estudio titulado “La mutilación sacrificatoria y la oreja cortada de Vincent Van Gogh”³¹. Este texto comienza con un caso tomado de un artículo publicado en los *Annales médico-psychologiques* (Anales médico-psicológicos) en 1924³². Se trataba de un diseñador de bordados, pintor en sus ratos libres, que recibió de los rayos del sol la orden imperativa de arrancarse un dedo. Y con sus propios dientes llevó a cabo esa mutilación. En esa mutilación, para Bataille, resuena la que Van Gogh realizara con su propia oreja. Y en la orden solar recibida por el pintor-bordador, se refractan los rayos de los girasoles que incansablemente pintó Van Gogh. También Van Gogh aparece como un caso elaborado a partir de informes médicos, biografías, cartas. Y a estos dos casos, se le agrega un tercero,

³⁰ Pocos pintores han sido tan obsesivos por el erotismo. Un ejemplo es su famosa *Poupée* [Muñeca], la fábrica de un objeto de deseo que le ocupó muchos años.

³¹ “La mutilación sacrificatoria y la oreja cortada de Vincent Van Gogh”, *Documents*, op. cit., p 117.

³² Uno de los autores del artículo, y que además se lo indicó, fue el Dr. Adrien Borel.

una mujer que recibe de un “hombre de fuego”³³ la orden de mutilarse, cuestión que cumple arrancándose un ojo.

¿Pero cómo es posible que gestos incontestablemente ligados a la alienación, pese a que en ningún caso puedan ser considerados como síntomas de una enfermedad mental determinada, sean espontáneamente designados como la expresión adecuada de una verdadera función social, de una institución tan definida, tan vastamente humana como el sacrificio?³⁴

Y para acentuar el contraste del uso del término sacrificio en estos casos, Bataille hace entrar informes antropológicos y sociológicos. Recurre entonces a Hubert y Mauss, a Robertson Smith, incluso, al *Tótem y tabú* de Sigmund Freud, para señalar también otra incidencia del término sacrificio, en otro uso, también sorprendente para el propio Bataille:

Es igualmente notable que hoy, cuando las costumbres del sacrificio está en plena decadencia, el significado de la palabra, en la medida en que expresa todavía un impulso revelado por una experiencia interior, está tan ligado como es posible a la noción de *espíritu de sacrificio*, de la cual la automutilación de los alienados no es más que el ejemplo más absurdo y también más terrible³⁵.

Estos dos sesgos del sacrificio, tanto el espíritu de sacrificio que medra como silencioso síntoma cotidiano, como la parte demente del sacrificio, accesible para nosotros en tanto “pertenece a nuestra propia psicología patológica”³⁶, conforman la paradójica respuesta al paulatino olvido de los rituales en la sociedad moderna:

Tal vez la práctica del sacrificio desaparece de la tierra porque no ha podido ser cargada en forma suficiente de ese elemento de odio y repugnancia sin el cual aparece ante nuestros ojos como una servidumbre³⁷.

³³ *Ibid.*, p 124.

³⁴ *Ibid.*, p 125.

³⁵ *Ibid.*, pp 125 y 126. El énfasis es de Bataille.

³⁶ *Ibid.*, p 126.

³⁷ *Ibid.*, p 131.

Entre el caso y el relato sociológico, este texto hace evidente la forma en que Bataille comenzó a trenzar de manera original y novedosa el psicoanálisis con la sociología francesa³⁸. Esa tensión entre el ritual y la mutilación fue abordada por Georges Didi-Huberman³⁹ bajo la oposición *síntoma* y *símbolo*. Didi-Huberman señala que esos polos estuvieron presentes en todo el recorrido de Bataille en *Documents*. Mientras que el *símbolo* es lo compartible, el *síntoma* se revela como lo intratable. El *síntoma*, para Didi-Huberman, no refiere a la clínica sino a la crítica. Es la *imagen-síntoma* que hace presente el malestar de la representación, anuncia algo que todavía no es visible pero que sin embargo es disruptivo. Correlativamente, se establece otra polaridad entre la conveniencia del *gusto* y la violencia del *deseo*, concluyendo en la distinción de dos campos: la *estética* y la *estésica*. Esa “máquina de guerra” que fue la revista *Documents*, colocaba la farmacia normalizada de un lado y de otro, las imágenes obsesionantes, la patología fetichista. Didi-Huberman, al estudiar el trato de la imagen que hizo Bataille, muestra que su iconografía desgarrada y desgarrante, hace estallar la palabra, y mediante ese estallido, logra generar algo nuevo. Y es precisamente en este punto que interesa señalar la importancia de las operaciones de *montaje*. Didi-Huberman llega a calificar como *montajes de repulsiones*⁴⁰, eso que realiza Bataille en su revista. Es imprescindible ahondar en las cualidades del montaje de la revista *Documents*, en la labor propia de Bataille en esas operaciones.

Magazine illustré

Para nosotros puede ser una obviedad que en la tapa de la revista *Documents* apareciera escrito *Magazine illustré*. Nos resulta difícil concebir una revista

³⁸ Reunión que tendrá por los años 30 sus frutos más importantes: “La noción de gasto” y “La estructura psicológica del fascismo”. Hay versión en español, Georges Bataille, *La conjuración sagrada*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2002.

³⁹ *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille [La semejanza informe o la gaja ciencia visual según Georges Bataille]*, Macula, Paris 1995. Lamentablemente no contamos con una traducción al español de este soberbio trabajo sobre Bataille en la revista *Documents*.

⁴⁰ Esta denominación aparece en *Ante el tiempo*, Georges Didi-Huberman, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005, página 126. Este libro de Didi-Huberman, importa porque le dedica un capítulo a Carl Einstein, un ensayista sumamente importante en *Documents*, bastante desconocido en general.

sin ilustraciones. Y si no nos preguntamos qué función cumplen esas imágenes, suponemos que ilustran al texto. Es necesario tener en cuenta que en los años cercanos a la edición de *Documents*, hubo una serie de cambios novedosos en el campo de la fotografía que no dependían solamente de las variantes técnicas, sino de cómo se comenzaron a incluir en las publicaciones. Para eso fue necesario que en la fotografía se dejara atrás el pictorialismo, que los futuristas italianos introdujeran nuevos usos de la fotografía, para que finalmente, los surrealistas tomaran a la fotografía desligándola de la estética tradicional, bajo los modos del *surrealismo técnico* y el *surrealismo encontrado*⁴¹. Interesados en modificar la cultura de su tiempo, los surrealistas recurrieron a la fotografía para divulgar culturas lejanas, fotografiar calles vacías, descontextualizando objetos, vaciando espacios, mostrando objetos y situaciones encontradas, para dar otra visión a los lectores de sus libros y revistas⁴². *Nadja* de André Breton, con 44 ilustraciones, la mayor parte de ellas fotografías, es un paradigma de ese uso de la fotografía. Pero también el *surrealismo técnico* provocaba efectos novedosos, a través del pintado de los negativos, la duplicación o triplicación de la exposición, la solarización, hasta llegar al *brûlage*, la quema del negativo con una llama de alcohol etílico, con lo que el artista perdía el control del resultado. El ensamblado de fotografías a través del *fotomontaje* y el *fotocollage* generaron objetos nuevos, al punto que Breton llegará a decir que el *fotomontaje* era una “verdadera fotografía del pensamiento”⁴³. Toda esa vertiente experimental de la fotografía, entre los que Man Ray cumplió un papel fundamental, permitió el pasaje de fotografías sometidas a un texto, a fotografías que escriben, que forman parte de un montaje⁴⁴. Noventa

⁴¹ Seguimos aquí el estudio de Ana Pérez Martínez “El surrealismo en la Fotografía”, en Art at PicassoMio.com.

⁴² En la revista *Documents* es esto mismo lo que encontramos.

⁴³ A. Pérez, “El surrealismo en la Fotografía”.

⁴⁴ La importancia de las fotografías en aquellas épocas puede medirse a través de la “Pequeña historia de la fotografía” de Walter Benjamin. Para Benjamin, “el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula del azar, de aquí y ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen”. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Taurus, España, 1973, p 67. El entusiasmo de Benjamin puede contrastarse con lo que Susan Sontag escribió, 70 años después, en su libro *Sobre la fotografía*. Especialmente el primer capítulo, “En la caverna de Platón”, donde se toma nota del efecto que tiene la difusión de las cámaras fotográficas: “El acto fotográfico, un modo de fotografiar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte en una imagen, un recuerdo.” Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Buenos Aires,

años después de la invención de ese “diabólico arte francés”⁴⁵, una fotografía no era sólo una imagen sino también un llamado, una presencia.

“El espíritu moderno y el juego de las transposiciones”, entre sus restos no publicados, dejó otro título: “A propósito de una quiebra”⁴⁶. El fracaso del “espíritu moderno”, su quiebra, su bancarrota, aparece enunciada en un título partido en dos. Y si el “espíritu moderno”, más que luz arrojaba penumbras, la segunda parte, el “juego de las transposiciones”, no es mucho más clara. Didi-Huberman, al tomar el asunto del juego sigue la vía del juego infantil, el juego transgresivo de Bataille en la manipulación de las imágenes⁴⁷. *Transposiciones* puede resultar una palabra extraña fuera del tiempo en el que fue escrito el texto. *Transposición* podría tener diferentes vertientes: de manera literaria, una transposición es un procedimiento que consiste en alterar el orden de las letras en una palabra (anagramas, metátesis); por otro lado, lo que podría equivaler a pasar del registro del texto a la imagen, algo fue dicho en letras, de algún modo, también puede escribirse en imágenes, es decir, el pasaje de un tipo de registro o materialidad a otro⁴⁸. Entonces juego no alude aquí solamente a una actividad, y no puede tomarse separado del término transposiciones, con lo que *juegos de transposiciones* sería una serie de elementos textuales y de imágenes que tienen lazos estrechos con los deseos de tal modo que forman y deforman distintos órdenes deseo-imagen⁴⁹. ¿Qué efecto deformante pueden tener las imágenes del espíritu moderno si no lo conmueven? ¿Cuál sería el resultado formador del deseo cuando se trata con imágenes “mucho más obsesivas”?

2006, p 24. La fotografía, al dejar el campo de la experimentación para adquirir la fuerza y el peso de ser prueba, testimonio, parece despojada del fulgor que tuvo en las primeras décadas del siglo XX.

⁴⁵ De esta forma era calificada la fotografía, véase Benjamín, “Pequeña historia de la fotografía”, op. cit., p 64.

⁴⁶ En el manuscrito figuraba el título “A propos d’une faillite” [“A propósito de una quiebra”], *Œuvres Complètes [O.C.]*, Tome I, p 655.

⁴⁷ Incluso, “El juego sería la forma primera de producir una imagen, de dar forma al ‘mal’...” *La ressemblance informe*, op. cit., p 372.

⁴⁸ Este sería el sentido que encontramos en el texto de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, hablando de la litografía: “... la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte...” En *Discursos interrumpidos I*, op. cit., p 20. Recuérdese aquí la formulación “sin transposición” que aparece en “El dedo gordo”, señalando en ese caso la seducción baja.

⁴⁹ Nos guía aquí el *Diccionario de la Real Academia*, en tanto una de las definiciones de juego nombra la “disposición con que están unidas dos cosas, de suerte que sin separarse puedan tener movimiento como las coyunturas, los goznes, etc.”

Reducidos, podemos decirlo en el sentido más irónico de la palabra, pues nadie tiene el menor deseo. En realidad, hay que reconocer que nada de lo que se puede poner de relieve resulta mínimamente tentador. Es así como las fotos que se hallan reunidas en este artículo (y que el azar ha reunido antes que una voluntad que no sería estrictamente ciega) proporcionan posiblemente la medida de la impotencia actual⁵⁰.

“...esos insectos...”

No puede leerse adecuadamente el artículo de Bataille si no se considera el montaje de imágenes y texto. Siete fotografías aparecen formando parte de la puesta en cuestión del “espíritu moderno”⁵¹. El texto se abre con la fotografía de un papel engomado (matamoscas) y varias moscas pegadas en él. Decir que se abre, quiere decir que la revista *Documents* mostraba en la página impar el comienzo del texto⁵², pero a la izquierda, la página par, opuesta al texto, estaba ocupada por la fotografía de Jacques-André Boiffard⁵³, como una especie de fantasmagoría siniestra. ¿Pero qué función podían cumplir las moscas allí, al comienzo? ¿Cómo se relacionaban con la “impotencia actual”?

Las moscas aparecen varias veces en el recorrido de Bataille. Desde *Historia del ojo*⁵⁴, cuando una mosca se posa en el ojo del cura Aminado, ya muerto, provocando que Simone reclame que arranquen ese ojo para utilizarlo en sus juegos eróticos. Sólo un cuerpo sin vida no reacciona ante la mosca. Sólo un ojo muerto puede ser tocado por las patas de una mosca. Pero también está la mosca en el artículo “Figura humana”, tomando como presa “corsés de talle de avispa esparcidos en los graneros

⁵⁰ “El espíritu moderno...”, op. cit., p 161.

⁵¹ Este trabajo no habría sido posible sin la extraordinaria generosidad de Françoise Ben Kemoun que realizó gestiones con Jean-Michel Place, editor de la versión facsimilar de *Documents*, para que pudiera tener a mi disposición las imágenes que publicó Bataille.⁵² Quien sabe de diagramación, sabe que la página impar recibe las primeras miradas.

⁵³ Este fotógrafo del surrealismo y de *Documents* retomó sus estudios de medicina en 1935, abandonando la fotografía.

⁵⁴ Georges Bataille, *Historia del ojo*, traducción de Margo Glanz, Los brazos de Lucas, México, 1981, capítulo XIII, “Las patas de la mosca”, especialmente la página 101.

de provincia”, o como “la aparición de la mosca sobre la nariz del orador”⁵⁵. André Breton percibió muy bien la importancia de las moscas cuando en su *Segundo Manifiesto del Surrealismo* apunta sus baterías contra Bataille: “Sólo hablamos largamente de las moscas porque al señor Bataille le gustan las moscas.” Y si “el señor Bataille razona, aunque



m. J.-A. Boiffard. *Diapire collant et mouches*. Article • *L'esprit moderne et le jeu des transpositions*. Documents, 1930, nº 8, p. 488.

Documents n°8

Papel engomado (matamoscas) y moscas. J.-A. Boiffard.

⁵⁵ *Documentos*, op. cit., pp 55 y 57.

razone como alguien que tiene una ‘mosca en la nariz’, lo que lo acerca más bien a un muerto que a un vivo...”⁵⁶. La presencia de las moscas equivale a la presencia de la muerte. Su presencia delata la mugre y la podredumbre. El contacto con ellas, pegajosas, provoca la repulsión. La impaciencia con la que cada uno busca sacudirse de encima las moscas, es la medida de la vitalidad que posee.

Pero la mosca, en su repulsión, ha sido también medida de la destreza en pintura. Así como el pintor Zeuxis le pidió a su contendiente Parrhasios que corriera el velo de su cuadro pintado para ver qué había pintado detrás, Cimabue cayó en la trampa de su alumno Giotto, que en uno de sus cuadros había pintado una mosca. Cimabue, el maestro, levantaba repetidamente su mano con el gesto de apurar al insecto⁵⁷. Pero éste no podía moverse, formaba parte de la tela. Los brillos del insecto no eran más que el resultado del manejo de la luminosidad del aprendiz. Giotto lograba de esa forma hacer entrar a Cimabue en el cuadro, atraparlo con su arte. Alguien podrá preguntarse qué mosca le habría picado a Bataille para colocar “esos insectos” en el comienzo de su artículo. Pero, ¿acaso las moscas que abren el artículo podrían picar⁵⁸? Si su visión provoca espanto, al punto de espantar su presencia como si se temiera una picadura, es porque ellas son mensajeras de la muerte. El papel engomado (matamoscas) con sus moscas, esa imagen se nos pega, y nos obliga a leer el texto en clave de “mueren como moscas”.

“... que nos roen...”

Es que sólo bastaba pasar la página. Al otro lado, también del lado izquierdo, en la página par, en medio del texto, aparece una fotografía de una capilla en Roma, de la Iglesia de Santa María de la Concepción.

Esos lectores que andaban mosqueando, sin saber qué suerte podría depararles el encuentro con la revista, son atrapados por las fotografías, quedan pegados a las páginas como moscas, como los cráneos y las ti-

⁵⁶ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1992, p 150.

⁵⁷ Esta observación nos la provee Georges Didi-Huberman en su texto “Contact Images”, en <http://www.usc.edu/dep/comp-lit/tympanum/3/contactimages.html>.

⁵⁸ Por cierto, hay otras moscas que pican como la mosca tsé-tsé o el tábano.

bias que en una cuidada “decoración floral”⁵⁹ adornan la capilla. El *montaje de repulsiones* cumple la función de hacer percibir mejor la muerte, de poner la muerte delante de los ojos⁶⁰. Pero para eso es necesario mantener el orden en que fueron colocadas las fotografías. Ni en las *Œuvres Complètes* en francés, donde figuran los artículos de *Documents*, ni en su traducción en *Documentos* se respeta el montaje. En ambas se publicaron sólo dos fotografías, y además, desconectadas del texto, fuera de la secuencia, sin caer en la cuenta que de ese modo se desmonta el montaje. Para que opere el montaje importa que el lector pase de las moscas muertas a los huesos de los capuchinos, de las moscas atrapadas en papel engomado a los huesos pegados en la capilla, de una muerte a otra.

Alguien podrá decir que no fueron esas moscas las que esculpieron los cuerpos de los capuchinos hasta el blanco de los huesos. Alguien



Documents n°8

Iglesia Santa María de la Concepción en Roma. Capilla mortuoria.

⁵⁹ “El espíritu moderno...”, op. cit., p161.

⁶⁰ Así como el artículo “El dedo gordo” terminaba: “abriendo desmesuradamente los ojos: abriéndolos así frente a un dedo gordo.”

podrá considerar que se trata de un anacronismo. Seguramente no fueron ellas, pero ¿qué tipo de temporalidad urge a las moscas? ¿Acaso son tan diferentes en su imagen, en su comportamiento? No hay diferencia entre la mosca que quiso espantar al maestro del Giotto y la que tocó el ojo del cura Aminado; ni entre las que fotografió Boiffard y las que inspiraron el poema de Antonio Machado; ni con las que nos molestaron en una cálida noche de verano. Imperturbables, las moscas, son una presencia



Documents n°8
Moscas-Detalles

de la muerte, son las que muestran el tiempo. El montaje de Bataille, mediante un cambio de plano, provoca otro giro. A la foto de la capilla, en la página izquierda, se le oponen cuatro fotos casi enigmáticas en la página de la derecha. Es necesario leer el pie de foto para saber de qué se trata. Dos fotos arriba y dos fotos abajo, divididas por un fragmento de texto, muestran ampliaciones de detalles de moscas. Extraídas de un laboratorio de microfotografía, muestran lo que habitualmente no vemos, aquello por lo que las moscas son moscas biológicamente, por lo que son las mismas a lo largo del tiempo.

Ya no son las moscas que eran al comienzo del artículo, sino que el juego de aumentos las fija mostrando sus suaves texturas, sus pelos, sus membranas, la filigrana de la mosca. En este nuevo giro, al operar ese cambio de planos, produce un *desmontaje* separando al insecto, o la imagen del insecto que nos molesta, desconectándola de su nombre, de la palabra mosca. El *desmontaje* dentro del *montaje*, muestra que la palabra “mosca” puede resultar repulsiva. Salvo por el nombre, el lector no reconocería en ellas a las moscas, mientras que a la muerte, se la conoce primero por su nombre. Ese cambio de perspectiva, esa polaridad inesperada, parece reclamarnos diferentes miradas, incluso una visión que profundice también en los huesos de los capuchinos, que nos haga ver de más cerca la cuestión de la muerte. Y en ese juego, en ese cambio de plano, eso que molesta y asquea como una mosca, puede perderse de vista, y su apariencia ya no se revela fea, tampoco bella, en todo caso, neutra o inevitable, como tal vez podría ser tomada la muerte.

Terminado el artículo, así como el papel engomado (matamoscas) abría el texto, otra fotografía de la capilla cierra el recorrido. Nuevamente a la derecha, en la página impar, luego de finalizado el texto. Y allí hay también un cambio punto de vista, aunque seguramente no será perceptible para quien no se toma el tiempo de observar. La perspectiva de la fotografía de la capilla es diferente a la anterior. Sigue presente la “decoración floral” de huesos, pero del lado izquierdo de la fotografía se abre un pasaje, por donde es posible entrar y salir. Por allí los hermanos capuchinos podían entrar para contemplar los huesos de sus antecesores y luego regresar, por el mismo camino, recordando, con la imagen de muertos como moscas pegada en los ojos. Ese pasaje, también le indicaría al lector por donde salir, luego de atravesar el *montaje de repulsiones*.



Documents n°8
Iglesia Santa María de la Concepción en Roma. Una de las capillas mortuorias decorada con los huesos de los Capuchinos allí enterrados.

Montajes

¿Por qué Bataille aduciría que “el azar ha reunido antes que una voluntad”⁶¹ esas fotografías? No alcanza con señalar que esa voluntad no sería tan ciega. El recurso al azar⁶² no es más que un procedimiento que Bataille le impone al lector, un procedimiento con el que es posible hacerlo entrar en el montaje. Del mismo modo que el Giotto hace entrar a su maestro en el cuadro, mediante una mosca pintada que azarosamente podría haberse posado en el cuadro, Bataille hace entrar al espíritu moderno en su *juego de trasposiciones* invocando el azar. Y en particular, este montaje que aparece en su último artículo del último número de la revista *Documents*, puede ser considerado como un revelador fotográfico de la importancia de los montajes en el recorrido de Bataille. En pares, las moscas y la Capilla mortuoria, alternando, primero en la página par, luego en la impar, primero a la izquierda y luego a la derecha, desde distintas perspectivas, buscan revelarle al espíritu moderno qué tan imposible como escabullirse de la muerte, puede ser intentar huir de aquello que provoca inquietud sexual. En un soberbio montaje, Bataille reúne de un lado un texto que hace presente la inquietud sexual y mortífera, mientras que por otro lado, en las imágenes, convoca la presencia de la muerte. Ese montaje hace presente los deseos y las inquietudes con sus imágenes mediante juegos de trasposiciones.

Lo que siempre ha herido la serenidad espiritual y la placidez humana, las pocas formas que permiten conjurar, bastante gratuitamente en verdad, el terror provocado por la muerte o la podredumbre, la sangre que mana, los esqueletos, los insectos que nos roen: ¿quién se atrevería a manipularlos de otra manera que en forma perfectamente retórica?⁶³

La manipulación de Bataille genera una imagen casi ilegible por el rechazo que nos provoca: “insectos que nos roen”. ¿Acaso como a una planta,

⁶¹ “El espíritu moderno...”, op. cit., p 161.

⁶² Es imprescindible considerar aquí el azar en relación con lo que los surrealistas llamaron “azar objetivo” y lo que Bataille llamó “voluntad de suerte”.

⁶³ *Documents*, op. cit., p 161. Hemos sustituido en la traducción *corroen* por *roen*. El término francés es *mangent*, y tratándose de insectos, corresponde roen. El subrayado es nuestro.

como a un trozo de carne? Ese sintagma es reduplicado con el montaje de las fotografías que transponen la imagen textual, de manera escasamente retórica. Lacan también transitó la manipulación retórica de los montajes, aunque de otro modo. En el seminario llamado *Los cuatro conceptos*, al tratar el tema de la pulsión, hace referencia a los montajes:

El montaje de la pulsión es un montaje que, en primer lugar, se presenta como si no tuviera ni pies ni cabeza —en el sentido que se habla de un montaje, de un *collage* surrealista. Si aproximamos las paradojas que acabamos de definir al nivel del *Drang*, a nivel del objeto, al del fin de la pulsión, creo que la imagen que nos aparece mostrará el funcionamiento de una dínamo empalmada en la toma de gas, saliendo de ella una pluma de pavo real que cosquillea el vientre de una hermosa mujer que permanece allí por la belleza del aparato⁶⁴.

Si Lacan invocaba al surrealismo al hacer referencia a los montajes, curiosamente, al leer Didi-Huberman los montajes de Bataille en “El espíritu moderno y el juego de transposiciones”, recuerda lo que Lacan señala en el seminario XI, colocando al montaje de la *pulsión* como lo que permitiría leer los montajes de *repulsión* fabricados por Bataille. Esa especie de cortocircuito “...entre la imagen como trabajo psíquico y la imagen como trabajo material, materializado en el montaje”⁶⁵, daría la razón a las críticas de d’Espézel, que desde el primer número de *Documents* señalaba que los “estados de espíritu” de Bataille determinaban la orientación de la revista. Desde los *montajes de repulsiones* elaborados por Bataille, a los *montajes de la pulsión* tratados por Lacan, sería posible considerar que a la dialéctica del *documento* se corresponde la dialéctica de la *fantasía*.

Posiblemente los montajes no hubieran sido posibles para Bataille sin el trabajo con las fotografías que se puso en práctica en la revista *Documents*. Pero lo que se torna de interés es que los *montajes de repulsiones* que practicó Bataille fueron la vía para que pusiera en práctica otro tipo de montajes, en los que él mismo se incluía. Montajes en los

⁶⁴ Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Seix Barral, Barcelona 1977, p 175.

⁶⁵ *La ressemblance informe*, op. cit., p 326.

que utilizaba otras fotografías, en especial, las del suplicio chino. Para Bataille, esas fotografías marcaron su vida, al punto de declarar años después “—aún hoy día no soy capaz de imaginarme otra más alocada y horrible—”⁶⁶. Bataille recibió de manos del Dr. Adrien Borel⁶⁷ en 1925 fotografías de la ejecución de un chino bajo el tormento de los *Cien trozos*, fotografías que conservó hasta el final de sus días, y que comunicó públicamente en su último libro. Ese acto marca de modo especial el lugar que para Bataille tuvieron esas fotografías, de las que habló varias veces antes, pero que sólo al final de su vida hizo públicas. Y es necesario consignar que en el tiempo de *Documents* tomaba distancia de lo que llamaba “acrobacias técnicas muy fastidiosas”⁶⁸ de los fotógrafos de arte, prefiriendo las fotografías de información o de cine, mucho más vivas⁶⁹.

La conmoción que le provocó a Bataille la contemplación de las fotografías del suplicio de los *Cien trozos*, lo condujo a elaborar un montaje donde seguía la pista de la dramatización del calvario de Cristo en los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola. La utilización de las fotografías del suplicio le permitía el acceso al éxtasis, a la conmoción erótica. Bataille dio a conocer algunos de los rasgos de ese montaje en su libro *La experiencia interior*, aunque ya en la revista *Documents* aparecía nombrada la “*experiencia interior*”⁷⁰. Barthes toma *La experiencia interior* de Bataille como una vía de acceso a los ejercicios espirituales de Loyola⁷¹. Mientras que por otro lado, Pierre Hadot⁷², se refiere a Bataille para señalar que los fenómenos místicos no se restringen al campo religioso, sino que

⁶⁶ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1997, p 247.

⁶⁷ El Dr. Adrien Borel, fue el analista de Bataille durante el año 1927. No puede considerarse algo inocuo que le entregara esas fotografías, teniendo en cuenta que más tarde, al escribir el artículo “La mutilación sacrificial y la oreja cortada de Van Gogh”, también recurrió a un artículo del que era coautor el Dr. Borel.

⁶⁸ Tal lo que figura en un pequeño texto inédito sobre una exposición fotográfica que aparece en el “Dossier de ‘Documents’”, *Œuvres Complètes (O.C.)*, Tome II, p 122.

⁶⁹ Ese punto vivo de una fotografía puede ser precisado de manera más exacta a partir de los trabajos de Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, España, 1999. Hemos abordado este asunto en *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*, donde constatamos el notable cruce entre Bataille, Barthes y Lacan.

⁷⁰ En particular en el artículo citado “La mutilación sacrificial...”, en *Documentos*, op. cit., p 125.

⁷¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier y Loyola*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1977, p 46.

⁷² Pierre Hadot, *La Filosofía como manera de vivir. Entretien avec Jeannie Carlier et Arnold I. Davidson (La filosofía como manera de vivir. Entrevistas con Jeannie Carlier y Arnold Davidson)*, Albin Michel, París, 2001, p 72.

relacionados a los ejercicios espirituales, han formado parte de la filosofía como manera de vivir. Ambos, Barthes y Hadot, reconocieron en esa “*experiencia interior*” trazos particulares de los ejercicios espirituales. El *montaje de repulsiones* ejercitado por Bataille en *Documents*, amplificado y devenido ejercicio espiritual, permitiría vislumbrar un *montaje de pulsión*. Ese pasaje en Bataille desde *montaje de repulsiones* a *montaje de pulsión* debe leerse mediante algunos textos de Bataille que permanecieron inéditos hasta su muerte. Fundamentalmente en un ensayo de prólogo a *Madame Edwarda*, donde dice que una de las partes de *La experiencia interior*, “El suplicio”, no puede leerse sin *Madame Edwarda*: “Los dos textos son estrechamente solidarios y uno no puede comprender uno sin el otro”⁷³. Es extraordinario que Bataille indicara esa vía de lectura: el montaje del suplicio no se puede leer sin la novela *Madame Edwarda*, que no es más que otro montaje, donde juega su texto y las imágenes fabricadas por Hans Bellmer. Pero a esos montajes se agrega un “Prólogo” donde aparece escrito:

Pero el ser abierto sin reserva —a la muerte, al suplicio, al gozo (*joie*)— el ser abierto y muriente, doloroso y dichoso, aparece ya en su velada luz: esta luz es divina⁷⁴.

Ese lazo entre muerte, suplicio y gozo (*joie*), que sólo puede comprenderse cabalmente con *La experiencia interior*, es un montaje de diferentes experiencias. Deja de parecer extraño que aparezca el suplicio al escribir sobre *Madame Edwarda* si se tiene en cuenta que, para Bataille, sólo es posible gozar del cuerpo dispuesto a arruinarse. Y para ello, el cuerpo debe abrirse, como el cuerpo de una prostituta, como la *Madame Edwarda* de la novela. Porque para Bataille, el erotismo es “la consumación

⁷³ *Œuvres Complètes* [O.C.], Tome III, Gallimard, Paris, 2002, página 491, correspondiente a las notas a *Madame Edwarda*. Evidentemente esto no podía hacerse público, ya que *Madame Edwarda* había sido publicada con el heterónimo Pierre Angélique y *La experiencia interior* como Georges Bataille.

⁷⁴ *Madame Edwarda* fue publicada por primera vez en 1941, bajo el heterónimo Pierre Angélique, y así se reeditó hasta la muerte del autor. En 1956, Georges Bataille le agregó el “Prólogo”, en su nombre. La cita corresponde a la página 33 de la edición de Tusquets Editores, Barcelona, 1988. El traductor, Antonio Escotado traduce *joie* como *júbilo*. El “Prólogo” Bataille lo vuelve a publicar en *El erotismo*, con lo que la cita figura en la página, 373, Tusquets, México, 1997. Antoni Vicens traduce *joie* como *alegría*. Como resulta una palabra problemática en su traducción hemos optado por *gozo* manteniendo el término *joie* como referencia.

báquica de los cuerpos”⁷⁵, y en eso, la “pequeña muerte”, eso que en francés nombra al orgasmo, hace lazo entre erotismo y muerte. Ese parentesco entre la inquietud sexual y la inquietud mortífera es el eje del texto “El espíritu moderno y el juego de transposiciones”. Y por consiguiente, también es lo que se pone en juego a través de los montajes. Pero es necesario señalar que ese montaje que Bataille elaboró con la fotografía del suplicio de los *Cien trozos*, ese montaje que llamó *método de meditación*, tiene como condición ser una “experiencia no discursiva”⁷⁶. En cierta forma, el recurso al montaje hace ver que hay una imposibilidad del saber corriente, hay un rechazo del “espíritu moderno” a cierto tipo de experiencias, y que es necesario abrir ese espíritu para que algo de eso pase. Y conviene retener este asunto del no-saber en Bataille, ya que fue retomado por Lacan, al referirse a algunos que se valen del psicoanálisis:

Los hay entre ellos, no sé qué mosca les había picado, una mosca literaria por supuesto, unas cosas que andan ahí por los escritos de Georges Bataille, por ejemplo, porque de otro modo pienso que no se les hubiese ocurrido... está el no-saber. Debo decir que Georges Bataille dio un día una conferencia sobre el no-saber, y eso anda quizás por dos o tres rincones de sus escritos. En fin, Dios sabe que no se burlaba y que muy especialmente el día de su conferencia, ahí en la sala de Geografía, en St. Germain des Prés, que conocen bien porque es un lugar de cultura; no dijo ni una palabra, lo que no era una mala forma de hacer ostentación del no-saber. Se burlaron y es un error, porque ahora queda bien el no-saber. Eso pulula, ¿no es cierto?⁷⁷

Sueño de una sombra, el hombre. Una mosca puede llegar a despertarlo y sacarlo de su espejismo⁷⁸.

⁷⁵ G. Bataille, *La experiencia interior*, p 56.

⁷⁶ *Ibid.*, p 128.

⁷⁷ Jacques Lacan, seminario *...o peor (el saber del psicoanalista)*, 4 de noviembre de 1971, inédito.

⁷⁸ Jacques Lacan puso en relación esta jaculatoria de Píndaro con las moscas. *La transferencia*, sesión del 21 de junio de 1961, “Sombra de un sueño el hombre”, Paidós, Buenos Aires, 2004, p 416.

Bataille y la imposibilidad¹

Margo Glantz²

El primer libro publicado por Bataille fue *Historia del Ojo*, en 1928, bajo el pseudónimo de Lord Auch y en una edición de apenas 134 ejemplares, ilustrada por 8 litografías originales de André Masson. Antes, de 1926 a 29, había publicado bajo su nombre en la revista *Aréthuse* algunos textos académicos, más bien fichas esencialmente descriptivas sobre monedas antiguas, relacionadas con su carrera de archivista paleógrafo. En 1926 salió a la luz una traducción anónima de poemas escritos en francés arcaico, las *fatrasies*, en *La révolution surréaliste*, la revista de Breton, para satisfacer un pedido de su amigo Michel Leiris. Dicha traducción iba precedida de una pequeña nota totalmente característica de Bataille, donde ya se aludía a uno de los temas más importantes de su obra, el de la risa, uno de los componentes de lo que él llamaba el “exceso”, etapa anterior al silencio:

Casi todas las *fatrasias*, poemas incoherentes compuestos en el siglo XII, son anónimas. Sólo Philippe de Beaumanoir, célebre poeta y jurisconsulto, es conocido como el autor de dos de ellas. Muchos poetas de la misma época debieron escribir este tipo de poemas que no se conservaron: las que se publican aquí son extractos que han escapado al desprecio de las generaciones de la misma manera en que habían escapado del cerebro de aquellos a quienes un ataque de risa encegueció un día³.

¹ Intervención efectuada en el Coloquio sobre Georges Bataille en el centenario de su nacimiento, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, el 15 de octubre de 1997.

² Margo Glantz es escritora y viajera. Prologó varias obras de Georges Bataille de las que hizo su traducción; entre ellas se encuentran *Historia del ojo* y *Lo imposible*. Ha publicado numerosos ensayos: *La Malinche, sus padres y sus hijos*; *Sor Juana Inés de la Cruz, Placeres y saberes*; *Esguince de cintura*; obras de ficción como *Las genealogías* (Premio Magda Donato); *Síndrome de naufragios*, (Premio Villaurrutia); *El rastro* (Premio Sor Juana Inés de la Cruz) e *Historia de una mujer que anduvo por la vida con zapatos de diseñador*. Tiene en prensa un libro de género mixto, *Saña*. Ha publicado numerosos artículos en el periódico *La Jornada* donde colabora quincenalmente. Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y profesora emérita de la Universidad Nacional Autónoma de México, como así también investigadora emérita del SNI.

³ Georges Bataille, *Ouvres Completes*, T.I, Gallimard, Paris, 1970, p. 102. La traducción de esta cita, como de las siguientes, es de la autora.

Los textos mencionados de la revista *Aréthuse* son, como ya dije, fichas académicas muy precisas; revelan una erudición de tipo descriptivo, necesario para explicar concretamente el sentido de esos objetos a quienes visitasen la colección de monedas y medallas antiguas en un museo o también un catálogo al servicio de los coleccionistas. Y con todo, algunos párrafos dejan entrever algunas de sus obsesiones, por ejemplo la de la *dépense*, es decir, el gasto, también relacionado con la pérdida y el exceso. En su texto subraya la monotonía de las monedas venecianas que durante siglos permanecieron iguales a sí mismas, “decepcionantes desde el punto de vista estético”, por ello, agrega, al advenimiento de los dogos “decidieron acuñar monedas de placer”:

Estas piezas cuyo nombre *oselle* (huesecillos)... recuerda la distribución de las vituallas (de aves) en el lugar donde solían efectuarse y que evocan la antigua magnificencia imperial romana, no son monedas sino medallas conmemorativas. En todo caso, son variadas y pintorescas si se comparan con las monedas propiamente dichas que parecen estar sometidas a una especie de disciplina imperturbable⁴.

Uno de los directores de la revista *Aréthuse* fue Pierre d’Espezel, también miembro del consejo de redacción de *Documents*, revista de doctrina, arqueología, bellas artes y etnografía de la que fue secretario de redacción Bataille, y que de 1929 a 1930 apareció curiosamente con una periodicidad un tanto surrealista⁵. Los artículos de Bataille, reunidos póstumamente por Bernard Noël en 1968, provocaron serios conflictos entre los miembros del consejo de redacción como consta en algunas cartas cruzadas entre d’Espezel, Georges-Henri Rivière y Georges Wildenstein, problemas que estuvieron a punto de causar el cierre de la revista, considerada por Michel Leiris, en un homenaje póstumo a su secretario de redacción, como “la imposible revista *Documents*”. Sobre esa imposibilidad hablaré en este texto.

⁴ Ibid., p. 148.

⁵ *Documents* apareció por primera vez en abril de 1929, durante ese año se publicaron los números 1 a 7. En 1930 sacó ocho números, del 1 al 8. Sólo en esos números colaboró Bataille. En la serie siguiente, de 1933 a 1934, ya no aparece su nombre.

La estética griega y la academia

El primer artículo que Bataille publicó en *Documents* es “Le cheval académique”, en él vuelve a hablar de monedas, las acuñadas por los galos que en el siglo IV antes de Cristo copiaron modelos griegos. Parecería que se trata de un simple despliegue de erudición, un saber histórico y etnológico y también la definición de una estética. Así sería en principio, pero la erudición como forma académica del saber es combatida con violencia y la “parte maldita” de las cosas hace su aparición de manera rotunda. Al trazar Bataille otras relaciones entre las cosas y los hombres, desdibuja el paradigma tradicional entre lo alto y lo bajo, entre lo ideal y lo material, entre lo animal y lo humano, entre el saber académico y el saber poético. El ideal griego de belleza, ese ideal de perfección de las formas —se trate de la filosofía platónica o de la arquitectura del Partenón— fracasa frente a la desmesura salvaje de los bárbaros. Un curioso y provocador esbozo del concepto de evolución inicia aquí su trayectoria y concentra su atención en las semejanzas entre hombres y animales para destruir la soberbia presunción humana de su superioridad frente al mundo animal o el mundo de los bárbaros o de los dementes, superioridad que parece sustentarse en la estética griega como ideal supremo de humanidad. Una perversa involución de las especies reitera la cercanía del hombre con lo bestial y reivindica lo primitivo:

En apariencia nada recuerda en la historia del reino animal, simple sucesión de metamorfosis confusas, las determinaciones características de la historia humana, las transformaciones de la filosofía, de las ciencias, de las condiciones económicas, las revoluciones políticas o religiosas, los períodos de violencia y de aberración... En realidad, esos cambios históricos proceden en primer lugar de la libertad atribuida convencionalmente al hombre, único animal al que se le consienten desviaciones en la conducta o en el pensamiento.

No menos definitiva que esa libertad de la que el hombre se siente el único exponente, es la de cualquier animal, cuya forma particular expresa una elección gratuita entre múltiples posibilidades. No importa que esa forma la repitan de manera idéntica sus congéneres: la prodigiosa multiplicidad

del caballo o del tigre no invalida en absoluto la libertad de la obscura decisión que permite encontrar el principio de lo que esos seres son en realidad. Y para evitar una concepción arbitraria, sólo queda establecer una medida común entre las divergencias de las formas animales y las determinaciones contradictorias que periódicamente aniquilan las condiciones de existencia de los hombres⁶.

Las formas plásticas evolucionan como evolucionan las formas animales y su alternancia establece categorías irreductibles: corresponden a estados sociales contradictorios. Y esa contradicción encuentra su mejor expresión en una forma que conjunta a la vez una forma plástica y una forma animal: el caballo. Justa irrisión con la que Bataille derriba ese paradigma de la perfección, ese animal que en la escala de la evolución pareciera definir “su profundo parentesco con el genio helénico”.

En efecto, las cosas suceden como si las formas del cuerpo, las formas sociales o las formas del pensamiento, tendiesen hacia una perfección ideal de la que procederían todos los valores; la organización progresiva de esas formas buscaba satisfacer poco a poco la armonía y la jerarquía inamovibles que la filosofía griega pretendía darle a las *ideas* frente a los hechos concretos. Y así, el pueblo más sometido a la necesidad de que las ideas nobles e irrevocables regularan y dirigieran el curso de las cosas podía fácilmente traducir su obsesión dibujando el cuerpo de un caballo: los cuerpos asquerosos o cómicos de la araña o el hipopótamo no hubiesen respondido a esta elevación del espíritu⁷.

Bataille reúne aquí varios de sus temas futuros: el bajo materialismo, las desviaciones de la naturaleza, la demencia, el gusto por lo monstruoso, lo informe y lo escatológico. Practica además ese arte de la provocación feroz, la burla y la irrisión y fundamenta su deseo por destruir un tipo de saber académico, “reverencial, referencial”, como decía Barthes, ese proceso de futilización o miniaturización del saber, manejado como almacén de curiosidades.

⁶ Georges Bataille, *Documents*, ed. de Bernard Noël, Mercure de France, Paris, 1967, pp. 19-20.

⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

El Apocalipsis portátil

El segundo texto que Bataille publicó en *Documents* describe un manuscrito del siglo VIII conservado dentro del acervo de la Biblioteca Nacional de París, *el Apocalipsis de Saint-Sever*. La entrada en materia es puramente académica, como si este subterfugio permitiese subrayar lo antes dicho en “El Caballo académico”, ese caballo perfecto, tan cercano en su perfección desnuda y antierótica a los héroes de la estatuaría griega. Esa pretendida objetividad de coleccionista o de erudito que cataloga sus hallazgos sirve de telón neutro para realzar mejor una temática y un lenguaje repletos de excrecencias. En efecto, la pintura de la hecatombe, los cuerpos desventrados, la falta de perspectiva, las contorsionadas figuras y su asimétrica colocación en las pinturas aluden a una concepción ingenua del pintor, una crueldad infantil y juguetera: “Los animales, explica Bataille, semejantes a grandilocuentes juguetes, se apropian curiosamente de la puerilidad meticulosa de quien los ha concebido”⁸. Esta forma de adjetivación es característica, da cuenta de un estilo que se manifiesta desde los primeros textos: llamar meticulosa a la puerilidad es, en última instancia, la materialización de un sentimiento expresado mediante un lenguaje “extraviado”, como diría Roland Barthes⁹. Pero el máximo extravío es darle a la escatología una dirección diferente, propiciar un movimiento inverso y arrastrar la pulsión apocalíptica a ras del suelo, hacerla descender a la altura disminuida de la infancia y detenerla en un horror que descarta cualquier complacencia patológica, como si la presencia de la porquería tuviese un resultado benéfico y natural: “Parecería que la grandeza humana se encuentra allí donde lo infantil —ridículo o encantador— coincide con la oscura crueldad de los adultos”¹⁰.

Esta visión apocalíptica a ras del suelo se enriquece cuando Bataille nos explica lo que para él es el lenguaje de las flores, título de su siguiente contribución a *Documents*. Su mirada es inaudita, despoja a la flor de sus atributos más poéticos y nos la entrega desnuda de su vestimenta, ya sin color y sin corola, entregada a la mirada indiscreta y cruel de quien detecta

⁸ Ibid, p. 40.

⁹ Roland Barthes, “La metáfora del ojo”, en *Estudios críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 292.

¹⁰ G. Bataille, op.cit., p. 33.

su más esencial consistencia. Bataille rehúsa acudir a la interpretación simbólica y rechaza el arsenal de atributos con que la tradición ha idealizado a las flores. Es el aspecto de la flor desnuda de sus atributos y no la evocación que su nombre atrae lo que su mirada nos revela. Como la forma estilizada del caballo académico, el aspecto exterior de las flores remite a una belleza ideal, abstracta, simbólica:

Por lo que se refiere a las flores, desde el principio es claro que su sentido simbólico no se deriva necesariamente de su función. Es evidente, en efecto, que si se expresa el amor mediante una flor, será la corola, más que los órganos útiles, la que se convierta en el signo del deseo¹¹.

Curiosa observación en quien habría de esbozar la noción del gasto improductivo, esa economía de la pérdida, observación que sin embargo remite a la preocupación fundamental que recorre las páginas de *Documents*, la reiteración de lo material, de lo inquietante, de lo sórdido:

[...] la mayor parte de las flores, sin embargo —y aquí alude a la virtud idealizadora de la rosa—, no tienen más que un desarrollo mediocre y apenas se diferencian del follaje, y algunas son hasta desagradables y repelentes. Por otra parte, las flores más bellas se deslucen en su centro por la mancha aterciopelada de sus órganos sexuales. Es así que el interior de una rosa no responde de ninguna manera a su belleza exterior, y si se le arranca hasta el último pétalo de la corola apenas queda una mata de aspecto sórdido. Es cierto que otras flores presentan estambres muy desarrollados y de una elegancia innegable, pero si se acudiera de nuevo al sentido común, esa elegancia se emparentaría con la del diablo, por ejemplo la de ciertas orquídeas grasas, plantas tan equívocas que uno se ve tentado a atribuirles las perversiones humanas más turbias¹².

Esta puesta al desnudo de la flor nos remite a un proceso de descomposición de la naturaleza, la corrupción, lo sucio, lo fétido, la porquería, en suma, la eterna transformación que produce el ciclo de la vida y de la muerte:

¹¹ Ibidem, p. 46.

¹² Ibidem, p. 48.

Es imposible exagerar las oposiciones tragicómicas que se marcan en el curso de ese drama de la muerte jugado indefinidamente entre la tierra y el cielo, y es evidente que no se puede parafrasear ese duelo irrisorio sino mediante el uso no tanto de una frase sino más precisamente de algo semejante a una mancha de tinta, esta banalidad nauseabunda: *que el amor tiene el olor de la muerte*. El deseo no tiene nada que ver con la belleza ideal, o para decirlo más exactamente, el amor sólo se ejerce para ensuciar y marchitar esta belleza que para muchos espíritus mediocres, sólo es un límite, *un imperativo categórico*¹³.

Ya se advierte cómo, poco a poco, a medida que va escribiendo sus artículos que los otros miembros del consejo de redacción de *Documents* consideraban “apenas documentos del estado de espíritu de su redactor”, las ideas y las obsesiones que habrían de recorrer toda su vida van desarrollándose. A la negación de la erudición como un conocimiento definitivo, vuelvo a repetir, referencial y reverencial, al combate encarnizado contra el idealismo y la sustentación del materialismo, a la proclamación de la risa y lo infantil, de lo degradado y sucio, se agrega ahora la idea de la corrupción de la naturaleza, esa eterna disipación, ese gasto perpetuo, esa fétida presencia, presencia que se intensifica cuando, al describir las raíces de las flores, de las cuales nos ha obligado a aprender el más oculto lenguaje, se entierra en la materia, en lo más bajo. El movimiento natural del hombre no es hacia lo alto, dice Bataille:

No hay duda, la sustitución que mediante abstracciones hacen a menudo los filósofos de las formas naturales no sólo se nos aparece como extraña sino como absurda. Probablemente importaría poco que los filósofos mismos tuviesen que recurrir de manera constante, aunque con repugnancia, a términos que toman prestado su valor a la producción de esas formas en la naturaleza, como cuando hablan de la *bajeza*. No existe ceguera válida para quien trata de defender las prerrogativas de la abstracción. Esta sustitución correría el riesgo de ir demasiado lejos: produciría en primer lugar un sentimiento de libertad, de libre disponibilidad de uno mismo en todos los sentidos, absolutamente insoportable para la mayoría y una turbia irrisión de todo lo

¹³ *Ibidem*, p. 49.

que es todavía [...] para ellos *elevado*, noble, sagrado.. ¿Todas esas cosas bellas no corren el riesgo de verse reducidas a una extraña puesta en escena destinada a que los sacrilegios se vuelvan más impuros¹⁴.

El más bajo materialismo

El movimiento descendente que permite destruir cualquier tipo de idealismo encuentra una mejor justificación en el origen del materialismo dialéctico, “el cual tuvo como punto de partida —asegura Bataille— el idealismo absoluto bajo su forma hegeliana”. En los estudios de historia de la religión y filosofía de algunos de los colaboradores de la revista sobre los gnósticos y las monstruosas cosmogonías dualistas de principios del cristianismo, encuentra fundamentos nuestro escritor para su teoría. Y de nuevo, la teoría se funda en una forma de representación plástica de esa misma concepción metafísica:

Es así que la adoración de un dios con cabeza de burro (el burro es el animal más horriblemente cómico pero al mismo tiempo más humanamente viril) todavía hoy me parece susceptible de alcanzar un enorme valor y la cabeza decapitada del asno que personifica el sol acéfalo representa, sin duda, por imperfecta que sea su imagen, una de las más violentas manifestaciones del materialismo [...]; sin tomar en cuenta sus desarrollos metafísicos, antes y después de la predicación cristiana y de una manera casi bestial, la gnosis introdujo en la filosofía grecorromana los fermentos más impuros, los elementos menos conformes al orden intelectual establecido, tomándolos prestados de la tradición egipcia, del dualismo persa, de la heterodoxia judeo-oriental; de esta manera la gnosis contribuyó con sus propios sueños y expresó sin problemas algunas de sus monstruosas obsesiones, no dudando en recurrir, durante sus prácticas religiosas, a las formas más bajas y por tanto más inquietantes de la magia y la astrología griegas o caldeo-asirias; y al mismo tiempo utilizando, o más exactamente, comprometiendo, a la naciente teología cristiana y a la metafísica helenística¹⁵.

¹⁴ Ibidem, pp. 52-53.

¹⁵ Ibidem, pp. 97-98.

El pensamiento de Bataille va ampliándose o mejor completándose. Cada uno de los textos escogidos reitera y afina ciertas ideas y añade nuevos elementos a la argumentación. La cosmogonía gnóstica se apoya, según Bataille, en una concepción de la materia como principio activo autónomo, el de las tinieblas, que según él no es la ausencia de luz sino la acción creativa del mal, y aunque la doctrina de la emanación ofrece un paliativo a esta soberana presencia del principio del mal, representada por los arcontes antropozoomórficos "... la obsesión despótica y bestial de las fuerzas malignas y fuera de la ley parece irrecusable tanto en la especulación metafísica como en las pesadillas mitológicas¹⁶". Los arcontes con cabeza de burro son para él obscenos, y por tanto impúdicos, signos de una desenfadada rebelión contra el idealismo en el poder. Esta "eterna bestialidad" se opone también y por tanto socava las figuraciones plásticas del idealismo helénico, representaciones definitivas de un academismo.

Lo reitero, aunque publicados en números sucesivos y con temas diferentes, los artículos van siguiendo un orden ascendente que reitera, paradójicamente, la presencia caótica y turbia de lo bajo, de la materia, principio omnipotente y liberador del mal: un materialismo que no implica una ontología y por ello mismo, agrega Bataille, radicalmente optimista: "Es posible ser un juguete del mal con toda libertad si el mal en sí mismo no tiene que dar cuentas a Dios¹⁷". Y si se lleva al extremo esta aseveración puede decirse que la bestialidad que define a los arcontes gnósticos con cabeza de burro puede asociarse con la de los monstruos, "situados dialécticamente en el sitio contrario a la regularidad geométrica" y provocadores de una curiosa seducción, a la vez cómica y generadora de malestar.

El dedo del gordo del pie

Si en el texto sobre la gnosis la bestialidad se expresa mediante una figuración plástica que socava el academismo de la tradición clásica, el texto sobre el dedo gordo del pie nos conduce de nuevo y directamente al hom-

¹⁶ Ibidem, p. 101.

¹⁷ Ibidem, p. 102.

bre para humanizarlo totalmente y separarlo del mono, bestia con la cual siempre se le compara o sobre la que se le coloca en la tradicional escala de evolución de las especies. Gracias a su dedo gordo, el hombre puede colocarse de manera definitiva sobre el suelo, distinto de esas bestias que utilizan sus extremidades para aprehender y trepar por las ramas y no para caminar. La dialéctica de lo alto y de lo bajo reaparece con otros matices, pues, dice Bataille, el hombre puede pisar firme y mantenerse con la cabeza en alto gracias a esa maravillosa y a veces ridícula parte de su anatomía, para él un fetiche, convertido por Roland Barthes en “fetiche verbal” y también en un signo fálico disminuido: “La función del pie humano consiste en darle un cimiento firme a esa erección de la que el hombre está tan orgulloso”, explica de manera un tanto equívoca Bataille. Y esta anfibológica posición vertical, adquirida gracias a ese miembro del cuerpo que permite una tan perfecta erección, es, en su ambigua connotación, la que lo separa del mono pero no del caballo.

Pero cualquiera que sea el papel que juega en la erección su pie —subraya Bataille—, el hombre que tiene la cabeza ligera, es decir, elevada hacia el cielo y hacia las cosas del cielo, mira a su propio pie como si se tratase de un escupitajo, con el pretexto de que está pisando el lodo [...] El hombre no puede dejar de tener rabia cuando advierte ese movimiento incesante que lo hace subir de la suciedad a lo ideal y bajar de lo ideal a la suciedad, rabia fácil de desquitar sobre un órgano tan bajo como el pie. En la vida humana existe un sentimiento: la rabia de advertir que en ella hay un movimiento de vaivén que va de lo infecto a lo ideal y de lo ideal a lo infecto, rabia que se adjudica fácilmente a un órgano tan bajo como el pie¹⁸.

La burlona dicotomía a la que se ve sometido el cuerpo del hombre, en su imposible colocación que lo dirige a la vez hacia el cielo y lo coloca con firmeza sobre la tierra, parece diluirse cuando Bataille se ocupa del cuerpo como objeto sacrificial. Colocado de manera dialéctica en otro extremo de su cuerpo, está el dedo que Gaston F, dibujante y bordador, se arrancó obedeciendo las órdenes imperativas del sol (al que miraba de frente). Bataille hace una asociación entre este artesano desconocido

¹⁸ Ibidem, p. 76.

que ingresó a un hospital para dementes después de mutilarse y Van Gogh quien, también ligado a figuras solares, los girasoles, se arranca una oreja. A estos dos ejemplos de mutilación, Bataille agrega el de una mujer que se arranca los ojos. Los tres ejemplos son un motivo de reflexión sobre el sacrificio ritual entre los pueblos de la antigüedad y algunas sectas musulmanas contemporáneas a él, tratando de mostrar cómo la demencia y las religiones primitivas parten de un mismo acto ritual.

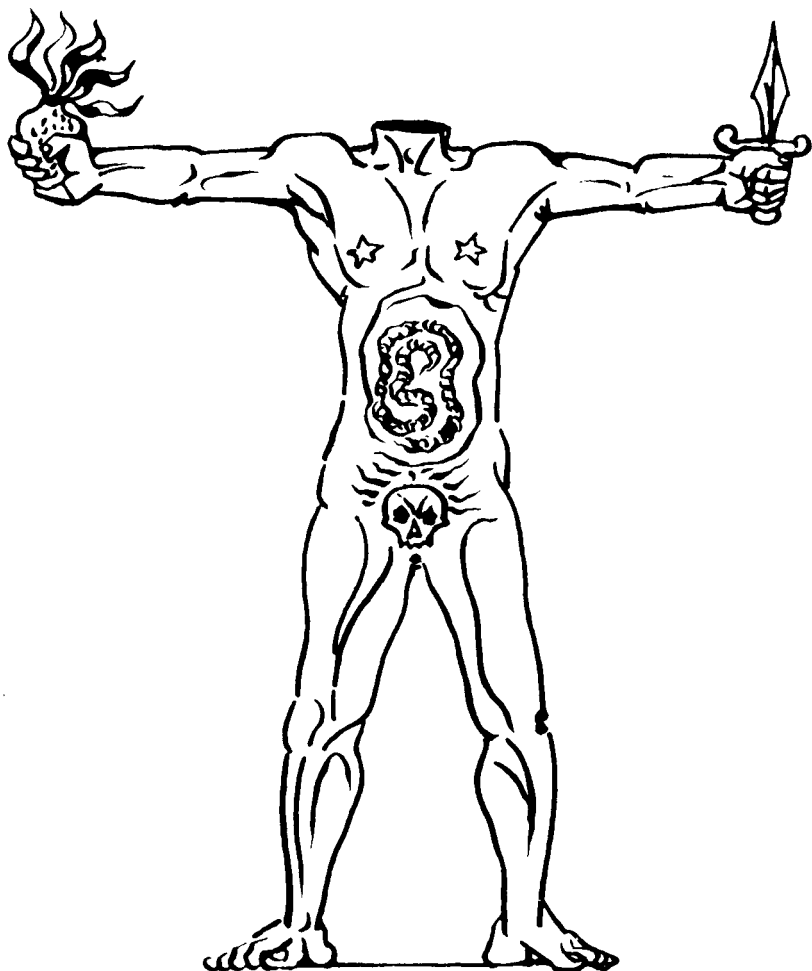
Es más, en muchos casos de tribus primitivas estudiados por Hubert y Mauss, y en otros ejemplos sacados de la mitología griega (Edipo que se arranca los ojos, Orestes que se corta un dedo y luego se lo traga o Prometeo a quien un águila devora el hígado que renace sin cesar), el acto de mutilación es visto como una ceremonia sacrificial. Más que como un acto propiciatorio o de expiación, Bataille decide que en estos casos distintos de ablación, el hecho a reconocer es la alteración radical que se produce en la persona mutilada.

Una acción semejante estaría caracterizada por la capacidad de liberar elementos heterogéneos y romper la homogeneidad habitual de la persona: se opondría a su contrario, la ingestión común de alimentos de la misma forma que el vómito [...] Es en razón del hecho de que en el ciclo humano todo lo que se arroja se altera de manera peligrosa, que las cosas sagradas intervienen al final de la operación: la víctima tirada sobre su sangre, su dedo, su ojo o la oreja arrancadas no difiere sensiblemente de los alimentos vomitados. La repugnancia no es más que una de las formas del estupor causado por una erupción terrible en que la liberación de una forma puede sepultarnos¹⁹.

La mutilación sacrificial sería entonces una de las formas de la ignominia, ignominia que denota la suciedad, aquello que se conecta con lo que se excreta, la sangre, las heces, los escupitajos, el vómito, aquello que altera la integridad de la persona y al mismo tiempo la reafirma en toda su baja materialidad.

El cuerpo manchado con las propias excrecias o alterado por la mutilación está separado radicalmente del cuerpo desnudo de los griegos,

¹⁹ *Ibidem*, pp. 161-162.



ACEPHALE
MUSON - SOCIOLOGE - PHILOSOPHE - SEYLA PARABIANI L'ÉPREUVE AN
1936
LA CONJURATION SACRÉE
PAR GÉORGETTE BATHALL - PIERRE ALEXANDRE ET ANDRÉ MASSON

Acéphale, ilustración de la portada hecha por André Masson (1936).

esas estatuas marmóreas, impecables, académicas, carentes de erotismo. La desnudez en Bataille es siempre agresiva puesto que es sacrificial, y, como prueba, podemos agregar otra de sus empresas: la fundación en 1936 de una revista intitulada *Acéphale*; la ilustración de la portada hecha por André Masson exhibe un cuerpo mutilado no solamente porque le falte la cabeza —y aquí no puedo menos de asociar esta imagen con la de los arcontes con cabeza de burro representando el bajo materialismo de la gnosis— sino porque ha sido emasculado. Su desnudez remite a una alteración radical de la corporeidad, la incompletez total, si puede usarse esa palabra.

Antes de terminar este texto, quiero recordar la *Historia del Ojo*, libro en donde casi todos los temas tratados por Bataille en sus artículos de *Documents* se habían explorado. Cito para terminar un fragmento de otro ensayo mío sobre Bataille, prólogo a esa novela:

Misterios eleusinos que Bataille concentra en textos oscuros, pantanosos [...] desgarraduras de conciencia que no abandonan su territorio corpóreo, que son secretos por eso, porque, juego malabar del lenguaje: lo que se guarda *secreto* por imposible y lo que ese cuerpo que guarda *secreta*. Cada acto se realiza como un sacrificio y los encuentros de los personajes se definen por la común masturbación que permite expulsar —*secretar*— lo que el cuerpo gasta, el placer que la gris y uniforme sociedad burguesa esconde; ese *gasto* —*la notion de dépense*— exige una mirada compartida en tercera dimensión...²⁰.

²⁰ Georges Bataille, *Historia del ojo*, traducción y prólogo de Margo Glantz, Premiá, México, p. 12.

Georges Bataille y la experiencia interior¹

Salvador Elizondo²

Para quienes se han interesado por toda esa literatura surgida recientemente en torno al análisis de la personalidad secreta del hombre contemporáneo, el nombre de Georges Bataille no será sin duda desconocido. Filósofo, ensayista, crítico de arte, novelista, Bataille fue una de las personalidades más interesantes de la vida intelectual francesa a partir de la primera eclosión del movimiento surrealista durante los años de 1920. Profundamente interesado en conciliar facetas antagónicas de la vida humana, su obra revela, en su carácter psicológico y antropológico, una intensidad abstrusa y sorprendente. Al lado de la euforia “sexológica”, Bataille investigó concienzudamente el trasfondo filosófico del erotismo y es quien por primera vez traza, con cierta exactitud, la línea divisoria entre el erotismo considerado como característica diferencial del hombre y quien esboza por primera vez también la estrecha relación que encuentra entre la sensualidad y la muerte: “¿Qué significa el erotismo de los cuerpos si no una violación del ser de los amantes, una violación que linda con la muerte, con el homicidio?”. Basada en su idea de la discontinuidad del hombre que busca en la relación erótica la

¹ Publicado originalmente en *Teoría del infierno y otros ensayos*, El Colegio Nacional-Ediciones del Equilibrista, México, 1992, pp. 77-81. Este libro está incluido en su totalidad en el tomo 3 de *Obras*, El Colegio Nacional, México, 1994, pp. 273-276. *Litoral* deja constancia de su profundo agradecimiento a Paulina Lavista por su desinteresado consentimiento para publicar este ensayo de quien fuera su esposo.

² Salvador Elizondo Alcalde, nació y murió en la ciudad de México (1932-2006). Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en las universidades de Ottawa, Perugia, la Sorbona, Cambridge y la UNAM. Fue un asiduo colaborador de la *Revista Mexicana de Literatura*, de *Plural* (en su primera época, de la cual fue fundador), de la *Revista de la Universidad de México* y de otras más. En 1962 fundó y dirigió *S.Nob*, revista en la que apareció el texto que publicamos en este mismo número de *Litoral*. Escribió y publicó una veintena de libros entre poesía, ensayo, novela, crítica y relato. La que es considerada su obra fundamental, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), se ha traducido al alemán, francés, italiano y polaco. Entre sus libros cabe mencionar: *Narda o el verano*, *El hipogeo secreto*, *Cuaderno de escritura*, *El retrato de Zoe*, *El grafógrafo*, *Miscast*, *Camera lúcida* y *Elsinore*, entre otros. Tradujo a William James, Lowry, Valéry, Bataille, Mallarmé, etc. Fue miembro de la Academia de la Lengua y de El Colegio Nacional. Recibió los premios Xavier Villaurrutia y el Nacional de Letras. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores y de la Fundación Guggenheim. Estudió chino en El Colegio de México.

creación de una “continuidad” que a la vez que lo trasciende le es ajena, Bataille funda una clasificación del erotismo de acuerdo con los grados de continuidad que se establecen entre los contrayentes del compromiso erótico. Esta clasificación lo lleva a hacer un estudio exhaustivo de las tres formas fundamentales del erotismo que él acepta: erotismo de los cuerpos, erotismo del corazón y erotismo místico. Mediante esta clasificación Bataille reduce toda la actividad trascendente del hombre al erotismo. La importancia de esta idea reside sobre todo en el hecho de que la concepción de lo erótico se funda para el autor, esencialmente, en el hecho de que el erotismo más que una forma de dar origen a nuevos seres humanos es un método de disciplina interior que pretende sobreponer la conciencia de la posibilidad ineluctable de la muerte mediante su imitación en el acto sexual. “Lo que está en juego en el erotismo es una disolución de las formas constituidas... de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de individualidades definidas que somos”. Para formular esta idea, Bataille parte de la ampliación de la concepción de “lo prohibido”, del tabú que ya ha sido ampliamente estudiada por los antropólogos y los psicoanalistas. Bataille introduce, respecto a ella, una idea sorprendente. El tabú, tal y como ha sido definido por la antropología clásica —afirma— se expresa invariablemente mediante símbolos mágicos. Ello lo relega a una función real sólo dentro de aquellas sociedades primitivas que se sustentan, justamente, en el pensamiento mágico. Esta concepción le resta a la interdicción su carácter de universalidad trascendente y lejos de constituirlo en la raíz verdadera del sistema social, la convierte, simplemente, en una costumbre inveterada. El cadáver y la posibilidad ontológica que tenemos todos los hombres de convertirnos en carroña —más que cualquier símbolo mágico—, es lo que constituye, esencialmente, no sólo la “prohibición” en contra de la cual se ejerce la violencia desencadenada por el erotismo, sino su prefiguración mediante el acto sexual, su fin último.

Estas investigaciones se concretan en el ensayo de Bataille intitolado *Les Larmes d'Eros* (Pauvert, París, 1961)³. Aquí, mediante la utilización del mito como vehículo de expresión de ideas, Bataille analiza,

³ Georges Bataille, *Las lágrimas de eros*, trad. de David Fernández, Tusquets, Barcelona, 1981, [N.E.].

por medio de un método que se sustenta no sólo en la meditación filosófica, sino también en el análisis y en el ordenamiento de datos iconográficos surgidos de la historia del arte, la relación estrecha que existe entre el amor y la muerte. Para fundamentar esta relación Bataille nos remite, en un principio, al significado semántico de algunas expresiones que se emplean para definir diversos aspectos del acto sexual. Encuentra que estas expresiones siempre aluden a la muerte y a la posibilidad inherente al cuerpo de convertirse en carroña. Ilustrando sus aseveraciones con las “metáforas” inconscientes que aporta la historia de la pintura, el autor se recrea largamente en exponer ante nuestros ojos la realidad de los conceptos. Es particularmente significativo el hecho de que esta investigación revalora el arte barroco y le concede su justa medida, no sólo como documento del espíritu sino también como expresión plástica afín a la gran poesía mística del siglo XVII. Este estudio, que principia con la exégesis de las figuras itifálicas rupestres de Europa, abarca hasta nuestros propios tiempos. Es particularmente impresionante la fotografía del suplico chino llamado “Leng-Tch’e⁴”, imagen en la que Bataille advierte todas las características esenciales del erotismo: la crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico.

La interpretación psicoanalítica siempre se ha topado contra el muro de la imposibilidad en el caso de la interpretación de la experiencia mística. Denis de Rougemont había ya apuntado en su ensayo *L’Amour et l’Occident*⁵ la ambivalencia de la experiencia mística y la experiencia amorosa. Es, sin embargo, Bataille el que más certeramente da a esta ambivalencia el carácter de una identidad calificando a la experiencia mística de erotismo. Conforme a este esquema, la interpretación del éxtasis se hace factible. Es justamente ésta la tarea que acomete Bataille en la última parte de *L’Erotisme*. En su especulación, la definición de la experiencia mística representa la síntesis de dos formas de erotismo que concibe como premisas: el erotismo de los cuerpos y el erotismo del corazón. La experiencia trascendental del erotismo místico comporta

³ Descuartizamiento en trozos [N.E.].

⁴ *El Amor y Occidente*, trad. de Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1979, [N.E.].



Estos clichés fueron publicados, en parte, por Dumas y Carpeaux. Carpeaux afirma haber sido testigo del suplicio, el 10 de abril de 1905. El 25 de marzo de 1905, el “Cheng Pao” (durante el reinado de Koang-Son) publicó el siguiente decreto imperial: “Los príncipes mongoles piden que el llamado Fu-Tchu Li, culpable del asesinato del príncipe Ao-Han-Ovan, sea quemado vivo, pero el emperador considera este suplicio demasiado cruel, y condena a Fu-Tchu Li a la muerte lenta por el *Leng-Tché* (descuartizamiento en trozos). ¡Respeto a la ley!”. Este suplicio data de la dinastía manchú (1644-1911).

Cf. Georges Dumas, *Traité de psychologie*, París, 1923. Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va*. A Maloine, ed. París, 1913. [Extraído de Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, ed. Tusquets, Barcelona, 1997, p. 249] [N.E.].

ya una referencia que se centra en la muerte que es el primer principio del erotismo en general.

Profundamente influido por el pensamiento de Nietzsche, Bataille se adentra en los vericuetos legados por el romanticismo a la cultura occidental con el paso firme del racionalismo cartesiano que, quiérase o no, muchas veces conduce a un romanticismo mucho más feroz. Como quiera que sea, el valor fundamental de la obra de Bataille reside no tanto en la fenomenología del erotismo que él pretendió instaurar, como en la meditación que quiso legar, mediante la descripción trascendente del erotismo, a la definición de la libertad humana. Tanto más curioso resulta esta tarea de Bataille si tenemos en cuenta que no es sino la expresión metódica de una especulación emprendida hace casi dos siglos, en una de las mazmorras de la Bastilla, por otro curioso pensador francés: D.A.F. de Sade.

Influido también por el ateísmo místico de la India, quiso Bataille incorporar a la cultura de Occidente la idea de que la experiencia mística no es una experiencia de relación, sino una experiencia del Yo. En su libro, *Somme Athéologique*⁶, Bataille define la experiencia mística unilateral como la experiencia que define las culturas. Allí mismo intenta precisar el sentido de la experiencia interior a la que se llega mediante un método particular de meditación. Todo ello hace pensar que Bataille pretendía, a toda costa, construir una filosofía sistemática que sintetizara la *experiencia interior* con la realidad. Cuando intuyó que el procedimiento para lograrlo se encontraba estrechamente ligado a la experiencia erótica, señaló, seguramente, la importancia de una verdad que en nuestra época, en nuestra sociedad, sólo comienza a ser evidente. La obra de Georges Bataille viene a poner puntos suspensivos a una de las afirmaciones más turbadoras de nuestra historia y de nuestra cultura.

⁶ La *Somme athéologique* forma el quinto y sexto tomos de sus *Oeuvres complètes* (12 vols. Gallimard, París, 1970-1988), estos dos volúmenes incluyen: *L'Expérience intérieure, Méthode de méditation, Postscriptum 1953, Le Coupable y L'Alleluiah* el quinto; así como *Sur Nietzsche, Memorandum y Annexes* el sexto (*La experiencia interior; Método de meditación, Postscriptum 1953, El culpable y El Aleluya*; así como *Sobre Nietzsche, Memorandum y Anexos*) [N.E.].

La Ternura de Georges Bataille¹

Juan García Ponce²

Los relatos de Georges Bataille buscan el escándalo y alcanzan el escándalo. Tarea de rompimiento. Se trata de partir de un punto que se encuentre más allá de las normas señaladas por la cultura. ¿Pero el hecho mismo de escribir no crea esos límites, no fija esas normas? Exasperación primera. El mundo se extiende ante la sensibilidad que lo contempla y que, simultáneamente, está inmersa en él como el espacio que lo habita y en el que habita. Apropiarse de su reflejo y convertirlo en el propio reflejo constituye la experiencia interior, tal vez, como el mismo Bataille la llama. Pero apenas esa experiencia se interioriza, también se disuelve, se desmorona, en el seno del yo que la acoge y se sabe discontinuo, roto en su integridad por la amenaza de la muerte. Es el lenguaje, la posibilidad de poner afuera la experiencia, el que otorgaría la continuidad dentro de la que el mismo yo encontraría su coherencia. Pero el lenguaje está encerrado en los límites de su propia coherencia y el contenido de experiencia que llega hasta la sensibilidad que contempla el mundo y se contempla en el mundo, trasciende esos límites, tiene que colocarse fuera de ellos. El objeto de todo relato, se nos dice en *L'abbe C.*³, “no podría ser propuesto al interés más que bajo la forma de enigma”. Por eso lo que se escribe, afirma esa novela, es “una provocación”: no aclara: enturbia. Y Bataille

¹ Este texto apareció, primero, en *Las huellas de la voz*, Ediciones Coma, México, 1982, pp. 447-452. Más adelante fue incluido en *Apariciones (antología de ensayos)*, FCE, México, 1986, pp. 78-82. *Litoral* deja constancia de su agradecimiento a Juan García de Oteyza, quien amablemente nos permitió publicar este ensayo de su padre.

² Juan García Ponce, nació en Mérida, Yucatán, y murió en la ciudad de México en 2003. Escribió y publicó más de cincuenta libros de cuentos, poesía, ensayos, novelas y teatro. Fue uno de los escritores más prolíficos de su generación. Tradujo a Klossowski, Marcuse y Styron. Entre sus obras cabe mencionar: *El canto de los grillos*, *La noche*, *Encuentros*, *Figura de paja*, *La casa en la playa*, *El gato*, *Crónica de la intervención*, *De ánima*, *Inmaculada o los placeres de la inocencia*, *Cruce de caminos*, *Desconsideraciones*, *Teología y pornografía*, *Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, entre muchos otros más. Recibió los premios: Juan Rulfo, Xavier Villaurrutia, Anagrama de ensayo, Nacional de Ciencias y Artes en Literatura y Lingüística, etc. Fue Creador Emérito por el Sistema Nacional de Creadores.

³ *El abad C.*, trad. de Pedro Vergés, Premiá, México, Col. La nave de los locos, No. 21, 1982 [N.E.].

confiesa que lo que busca al escribir es *Lo imposible*, título de uno de sus relatos⁴, “ese *imposible* al que no accedemos más que olvidando la verdad de todos los derechos, más que aceptando la desaparición”. Y aún así ¿puede encontrarse? Este es el dilema al que nos enfrentan todos los relatos de Georges Bataille. Su lectura es exacerbante e insatisfactoria. Su necesidad de romper la seguridad de la forma, lo que en otro momento llamó “El odio de la poesía” nos deja sólo frente al enigma también de esa forma tensa, alta y rota, que atacándose a sí misma se constituye como forma y nos obliga a la participación. El lenguaje disuelto cerca y encierra los temas de Bataille y nos deja frente al enigma que nos contempla con los ojos vacíos, fuera de la cultura.

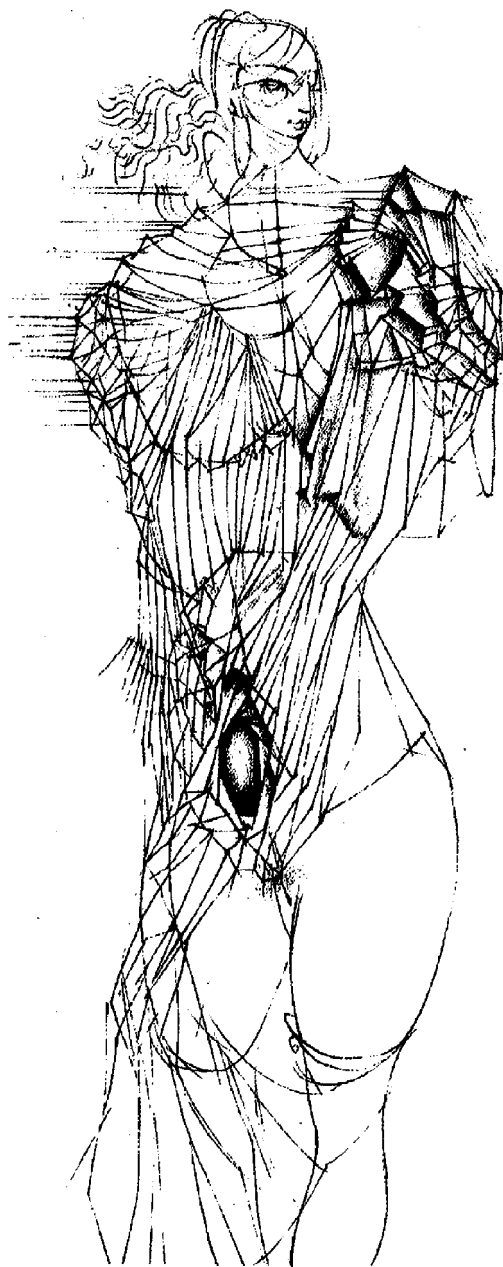
Proponer un misterio. Los términos de ese misterio se encuentran siempre en la zona límite donde la experiencia se abre al campo de lo inexpresable porque su contenido desafía las posibilidades de toda comunicación racional. Las historias y los personajes sobre los que juegan, parten de un extremo desarreglo de los sentidos. El placer, el dolor, la muerte, el erotismo, el sacrificio son sus temas. La coherencia misma de la personalidad y la del mundo en que se mueve y se configura se ve amenazada a través de esos temas por las exigencias de una pasión, una pura fuerza, un devastador y todopoderoso impulso irracional que, como la vida, no conoce otra necesidad que la de llegar a su término, cumpliéndose y realizándose en sí misma. En este ámbito, todo lo que ocurre parece tener a primera vista un oscuro sentido religioso y en efecto, las historias de Bataille tocan ese terreno; pero no hay que confundirse: sólo se puede llegar hasta esos relatos escandalosos y escabrosos en los que la literatura se desprende de cualquier pretensión de constituirse como bella forma al servicio de la cultura, si asumimos que en el espacio de su acontecer la religiosidad está desprovista de todo valor trascendente, es un sentimiento que nada más puede encontrarse en la vida y en el mundo. Como se nos deja saber en *L'abbe C.*, la divinidad, en tanto sujeto trascendente, ha traicionado al hombre, abandonándolo. Nada más se le puede servir dentro de la mentira, ocupando su lugar ausente y aceptando que ese lugar es el espacio de la traición. Los relatos de Georges Bataille transcurren en el campo del ateísmo y tan inútil es intentar

⁴ *Lo imposible*, prólogo y traducción de Margo Glantz, Premiá, México, Col. La nave de los locos, 1979, [N.E.].

protegerse de ellos asumiendo las barreras de contención de cualquier religión organizada como pretendiendo tener la supuesta libertad de una incredulidad laica que ignora las exigencias de lo divino en el mundo. El espacio y las exigencias de esos relatos son los de la vida y entrar a lo que su lenguaje nos muestra, minuciosa e impacientemente, rompiéndose, desintegrándose, aceptando todas las dificultades, enfrentándolas y siendo vencido por su carácter cerrado, es tocar la vida. En última instancia esa es la única aventura que una tan alta literatura nos propone.

“El resto es ironía, larga espera de la muerte...”, nos dice el narrador de *Madame Edwarda*⁵ cuando el lenguaje se desmorona entre sus manos, el peso de los conceptos anula el sentido que persigue al describir su experiencia y él se ve obligado a interrumpir su búsqueda del *Divinus Deus* del que nos habla el subtítulo del relato. Servirse de la ironía equivaldría a poner una distancia crítica entre el narrador y el valor que quiere encontrar en su experiencia. Pero ese es el terreno de la cultura, de la larga espera de la muerte, de la negación de la vida: es el terreno prohibido en los relatos de Bataille. Al contrario, lo imprevisible, lo inabarcable, el tiempo marginal, que se desenvuelve fuera del mundo establecido de la utilidad social, no sólo a espaldas sino en contra suya, anulándolo con la mera aparición de su naturaleza gratuita y desorbitada, haciéndose imposible de cerrar en la medida del hombre y el pensamiento racionales, el tiempo durante el que ocurre *Madame Edwarda*, donde el narrador, borracho, se despoja de sus pantalones en la calle, donde una pupila de burdel, loca, bella hasta la obscenidad, atacada ‘por violentas convulsiones, presa del delirio, es Dios y porque es Dios es el misterio y la noche, lo imposible, y puede ser poseída en el asiento trasero de un taxi por un chofer mientras el narrador le sostiene la cabeza, y salirse de sí por el deseo, ser ella y más que ella, ser el deseo, sólo para que el narrador comprenda que eso se puede contar pero no se puede explicar, es lo inexplicable en términos de lenguaje conceptual, hace visible el sentido del sin sentido por medio de la expresión del delirio. Para encontrar su propio sentido y el deslumbramiento de la belleza, la narración debe mostrar ese tiempo en el que todo ocurre fuera del orden. Su espacio no es el de la inocencia: es el del deseo. Los personajes de Bataille son

⁵ *Madame Edwarda*, seguido de *El muerto*, trad. de A. Escohotado, ilustraciones de Hans Bellmer, Tusquets, Barcelona, Col. La sonrisa vertical, 1981, [N.E.].



Litrografía de Hans Bellmer que ilustra a Madame Edwarda.

siempre víctimas y culpables de su propia servidumbre a la pasión o sólo pueden ver el mundo a través de la pasión. De allí el carácter obsesivo de esa literatura. La pasión se convierte en un absoluto. Pero el absoluto sobrepasa al hombre.

En el seguimiento de ese absoluto para el que el imperio del deseo en tanto fuerza en la que se manifiesta la vida es la única obsesión y la necesidad de tocar lo intocable la regla, los relatos de Bataille nos conducen hasta la destrucción de sus personajes. Desde *L'histoire de l'oeil*⁶ hasta *Ma mère*⁷ se cumple un periplo de desastres. Literatura negra, si la hay. ¿Pero se trata de desastres en verdad? Depende de la norma a la que uno se atenga para leerla. Y es evidente que si de lo que se trata es de escuchar su propia voz, de detenerse para nuestro placer y nuestro elevamiento, en lo que la literatura de Bataille nos dice y no en lo que suponemos que debe decir la literatura, los relatos de Georges Bataille quieren romper la norma establecida. Para ello cuentan con la efectiva belleza y el poder de su impaciente lenguaje, con la inquietud, el desarreglo emocional y aún la exasperación que la índole de los personajes pone en el lector, y con la intensidad de la pasión por llegar al fondo, aunque ese fondo no exista, que se entrega y se hace manifiesta en esos relatos. Desde ese lugar, tal vez el desastre, la destrucción, tengan otro significado.

Está el deseo. En las obras de Georges Bataille, el deseo no es constructivo. Es un absoluto y no se quiere, no se sabe, más que a sí mismo. No va a servir a la reproducción, no va a aumentar la vida; usa a la vida porque es el escenario en que puede aparecer, pero en su ciego movimiento también destruye ese escenario y quizás su fin es la muerte. La meta de la vida, entonces, es la muerte. En la muerte, la vida y el deseo hallan la unidad. Ella los acoge y los encierra, amorosamente, dolorosamente, por parte de la vida y el deseo, indiferentemente, por parte de la muerte. La discontinuidad, el rompimiento, que el hombre experimenta como fundamento de la vida, se convierte en silenciosa continuidad, en unidad que se había perdido con el nacimiento y que se recupera en la

⁶ *Historia del ojo*, trad. de A. Escototado, prólogo de Mario Vargas Llosa, ilustraciones de Hans Bellmer, Tusquets, Barcelona, Col. La sonrisa vertical, 1978. También apareció en traducción de Margo Glantz, Premiá, México, Col. Los brazos de Lucas, 1981. [N.E.].

⁷ *Mi madre*, trad. de Margo Glantz, Premiá, México, Col. Los brazos de Lucas, No. 32, 1979.

muerte: continuidad, unidad, que nadie experimenta, experimentada por nadie. De este reconocimiento surge la religiosidad en Georges Bataille. Su literatura hace aparecer un recogimiento, una reverencia, un respetuosos reconocimiento de la fragilidad de la vida que sólo puede encontrarse desde la aceptación de que es la muerte la que le da sentido a la vida. Religiosidad, sin embargo, que no tiene otro espacio para manifestarse ni otro fin que la vida. Es la vida la que encierra a la muerte, reflejándola, obligándola a mostrarse. Para ello, hay que vivirla como máxima intensidad, como absoluto que negándose se nos entrega en la ciega sumisión al ciego deseo cuyo camino sin fin termina en la muerte sin fin, en tanto muerte sin comienzo tampoco, en tanto muerte de nadie —y desde esa ausencia de principio y de fin, más allá de la persona que se sabe a sí misma discontinua y busca encontrarse perdiéndose en la unidad, recomienza.

Dios puede entonces ser una prostituta. Hay que hallar fuera de toda positividad social, en el supremo desgarramiento de un total olvido y una pérdida de sí en el deseo, que, como ocurre en *Madame Edwarda* en el momento del acoplamiento sexual entre la protagonista y el narrador, multiplica la imagen de la realización en una serie de espejos o permite que la mirada del narrador, que el lenguaje, la haga visible en el caso del chofer y Madame Edwarda, la unidad desaparecida desde la muerte de Dios en un terreno que desborda y destruye al yo como falsa unidad y lo anula. Sólo a partir de este reconocimiento puede empezar a construirse cualquier positividad social. Una y otra vez, los relatos de Georges Bataille nos precipitan en un ambiente en el que toda norma se transgrede. No queda más que la vida como movimiento dentro del que todo se organiza y se desorganiza, se compone y se descompone: un puro fluir en cuyo seno aparece también su aparente contrario: la muerte. Esperma, lágrimas, mierda, orines, vómito, todo lo que diluye, forma parte de esos relatos para mostrar la realidad del cuerpo. Es en el cuerpo donde todo sucede, todo entra y sale, se agrupa y se dispersa. Y el yo que habita ese cuerpo como conciencia de sí y de su temporalidad, de su carácter finito, se diluye, se disuelve, en la angustia y el placer, en la angustia del placer, en el placer de la angustia, que une a la vida —el placer— y la muerte —la angustia: es la víctima del sacrificio en el que la unidad se alcanza. Y ese sacrificio en cuya descripción los relatos se hacen posibles como rito, como ceremonia, nos devuelve, el mundo.

No es otra, tampoco, la tarea del lenguaje en tanto literatura, El escritor se pierde en las palabras, pero para que esto sea posible las palabras deben estar más allá de cualquier límite señalado por la presencia del escritor, de lo humano que las hace aparecer y que puede pretender circunscribirlas a la norma establecida por lo humano. Como el ateísmo, la escritura no es un humanismo. Georges Bataille nos hace ver cómo, mediante la literatura, lo que se abre es una desnudez, la misma que preludia en los cuerpos a la entrega sexual que en un olvido de sí, semejante al de la muerte, encuentra a la vida. El escándalo se convierte en una forma de ternura.

El dolor y el mono no aware

El dolor¹

Fabienne Bradu²

Poco antes de la Liberación de París, Marguerite Duras escribió un relato que refiere el regreso de su marido Robert Antelme del campo de concentración de Dachau. Lo escribió en forma de diario para aguantar la horripilante espera del mes de abril de 1945, en un cuaderno escolar que luego guardó dentro de un armario durante cuarenta años. Hacia el final de su vida, Marguerite Duras aseguraba que no recordaba haberlo escrito:

Cómo he podido escribir esta cosa a la que aún no sé dar un nombre y que me asusta cuando la releo. Cómo he podido, asimismo, abandonar este texto durante años en esta casa de campo regularmente inundada en invierno³.

En 1985 decidió publicarlo junto con otros dos relatos de la misma época, bajo el título de *El dolor*, y mintió cuando declaró que no había retocado una línea antes de darlo a conocer.

Gracias al cotejo con los manuscritos originales, ahora sabemos que sí corrigió el texto antes de publicarlo, pero ¿por qué mintió Marguerite Duras? ¿Qué había de inaceptable o de pecaminoso en aportar correcciones a un relato escrito cuarenta años antes? Tal vez sería más pertinente

¹ Texto leído por la autora en la mesa redonda “La estética del dolor”, en el Festival Multidisciplinario del Dolor “Homo—genio 2006”, el viernes 3 de marzo de 2006, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este texto fue cedido amablemente a *Litoral* para su publicación en este número.

² Doctora en Letras Romances por la Universidad de la Sorbona (Paris IV), Investigadora Titular del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Crítica literaria en distintas revistas y suplementos literarios de México. Profesora del postgrado de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Autora, entre otros, de los siguientes libros: *Señas particulares: escritora, Ecos de Páramo, Biografía de Antonieta Rivas Mercado, Damas de corazón, André Breton en México, Benjamin Péret y México, Las vergüenzas vitalicias, Diario de Chile, Otras sílabas sobre Gonzalo Rojas, El amante japonés, Los puentes de la traducción: Octavio Paz y la poesía francesa, Correspondencia de Antonieta Rivas Mercado*.

³ Marguerite Duras, *El dolor*, trad. Clara Janés, Plaza & Janés, 1985, Barcelona, p. 9.

preguntar: ¿el dolor no admite correcciones? ¿El arte envilece el sentimiento? Primero veamos cómo la escritura de Marguerite Duras procura registrar el dolor.

El género diarista favorece la expresión del dolor porque consigna los acontecimientos y los sentimientos al presente o bajo la forma de un pasado tan inmediato que todavía sabe a presente y preserva la integridad de la emoción. Porque desconocemos el desenlace que apacigua o restaña el sufrimiento, el dolor se hace como más verdadero mientras está sujeto a la duración. Después, gracias al beneficio del tiempo y, sobre todo, gracias a la impermanencia de las cosas, el dolor se metamorfosea en recuerdo y su lacerante intensidad va desgastándose. Pareciera que el dolor, como cualquier emoción, es una larva que necesita salir de la crisálida para convertirse en algo más hermoso como una mariposa. La ilusión de la literatura es hablar de la larva siendo ya mariposa o, mejor dicho, la literatura consiste en ser mariposa para revivir la larva que algún día fue. Por lo demás, la enunciación verbal del dolor tiene que lidiar con el pudor, mientras su expresión escrita está libre o liberada de la observación de sus repercusiones sobre el eventual lector. El hecho de que la publicación pueda ser diferida y la ausencia física del lector esté prácticamente garantizada, vuelve más fácil la escritura del dolor. Ahora mismo puedo comprobarlo: escribir sobre el dolor me resulta más cómodo que la lectura de estas cuartillas ante un público como el que tengo hoy frente a mí.

Marguerite Duras juega con el presente del diario para afianzar la ilusión de un dolor que está aconteciendo a medida que lo va consignando. A esto quizá se deban sus reticencias a admitir las correcciones a estas páginas escritas con la tinta fresca y oscura del sufrimiento. Pero, incluso cuando los hechos se registran al día siguiente o con una posteridad indeterminada, la escritora no pierde la sensación de sinceridad que sugieren las palabras parcas y precisas. El tiempo y su puesta en ficción son recursos fundamentales para la retórica de las emociones.

Por otro lado, lejos de recurrir a un lirismo lagrimoso, la descripción física de Robert Antelme es de una frialdad clínica: Marguerite Duras no gime ni se lamenta, se limita a describir el cuerpo de un hombre de casi un metro ochenta reducido a treinta y siete kilos. El horror hasta parece repeler los sentimientos: ¿cómo evocar un cuerpo amado cuando se presenta como un bulto envuelto por una piel humana? Lo más escalofriante

de esas páginas es la descripción de la mierda que sale del bulto cuando termina de comer los primeros alimentos que se le dan a cucharadas:

Lo sentábamos en la taza higiénica en cuyo borde habíamos puesto un pequeño cojín: en las zonas en que los huesos se articulaban directamente bajo la piel estaba desollado. [...] Una vez sentado sobre la taza, hacía de golpe, con un gluglú enorme, inesperado, desmesurado. Lo que el corazón se retenía de hacer, el ano no podía retenerlo, soltaba su contenido. [...] Hacía, pues, esa cosa viscosa verde oscuro que borboleaba mierda que aún nadie había visto. [...] Durante diecisiete días, el aspecto de aquella mierda siguió siendo el mismo. Era inhumana. Ella le separaba de nosotros más que la fiebre, más que la delgadez, los dedos desuñados, las huellas de los golpes de los SS. Le dábamos papilla amarilla como el oro, papilla para recién nacidos, y salía de él verde oscura como cieno de un pantano. Con la taza higiénica tapada, se oían las burbujas cuando estallaban en la superficie. Habría podido recordar —gelatinosa y viscosa— un gran esputo⁴.

Ahora que transcribo estas líneas, recuerdo con suma precisión el estupor que me causaron la primera vez que las leí, como si el recuerdo de la primera lectura fuera más violento y agudo aún que la impresión en sí misma. No es que uno vaya acostumbrándose al dolor sino que se debilita la sorpresa causada por la expresión del mismo. Regresaré más adelante sobre la relación entre dolor y memoria. Por el momento, también habría que admitir que la expresión literaria del dolor no causa el mismo impacto en todos los lectores, ni siquiera en uno mismo en distintas épocas. Pueden conmoverme hasta las lágrimas unas páginas que a otro dejarán frío, y dejar de conmoverme si las leo en otras circunstancias o veinte años después. Por ende, tampoco hay una estabilidad asegurada y ganada para siempre en la escritura del dolor.

En la aparente ausencia de retórica quizá resida la más sutil retórica y, en todo caso, la eficacia de la escritura de Marguerite Duras. Nos ofende el manoseo de las emociones por las palabras como si existiera una incompatibilidad entre sentir y escribir. Sin embargo, en literatura, lo esencial descansa en la expresión y menos en la experiencia. Todos

⁴ M. Duras, op. cit. pp. 69-70.

hemos sentido dolor, con mayor o menor intensidad, sea éste físico o espiritual, pero pocos sabríamos expresarlo con el mismo grado de intensidad con el que lo sentimos. Bien nos damos cuenta de que no basta con pronunciar o escribir la palabra “dolor” para que éste reviva y contagie al lector. Y si bien parece que todos sufrimos más o menos igual, que no hay originalidad en la experiencia del dolor de la misma manera que no hay originalidad en la enfermedad, nos singularizamos por la manera en que expresamos este dolor y cualquier clase de emoción. A diferencia del verbo “morir” que escribimos sin saber lo que encierra o encubre, la palabra “dolor” siempre se nos antoja corta, insuficiente, demasiado genérica para dar cabida al arco iris de emociones que experimentamos al padecer. “Dolor” es una palabra de sonido abismal, que parece lanzar un grito que acaba asordándose a medida que mueren las sílabas. El eco que prolonga la palabra “dolor” conduce al silencio donde se expande el sentido.

Por lo demás, ¿para qué queremos escribir el dolor? ¿Simplemente porque forma parte de las emociones humanas o también para deshacer-nos de él? Cuando el dolor es muy grande, insoportable, la mente tiende a borrarlo y así se forman los traumas según nos aseguran los estudios psicoanalíticos. La memoria no tolera el dolor más allá de ciertos límites y quizá el dolor que se escribe, sea el que la mente pueda tolerar. Más allá de cierto umbral, estamos ante el mismo silencio al que obliga el éxtasis. Pareciera que el dolor extremo no puede ser dicho, de la misma manera que el amor más elevado carece de expresión y cae en el campo de lo inefable. Toda tentativa de expresar el dolor caerá entonces en la exploración analógica. Pierre Reverdy recuerda al respecto:

La poesía no está en las palabras como tampoco está en una puesta de sol o en el espléndido despertar de la aurora, ni en la tristeza o la alegría. Está en la transmutación operada sobre las cosas por las palabras y las reacciones que tienen unas sobre otras en sus acomodos, que repercuten en el espíritu y la sensibilidad. No es la materia de que está hecha la flecha, la que le permite volar —poco importa si es de madera o de acero— sino su forma, la manera como está tallada y equilibrada, las que hacen que alcance la meta y la penetre, así como, por supuesto, la fuerza y la destreza del arquero⁵.

⁵ Pierre Reverdy, “Cette émotion appelée poésie” [“Esta emoción llamada poesía”], in *Sable mouvant*, Paris, Gallimard, 2003, p. 94. La traducción es de la autora.

Como para dar un botón de muestra a lo expuesto por Reverdy, al comentar las *Cartas de la monja portuguesa*, Rilke escribe:

Con estas cartas del siglo XVII se nos ha conservado un amor de incomparables fatigas. Como en un encaje antiguo conviven los hilos del dolor y de la soledad de manera misteriosa para formar flores, una cenefa de flores intrincadas⁶.

Imaginar al dolor como un encaje antiguo y misteriosamente florido es tal vez más sugestivo que desmenuzar malamente las manifestaciones del mismo, en el caso de que esto fuera posible. Por lo demás, ¿qué decir del dolor imaginado, fantasioso, que no corresponde a ninguna causa real? No se sufre menos cuando se carece de causa. Y también está la maravilla del olvido durante el sueño. Mientras dormimos, somos capaces de interrumpir y de suspender un dolor demasiado real.

Otra alternativa consiste en separarse de la experiencia del dolor, zafarse de la posición de la víctima, en pocas palabras, olvidarse voluntariosamente del dolor padecido para pasar al dolor expresado. Esto es lo que hace Marguerite Duras en el relato mencionado y es también la estrategia de Primo Levi al despersonalizar su dolor para así expresar el dolor del hombre, el dolor de todos los hombres. Habría que salir del dolor como una mano sale de un guante poniéndolo al revés, para así poner en palabras el calor que se abandona.

Si está claro que la literatura busca principalmente dejar un testimonio del dolor para que no se perpetúe el horror que lo causa, también podemos estar casi seguros de que no existe una memoria del dolor. Después de haber experimentado un dolor, sea físico o espiritual, recordamos que lo vivimos pero no qué vivimos. Creo que se puede pretender reconstruir lo que provoca el dolor, pero difícilmente la emoción en sí fuera de la imaginación analógica. En rigor, lo que está a nuestro alcance son las causas —el mal, la desesperanza o el horror— y no tanto sus efectos, pese a que el fin sea reproducirlos en el lector.

⁶ Rainer Maria Rilke, “Les cinq lettres de la religieuse Mariana Alcoforado” [“Las cinco cartas de la religiosa Mariana Alcoforado”], in *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 973. La traducción es de la autora.

Denunciar el horror para sugerir el dolor, no hace a un escritor bueno pero, si acaso lo logra, lo hará un buen escritor. Ni la sinceridad ni la bondad tienen que ver con el talento de un escritor para plasmar las emociones. Tan es así que Marguerite Duras decidió reunir en un solo volumen el relato ya citado acerca de Robert Antelme y otro titulado *Albert des capitales* que narra una sesión de tortura presidida por la escritora al fin de la guerra. Para que no quede duda sobre la veracidad del relato y de los hechos, Marguerite Duras escribe en un breve prólogo:

Thérèse soy yo. La que tortura al chivato, soy yo. También la que desea hacer el amor con Ter el miliciano, yo. Os entrego a la que tortura con el resto de los textos. Aprended a leer: son textos sagrados⁷.

Una misma frialdad distanciada preside el relato de la tortura; diríamos que la misma eficacia se alcanza gracias a la tesitura tonal del narrador. Sin embargo, el mismo ser humano se muestra en los dos polos extremos frente al dolor: en un primer momento lo padece y en el segundo, lo provoca. Podría aducirse que así nos toca a todos simbólicamente y sucesivamente: ser víctimas del dolor y provocar el dolor en otros. En ambos casos, desde ambas posiciones o perspectivas, Marguerite Duras consigue escribir con maestría los dos ejercicios del sufrimiento. Aunque corra el riesgo de parecer inmoral, esto es lo que finalmente importa en literatura.

⁷ M. Duras, op. cit. p. 135.

Yoko Ogawa o la estética del duelo

Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama

*A veces la paranoia da buenos frutos, sobre todo cuando se alía con la
inteligencia crítica, ese escalpelo con que pueden diseccionarse
las estructuras sociales.*

Fernando Escalante Gonzalbo

Yoko Ogawa, escritora japonesa, se dio a conocer en su país a finales de los ochenta. Ganó el premio Kaien para jóvenes autores con *Agehachoo ga kowareru toki* (*Cuando se escindió la cola de la golondrina*) en 1988; el premio Akutagawa (equiparable al Goncourt o al Pulitzer en Occidente) en febrero de 2001 con *Nishin Karendā* (*Diario de la preñez*). A partir de 1995 *Kampekina byooshitsu* (*La habitación perfecta del hospital*), *Daibingu puru* (*Piscina para bucear*), *Samenai Koocha* (*El té negro que no se enfría*) fueron traducidos en Francia, y en el 2000 *Kusuriyubi no hyohon* (*El anular*), se tradujo al alemán. El relato *El anular*, llega ahora a México publicado en el número 34 de la revista *Litoral*.

Comenzaré por dar un breve panorama del papel de la mujer dentro de la literatura japonesa, para después referirme a la protagonista de este texto en lo relacionado con su producción artística y en particular con *El anular*. Finalmente daré cuenta de la estética peculiar nipona que, a mi parecer, permea toda la literatura japonesa.

La escritora japonesa, Yoko Ogawa, guarda un lugar muy particular dentro de la literatura nipona. Las primeras mujeres que escribieron en el Japón fueron mujeres de linaje, instruidas, en una época en que los hombres dominaban y los escritos político-económicos eran elaborados en chino con *kanji* (los caracteres chinos), considerado entonces como la lengua oficial. Socialmente la vida pública estaba vedada al sexo femenino. La mujer japonesa no se involucraba directamente en la política, lugar donde, a decir de los hombres, no tenía nada que hacer. Esto no quiere decir que

ella no recibiera la educación proveniente de China. Se sabe que la señorita Murasaki Shikibu¹ (973-1014²) —hija de funcionarios letrados— escribió en lengua netamente japonesa³ la novela *Genji Monogatari*⁴, considerada precursora en su género. Es importante destacar que la autora sobresalió notoriamente en sus estudios de literatura china.

En las familias que se preocuparon por la educación de sus hijas —generalmente, las familias pudientes—, se les enseñó a escribir el chino, como parte indispensable de su formación cultural. Sei Shoonagon (contemporánea de Murasaki) quien formaba parte de la corte de la emperatriz Sadako, escribió *Makura no Shoshi*⁵ (*El libro de la almohada o Libro de cabecera*) en forma de diario. Esta autora compuso también poemas que hicieron palidecer las creaciones de sus contemporáneos hombres. La mayor parte de las mujeres japonesas, al escribir utilizó el *kana*, silabario japonés derivado fonético del *kanji*. Así que, en el Japón, el idioma auténticamente nacional y la expresión de las emociones quedaron a cargo del sexo femenino.

Las mujeres japonesas sobresalieron en el arte poética del periodo Heian (Renacimiento japonés) con los *waka*⁶ (poemas amorosos). A este período, durante siete centurias, le sucedieron eras militares: Kamakura (1192- 1333); Muromachi (1333-1573); Azuchi-Momoyama (1573-1600) y Tokugawa (1603-1868), períodos que suprimieron las voces femeninas. De esa obra sólo se han podido rescatar escasos escritos de menor importancia.

A principios del siglo XX, era Meiji (1868-1913), junto con la modernización del Japón, tomó un nuevo auge la escritura realizada por mujeres.

¹ Murasaki Shikibu fue amiga cercana de Fujiwara no Michinaga, el político de mayor fama y poder durante este período. Retrata con gran percepción la situación política de su tiempo en la mencionada novela *Genji Monogatari* de fonocentrismo femenino. Véase H. Harootunian, *Things Seen and Unseen: Discourse and Ideology in Tokugawa Nativism* [*Cosas vistas y no vistas: Discurso e Ideología de la tradición Tokugawa*], University of Chicago Press, Chicago, 1988.

² Aunque en algunas biografías y datos históricos que se han encontrado varían las fechas por algunos años, sí se sabe con certeza que vivió entre finales del siglo X y principios del XI.

³ La escribe en *kana*, silabario japonés. Normalmente en los escritos oficiales se utilizaba *kanji*, es decir, caracteres chinos.

⁴ Hay traducción al español: Murasaki Shikibu, *Genji Monogatari*, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, España, 2004 [N.E.].

⁵ Hay traducción al español: Sei Shoonagon, *El libro de la almohada*, Ed. Adriana Hidalgo [N.E.].

⁶ *Waka*. Literalmente “poemas japoneses” que se contraponen a *kanshi*, “poemas chinos”. Se les dividió en *tanka* (poema corto) y *chika* (poema largo). También más tarde existieron tres formas del primero que desaparecieron en el periodo Heian.

Miyamoto Yuriko (1899-1951); Nogami Yaeko (1885-1985); Okamoto Kanoko (1889-1939); constituyeron un grupo. A otro pertenecieron Hayashi Fumiko (1903-1951); Sata Ineko (1904-1998); Hirabayashi Taiko (1905-1972) y Uno Chiyo (1897-1996)⁷. El primer grupo, privilegiado socialmente, produjo, en su mayoría, *Bildungsroman* (novelas autobiográficas); mientras que el segundo grupo, formado por mujeres de estatus bajos, escribió acerca de temas sociales e incluso, en ocasiones, de política⁸.

A partir de los años ochenta, ocurrió una ruptura. Como nunca ingresaron mujeres a los planteles de educación superior. Se estableció una ley de igualdad de género, en cuanto a la adquisición del mismo empleo con las mismas oportunidades. Muchas mujeres trabajaron, a diferencia de antes cuando en tanto madres sólo estaban al pendiente de los niños. Esto modificó las relaciones familiares. Los niños jugarán afuera, a veces supervisados por la comunidad local. Escindido el núcleo familiar, la obra de las nuevas autoras relatará esta situación alienante de la revolución sexual, y las relaciones patológicas dentro de la sociedad, que habían existido desde siempre, serán expuestas de manera más libre y más pública.

No resulta gratuito que a partir de esa época el discurso ya no estuviera más centrado en lo masculino, ni en el falocentrismo⁹, sino en la mujer y en su pluralidad sexual. Lo femenino ya no era el “lado oscuro”, “la ausencia de falo”, el “vacío existencial”. El discurso mítico arcaico masculino dio rápidamente paso al moderno psicoanalítico por parte de la mujer.

El Japón tan tradicional antes, dio un gran salto a la posmodernidad, al integrar a la mujer en la vida pública. El individuo sufrió una transformación de su ser. El sujeto estuvo constituido a través de las fuerzas de exclusión y abyección, lo cual produjo una esfera externa para el su-

⁷ K. R. Huber, *Women in Japanese society an annotated bibliography of selected English language materials* [Las mujeres en la sociedad japonesa, una bibliografía anotada de una selección de textos en inglés], Greenwood Press, 1992, pp.17-26.

⁸ Naturalmente que esta división en grupos es artificial, es nuestra obsesión por la taxonomía con fines de claridad.

⁹ Guerra y poder masculinos en la creación de esta teoría, lo que genera miedo en la vida emocional de la mujer en: *Feminism and Psychoanalytic Theory* [Feminismo y teoría psicoanalítica], de N. J. Chodrow, Yale University Press, New Haven and London, 1989, p.195.

jeto, un exterior abyecto, que después de todo fue un “adentro”, el sujeto como su propio repudio¹⁰.

De esta generación de mujeres japonesas que participó de la vida universitaria, tenemos autoras experimentales jóvenes como: Mariko Hayashi, Banana Yoshimoto, Motoko Arai y Yoko Ogawa. Estas autoras hablan de la pérdida de lazos y de su cura potencial. Esto me remite de inmediato a *El Anular*, título de la obra que nos ocupa, onoximoron de esta pérdida de lazos: anular, como dedo que tanto en la tradición occidental como en la japonesa es el que porta el anillo matrimonial, símbolo de la unión, y, por otro lado, dedo que la terminología de los kanji literalmente remite a la acepción de “dedo de la medicina”: *kusuri yubi*. También estas autoras hablan de la muerte, no como paradigma opuesto al fin de la vida, sino con un significado singular que le brinda un nuevo carácter: trascender la vida a través de la muerte.

En cuanto al sexo, después de la “revolución sexual” de los años sesenta, se dio un libre desenfreno, en oposición a la represión que existió anteriormente. Fueron las mujeres, con un lema que se hizo célebre: “Lo privado es político”, las que catapultaron lo privado al ámbito público. En 1968, paralelamente a los movimientos estudiantiles, las mujeres estadounidenses escenificaron en un desfile de antorchas en el cementerio nacional de Arlington: el “entierro de la feminidad tradicional”. Se desmontó la opresión y fue la mujer, una vez más, la que inició una nueva versión de la historia de la vida privada.

Yoshimoto, nació en 1964, Ogawa en 1962 y Arai en 1960. Cada una de ellas rompió con la estructura masculino/femenino, hablando abiertamente del travestismo, el hermafroditismo, la androginia, el sadismo y masoquismo, el lesbianismo, la homosexualidad y la bisexualidad¹¹. Categorías inestables, desestabilizantes, con las que experimentaron nuestras autoras. Las tres, jóvenes japonesas contemporáneas, no se ins-

¹⁰ T. Tomioka, *New Women's Fiction from Japan [Nueva ficción femenina del Japón]*, Mainichi Shimbunsha, Tokyo, 1979, p.112.

¹¹ El movimiento gay tuvo impacto universal. El mundo globalizado en que vivimos permitió que el impacto se difundiera con gran celeridad a través de los medios tecnológicos actuales. Recuérdese que ya en los setenta, las lesbianas y los gay se lanzaron a las calles para proclamar su “nueva visibilidad” y exigir el reconocimiento público. Además, en junio del año pasado, en Paseo de la Reforma, aquí en México, también hubo una manifestación en busca de justicia, igualdad de libertad y derechos para todos. Vivimos una época en que se impone una claridad sin ambages.

cribieron en el mundo tridimensional del realismo, sino que se involucraron con lo extrasensorial de la telepatía, del sexto sentido, de los sueños, de las premoniciones, de los fenómenos psíquicos, de la espiritualidad del mundo. Banana Yoshimoto y Motoko Arai se hicieron populares entre las jóvenes generaciones. Su círculo de lectores comprende desde jóvenes estudiantes hasta gente de más o menos treinta años.

Entre las obras populares de Banana se cuenta *Kicchin* (Cocina) 1988, que se convirtiera en best-seller, con un porcentaje alto de público femenino (90%). Sus lectoras confiesan que su obra las hace sentir bien, tratar de ser independientes, no pensar en el futuro inconcebible “sin casamiento”. Cecilia de la Cueva¹², destacada estudiosa española de las letras niponas comenta que el valor principal de *Kicchin* como novela radica en la belleza de su mensaje de comprensión universal. Para ella, se trata de un libro ideal para iniciarse en la literatura japonesa, pues es una obra contemporánea, aunque atemporal, en la que los elementos culturales están presentes y permiten al lector ir recogiendo e interiorizarlos. *Kicchin* no es una novela sobre Japón, es un relato sobre el horror y la belleza de vivir, sobre la sensibilidad que acerca al lector a los poemas hasta crear con él un vínculo dúctil, pero indestructible. Y Banana Yoshimoto, a decir de la Cueva, sabe transmitirlo con una poética cautivadora, caracterizada por un lenguaje sencillo, que destila el lirismo que descubre la belleza de lo triste, sembrado de vívidas imágenes que los traductores han sabido conservar para deleite de quienes no pueden acceder a la versión original de la obra.

El público de Arai incluye a los dos sexos tradicionales. Se le ha caracterizado como genio. Entre sus obras se cuentan *Gakkoo toshokan* (*La biblioteca de la escuela*) y *Anata ni koko ni ite hoshii* (*Quiero que estés junto a mí*). Sus obras son principalmente de ciencia ficción.

En cuanto a Yoko Ogawa, su lema podría rezar: “erotizar por medio de la palabra”, que parece ser el hilo conductor de su obra.

En Yoko Ogawa, quien nace en Okayama y vive con su familia en Ashiya, prefectura de Hyogo, notamos una prosa muy cuidada, impecable.

¹² Cecilia de la Cueva,

http://www.fundacionalternativas.com/de/proyectos/las_universidades.paislasollanro/html

Sus historias suelen enmarcarse en espacios cerrados e íntimos (un cuarto de hotel, el baño, la cocina). Espacios definidos no sólo físicamente, sino también definidos como espacios de la cultura, espacios de vida, donde se satisfacen y encubren necesidades biológicas como son: el hambre, el sueño y el sexo. Su obra, además, refleja varias de las características que, según opinión de F. Sánchez Dragó¹³, crítico de la literatura nipona, tipifican la literatura japonesa de nuestros días: estilo translúcido, limpieza en la intriga.

Sus personajes son, por lo general, una mujer muy joven y un hombre de edad madura entre quienes se establece un ritual de rasgos tabuizantes, o relaciones sado-masoquistas donde él logra establecer cierto control sobre ella, limitándola, consumiéndola. Escenas voluptuosas, en lugares íntimos. Ella se consume paulatinamente, sufre tortura que le produce éxtasis, hasta la muerte. Ella se identifica como objeto, sin raciocinio, después de que un “otro” la marca para siempre. El deseo en él, buscará la repetición del deseo en ella. Se establece entonces una relación pulsional. Y ante la persistencia de aquello que aún no ha trascendido, de lo que restan recuerdos, la joven se abandona inevitablemente a la muerte.

En la obra de Yoko Ogawa encontramos una literatura íntima, de lo individual que cada persona sabe que existe y que no comunicaría a los otros más que de mal grado, o bien, lo excluiría del todo. Es lo que constituye sus ‘intimidades’¹⁴.

S. Freud¹⁵ distingue claramente en su texto del año de 1927 estas cosas sabidas y guardadas en secreto por el paciente: “Existen otras cosas que uno no quisiera confesarse ni aún a si mismo, que se disimulan y que rápidamente se tratan de evitar cuando emergen en su pensamiento”¹⁶.

¹³ F. Sánchez Dragó, <http://epdip.com/escritores-php?id=2616>.

¹⁴ Véase Sigmund Freud, “La Question de l’analyse profane”, *Œuvres Complètes. Psychanalyse*, Vol. XVIII, 1926-30, PUF, París, 1994, p.10. [Traducido al español por José L. Etcheverry como: “¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial” [1926], *Obras Completas*, Vol. XX, Amorrortu, Buenos Aires, 1984, p.165] [N.E.].

¹⁵ Lo erótico se tomó ya en el siglo XX al pie de la letra, en su sentido existencial. Freud transportó el amor desde el mundo simbólico de las alusiones a la conciencia del lenguaje; y desde la sesión psicoanalítica hasta el dormitorio infantil se extiende la toma de conciencia de la desgracia que supone la represión, la necesidad de hablar de lo hasta entonces impronunciable. El siglo XX es en efecto el siglo de la sexualidad, porque el deseo se ha declarado componente esencial de los seres humanos y la emancipación sexual, requisito básico de la felicidad.

¹⁶ *La Question de l’analyse profane*, op.cit., p. 10.

De manera a la vez profunda y poética, se presenta aquí la problemática de lo íntimo como parte reservada, secreta del ser.

Yoko Ogawa es autora de una buena cantidad de novelas y numerosos relatos. Pertenece a una joven generación de escritoras experimentales. En su obra encontramos concreción y esa capacidad para concentrarse, tan particular, que logra una gran fuerza de convicción. Textos mórbidos, situaciones, que se centran en dos extremos existenciales: la erótica y la muerte, como en *Hotel Iris* (1994)¹⁷.

Constante en la obra de Ogawa son: la brutalidad, la exageración, una mezcla de goce y dolor. Su consigna parecer ser: “cuando se ama, se sufre”. Encarnación del intercambio, búsqueda de la muerte por vergüenza, con temor por ese deseo, y anhelo de la muerte¹⁸.

Los relatos de Yoko Ogawa son de corte minimalista, fríos. Narraciones en tono convincente que ofrecen al lector espacio para fantasías y asociaciones. Experiencias de lo corporal profundo, donde existe un *incipit* esencial. Drama del cuerpo, relato mórbido en las tres acepciones de la palabra: primeramente, lo enfermizo, en segundo lugar, lo tierno y delicado, como lo es el cuerpo de la mujer y, en tercer lugar, una atracción oculta por alguien o algo prohibido, desagradable o inmoral.

Observación detallada de fenómenos de perversión: como el perpetrar o cometer crímenes, el fetichismo, la crueldad atroz de lo pederastro.

Surrealismo o *schwarzer Roman* (novela Negra) donde las pequeñas evidencias van conformando el todo. La postura de la narradora y protagonista es tanto ingenua y fría, como *inútil*. La única salida posible a esta situación morbosa es el desplazamiento, la fuga hacia la muerte.

Todo parece medido y exacto en contraste con los sentimientos individuales que se desbordan desenfrenados. Juego sado-masoquista. Finalmente pasa al horror cuando se adivina que el hundimiento que comienza a percibir llevará ineludiblemente a la desaparición total, sin que pueda hacer nada para evitarlo.

Hay en esta obra cierto disfrute en el reconocimiento del miedo y de lo desconocido. El desconocimiento, la incertidumbre de la vida que se enlaza con la fragilidad de los seres vivos, inherentes al *mono no aware*,

¹⁷ Hay traducción al español: Yoko Ogawa, *Hotel Iris*; Ediciones B. [N.E.].

¹⁸ *The outsider within ten essays on modern Japanese women writers* [Lo extraño en diez ensayos acerca de escritoras japonesas modernas], Ed. Tomoko Kuribayashi, Tokio, Kodansha, 1997.

característica del rasgo típico japonés que resulta de esa unión inesperada e insuperable de la belleza perecedera, constituye la violación presente en los relatos de Ogawa.

Constantes en *El Anular* son una extraña relación erótica, sádica y de dependencia, una búsqueda del placer de la joven mujer con un hombre mucho mayor que ella. Un atractivo especial de este relato radica en los bien perfilados personajes principales y en el vínculo destructivo que mantienen. Por lo general, en sus relatos, el hombre mayor que la mujer, ejerce un poder absoluto sobre la joven, la cual, pese a que se sabe maltratada o utilizada, se excita. Incluso la protagonista de *Hotel Iris*, cuanto más humillada y avergonzada se siente, cuanto menos es respetada, mayor resulta su disfrute y su nivel de consentimiento. Cuando recibe un trato brutal, como si no fuera más que “un pedazo de carne”, una oleada de puro placer se forma en lo más profundo de su ser. Obra que provoca incomodidad, escritura que recae en lo que cabría calificarse como aspectos oscuros del deseo.

Yoko Ogawa posee arraigada tradición shintoísta. Es probable que de dicha cultura provenga su amor por el detalle, la capacidad para encontrar dimensiones insospechadas y sorprendentes en un entorno definible como “anodino”.

mono no aware

Si se quisiera encontrar un elemento común entre los escritores japoneses, incluyendo a Kawabata Yasunari (1899-1972), primer premio Nóbel 1968, Kenzaburo Oé (1935-), segundo Nóbel de literatura japonesa (1994) y Yoko Ogawa, sería el *mono no aware*, que resume la estética del universo nipón, íntimamente ligado a la naturaleza.

El *mono no aware* es, literalmente, “el pathos de los objetos”. Si bien esta traducción no parece hacer justicia a la frase acuñada, pues se ha convertido en toda una descripción de la estética del Japón, japonistas reconocidos como Arthur Waley, han traducido este concepto de *mono no aware* como “exclamación de simpatía, pena”; y otros, entre quienes se encuentra Ivan Morris, como “dolor, aflicción, infortunio, angustia, piedad de los objetos” y Stephen Shaw como “la trascendencia triste de las cosas”.

Todos encuentran un denominador común en esta estética: una fragilidad, un regocijo y una melancolía, a la vez.

El *mono no aware* habla de la grandiosidad y del esplendor de los objetos de la naturaleza perecedera y, al mismo tiempo, de una postura de profunda tristeza. Este instante que se caracteriza por una fugacidad que nos promete el disfrute y goce del momento anterior a su inminente extinción, y que mantiene al sujeto en la confianza de su nuevo aparecer, que se espera con ilusión, siempre mejor, enaltecido hacia un progreso.

Precisamente su indurabilidad es lo que hace al ser humano darse cuenta de su existencia, pues una constante inmutabilidad haría que desapareciera el interés por el objeto. También, evoca en el hombre ese anhelo de renovación y de deseo por la perfección, empatía con el esplendor de poseer lo no permanente. Profunda intangibilidad o evanescencia, son otras de las acepciones que se le dan a esta expresión, aunque también estas palabras se quedan cortas para tratar de describir este concepto. Ese instante que se caracteriza por su fugacidad, permitiendo el regocijo momentáneo, cuya duración hace que el sujeto, con ilusión, se mantenga a la espera de su nueva ocurrencia. Esto permite la creencia en la regeneración, el comienzo de algo nuevo. Precisamente su corta vida, una constante, hace que se anhele. Ese momento se aguarda con impaciencia. *Mono no aware* es la idea de que los objetos son hermosos precisamente porque son perennes, cuyo gozo se resume en disfrutar del instante. Un ejemplo es la tradición de contemplar los cerezos en flor. Florearán tan sólo unos días o cuando más una semana: el disfrute de “ese momento que no retornará”. Otra representación del *mono no aware* es el “haiku”, peculiar de la cultura que le dio origen.¹⁹ Poema que intenta capturar el instante como el de la caída de una hoja del árbol o la salpicadura de una gota de agua al saltar un pez en el estanque.²⁰ Un estilo de dignidad y elegancia incomparables ante una sensación intensa del momento único. Es un concepto de la estética japonesa, un estilo puro y netamente japonés

¹⁹ Aunque Yasuda opina que sus características trascienden las barreras de lenguaje y nacionalidad: K. Yasuda, *The Japanese haiku: its essential nature, history, and possibilities in English, with selected examples* [El haiku japonés: su naturaleza esencial, su historia y posibilidades en inglés, con una selección de ejemplos], Charles E. Tuttle Company Publishers, Rutland, Vermont and Tokyo, 1959.

²⁰ El “haiku” se ocupa de sutilezas como son la distinción entre el tema, la palabra y el sentimiento de la estación.

que se halla casi en la obra de todo artista nipón. Lo tenemos de forma muy patente en Kawabata, Yoshimoto, Oé, y Yoko Ogawa.

Esta concepción de la transitoriedad también es un principio fundamental del budismo. Cobró gran importancia durante el periodo de Heian, época en la que se originó, a decir de muchos. Sin embargo, Oji²¹, crítico japonés, insiste en que este término no tuvo su origen durante este periodo, con el relato de Genji como suele afirmarse, sino que de hecho lo inventó Motoori Norinaga en 1760, un académico nacionalista de la escuela *kokugaku*, quien se preocupó por destilar algo propio que caracterizara a la cultura japonesa, para diferenciarla de la china. El hecho es que, a partir de entonces, el *mono no aware* impregnó toda la cultura japonesa, como una capacidad singular, la experiencia de la objetivación del mundo de un modo directo, la comprensión profunda de los objetos y del mundo natural, sin tener que mediarla utilizando como intermediario al lenguaje. Así, en esta concepción estética y religiosa —en su sentido primigenio— se trata de una comprensión directa, de íntima comunión con la naturaleza o con los objetos.

Se trata de una estética de culto a la naturaleza basada en el shintoísmo, raíz de la cultura del Japón que implica piedad, *pathos*, tristeza y nostalgia de las cosas al mismo tiempo²², comparable al *lacrymae rerum* de Virgilio²³. El espíritu del *mono no aware* se encuentra en los sentimientos, esa delicadeza espuria y volátil, la contemplación de los objetos, sobriedad natural y mística.

Es el sentimiento fino y delicado que uno experimenta al contemplar el cerezo en flor, sentimiento de una radiante mañana de primavera, pero también el dolor dulce, suave, y la nostalgia que se experimenta al ver caer las flores del cerezo, de duración tan breve, efímeras. O el ocaso en una tarde de otoño, cuando el sentimiento que prevalece es el de una tierna melancolía, una tribulación, a la vez que sosiego y serenidad ante la aceptación natural del ciclo inevitable de la naturaleza.

²¹ A. Waley, *Japanese poetry: The Uta* [Poesía japonesa: el género Uta], London, Percy Lund, 1959, como también lo opina el crítico Richard Hooker en *Ecclesiastical polity* [Política eclesiástica], J. M. Dent, New York., 1925.

²² H. Sen'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics* [Vocabulario de la estética literaria japonesa], Bukyo-ku, Tokio, 1963, p.54.

²³ Virgilio, *La Eneida*, I, 462. Introducción de Vicente Cristóbal, Traducción y notas de Javier Echave Sustaeta, Gredos, Madrid, 1992.

Mustiedad, pérdida de lozanía, tristeza contemplativa, calma, placidez en el silencio, perplejidad que nos recuerda la incertidumbre de la vida²⁴, de ahí el goce del instante, en esta futilidad y no permanencia de los objetos. El darnos cuenta de ello nos asedia melancólicamente, con una fatalidad indecible de un poder ominoso que nos conduce a una inevitable sumisión ante el orden vital existente. Lo percedero, lo elegíaco de la vanidad de los objetos en nuestro entorno, su continuo trascender son características del *mono no aware* japonés.

También Kenzaburo Oé habla del *mono no aware*, de ese instante actual que no volverá más y de ahí su preocupación por aprovecharlo: la vida es corta para dejar pasar los días sin resolver nuestras angustias, para no disfrutar del momento presente²⁵.

La cultura japonesa, con su tardía relación con el mundo, ha traído como natural consecuencia una forma marcada, peculiar, de entender la existencia. La nostalgia de lo perdido de la que habla Yoko Ogawa es una nostalgia compleja basada en la situación particular de la mujer, pero también la nostalgia del *mono no aware*, situación mas extensiva, en cuanto no es particular del universo de la mujer, sino de “la crueldad atroz de lo percedero”, a decir de Kyoka²⁶.

²⁴ T. Izutsu, *The theory of beauty in the classical aesthetics of Japan [La teoría de la belleza en la estética clásica del Japón]*, Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, 1981, p. 23.

²⁵ M. N. Wilson, “Oé’s Obsessive Metaphor, Mori, the idiot Son: Toward the Imagination of Satire Regeneration and grotesque Realism” [“La metáfora obsesiva de Oé, Mori el hijo idiota: hacia un imaginario de renovación satírica y realismo grotesco”] in: *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 7, No. 1, Seattle, Washington, 1981, pp. 13-21.

²⁶ Y. Teigo, “The Feminine in Japanese Folk Religion: Polluted or Divine?” [“Lo femenino en la religión popular japonesa: ¿contaminado o divino?”], en *Unwrapping Japan [Develar el Japón]*, p.47.

Bibliografía

- J. Allouch, *Erotique du deuil au temps de la mort sèche*, París, EPEL, 1997 (En español, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Trad. Silvio Mattoni, Eppele, México, 1998).
- N. J. Chodrow, *Feminism and Psychoanalytic Theory (Feminismo y teoría psicoanalítica)*, New Haven and London, Yale University Press, 1989.
- De la Cueva, C., <http://www.fundacionalternativas.com/de/proyectos/las-universidades-paislasollanro/html>
- S. Freud, “¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial” [1926] *Obras Completas*, T. XX, Amorrortu, Buenos Aires, 1984.
- “La Question de l’analyse profane”, en: *Oeuvres complètes. Psychanalyse*. Vol. XVIII. 1926-30, PUF, Paris, 1994.
- H. Harootunian, *Things Seen and Unseen: Discourse and Ideology in Tokugawa Nativism (Cosas vistas y no vistas: discurso e ideología en la tradición Tokugawa)*, University of Chicago Press, Chicago, 1988.
- R. Hooker, *Ecclesiastical polity (Política eclesiástica)*, J. M. Dent, New York, 1925.
- K. R. Huber, *Women in Japanese society an annotated bibliography of selected English language materials (Las mujeres en la sociedad japonesa, una bibliografía anotada de una selección de textos en inglés)*, Greenwood Press, 1992.
- T. Izutsu, *The theory of beauty in the classical aesthetics of Japan (La teoría de la belleza en la estética clásica del Japón)*, Martinus, Nijhoff, The Hague, 1981.
- K. Karatini, “Kaisetsu” in Nakagami Kenji, *Chi no hate shijo no toki* (“Al final de la tierra, en periodos de desventura”), 606-16, Koodansha bungei bunko, Tokyo, 1993.

- T. Kuribayashi (ed.), *The outsider within ten essays on modern Japanese women writers (Lo extraño en diez ensayos acerca de escritoras japonesas modernas)*, Kodansha, Tokio, 1997.
- I. Kyoka, *Dangerous Women Deadly Words. Phallic Fantasy and Modernity in Three Japanese Writers (Mujeres peligrosas. Palabras mortíferas. Fantasía fálica y modernidad en tres escritoras japonesas)*, Stanford University Press, California, 1999.
- Mono no aware*: www.wsu.edu:8080/~dee/GLOSSARY/MONO.HTM
- K. Oé, *Dites-nous comment survivre à notre folie*, Gallimard, París, 1982. (En español, *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*, traducción del japonés de Shigeo Suzuki y Elena Vilageliu, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995).
- Y. Ogawa, *L'annulaire*, traducción del japonés al francés por Rose-Marie Makino-Fayolle, París, Actes du Sud, 1999. (En español, *El anular*, traducción del francés por Muriel Varnier, *Litoral* 34, Epeele, México, 2004).
- N. Sakai, "Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism" ("La modernidad y su crítica. El problema del universalismo y el particularismo"), *South Atlantic Quarterly* 87, no. 3 (Summer 1988): 475-504.
- F. Sánchez Dragó, <http://epdip.com/escritores-phpid=2616>.
- A. Schnitzler, "Aphorismen und Betrachtungen" ("Aforismos y otras consideraciones") in *Gesammelte Werke (Obras completas)*, ed. Robert O. Weis, Francfort, S. Fischer, 1967.
- H. Sen'ichi, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics (Vocabulario de la estética literaria japonesa)*, Bukyo-ku, Tokyo, 1963.
- M. Tada, *Nihonjin no biishiki (El sentimiento de la belleza del pueblo japonés)*, Chikuma Shobô, Tokio, 1994.

- T. Tomioka, *New Women's Fiction from Japan (Nueva ficción de mujeres japonesas)*, Mainichi Shimbunsha, Tokio, 1979.
- Virgilio, *La Eneida*, Introducción de Vicente Cristóbal, Traducción y notas de Javier Echave Sustaeta, Gredos, Madrid, 1992.
- A. Waley, *Japanese poetry : The Uta (Poesía japonesa: el género Uta)*, Percy Lund, London, 1959.
- M. N. Wilson, "Oé's Obsessive Metaphor, Mori, the idiot Son: Toward the Imagination of Satire Regeneration and grotesque Realism" ("La metáfora obsesiva de Oé, Mori el hijo idiota: hacia un imaginario de la regeneración satírica y el realismo grotesco"), in: *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 7, núm. 1, Seattle, Washington, 1981.
- K. Yasuda, *The Japanese haiku: its essential nature, history, and possibilities in English, with selected examples (El haiku japonés: su naturaleza esencial, su historia y posibilidades en inglés, con una selección de ejemplos)*, Charles E. Tuttle Company Publishers, Rutland, Vermont and Tokyo, 1959.
- T. Yoshida, "The Feminine in Japanese Folk Religion: Polluted or Divine?" ("Lo femenino en la religión folklórica japonesa: ¿contaminado o divino?"), en *Unwrapping Japan (Develar el Japón)*, ed. Eyal Ben-Ari, Brian Moeran, and James Valentine, Manchester University Press, Manchester, England, 1990.
- S. Žižek, *Tarrying with the Negative; Kant, Hegel, and the Critique of Ideology (Rezago de lo negativo; Kant, Hegel y la crítica ideológica)*, Duke University Press, Durham, N. C., 1993.

Neologismos

“Thunderation!”¹

(Un paréntesis joyceano)

Antonio Montes de Oca

1.

En dos páginas de su diario parisino, las entradas correspondientes al 31 de enero y al 28 de abril de 1930², el crítico Stuart Gilbert describe los hábitos de trabajo de James Joyce al componer un fragmento de su *Work in Progress*, obra que más tarde vería la prensa como *Finnegans Wake*: con cinco volúmenes de la *Encyclopedia Britannica* abiertos en un sofá, Joyce elaboraba una lista de treinta ciudades del mundo, mientras Helen Fleischman, su futura nuera, leía en voz alta los artículos referidos a éstas.

Incorporado a la tarea, el propio Gilbert revisaba los datos principales de lugares como Belfast, Nueva York, Viena, Bucarest, El Cairo e incluso la Ciudad de México. Cada vez que se topaba con el nombre de una calle, un barrio, de un edificio, monumento o algún otro sitio de interés, se detenía y lo ofrecía a la consideración de Joyce, quien cavilaba unos instantes y luego trataba de modificarlo con un juego de palabras. Lo consiguiera o no, la Sra. Fleischman anotaba en un cuaderno el nombre original y, en su caso, las deformaciones a las que se le había sometido.

¹James Joyce, *Finnegans Wake*, Penguin Books, Harmondsworth, 1976 [1939], p.245, línea 26 [por convención, de aquí en más se abreviará así: *FW*: 245.26] (Todas las ediciones publicadas en el Reino Unido y los Estados Unidos tienen la misma paginación).

² En Thomas F. Staley y Randolph Lewis (eds.), *Reflections on James Joyce: Stuart Gilbert's Paris Journal*, University of Texas Press, Austin, 1993, pp.20-21 y 27.

Así, por ejemplo, Slotspark, una céntrica zona boscosa de Cristianía³, que albergaba el palacio real, se transformaba gracias a un *pun*⁴ en *Slut's Park*: “el parque de las putas”. Este procedimiento buscaba además “anglicizar” la palabra o frase resultantes, para infundirles un aire del inglés.

Gilbert consideraba que el método utilizado por Joyce dificultaría enormemente la lectura del libro: por principio, era poco probable que el lector fuera capaz de identificar en un párrafo las palabras que el escritor había modificado; menos aún, desandar sus pasos hasta llegar a los nombres de los que había partido y, finalmente, reconocer la intención o el tema subyacente a su agrupamiento (en este caso, elaborar una toponimia jocosa que recrearía la fundación mítica de Dublín). Su conclusión era implacable: “trabajar de esta manera es fácil de realizar, pero demasiado fatigoso de comprender”; el empleo de retruécanos desviaría al lector del texto básico, llevándolo a divagar incesantemente.

En todo caso —opinaba—, el “buen método” sería escribir una página en inglés común y corriente, para luego “rejuvenecer” las palabras más desabridas con la inyección de un nuevo y conveniente significado.

Joyce no era insensible a tales objeciones; los diversos fragmentos de la obra en curso, publicados entre abril de 1927 y noviembre de 1929 en la revista *transition*, habían sido recibidos con indiferencia, perplejidad o franco rechazo. ¿Se trataba de “una nueva vía, un descubrimiento en el terreno del arte —preguntarían sus críticos— o de un *word-play* estéril?”⁵.

Según su autor, *Work in Progress* buscaba “reproducir lo que ocurre durante el sueño, no lo que queda después, en la memoria”⁶. A su entender, la confección de ese “*book of the dark*”⁷, requería hacer uso de más de cuarenta lenguas que él desconocía, valerse de diccionarios, directorios, mapas y catálogos, para encontrar nombres que, a fin de cuentas, le resultaban tan ajenos como a cualquier lector. “Soy yo mismo quien podría extender la mejor acta de acusación contra mi obra —reconocía. ¿Acaso no es arbitrario pretender expresar la vida nocturna mediante un trabajo tan consciente, o mediante juegos infantiles?”⁸.

³Nombre con el que se rebautizó la ciudad de Oslo, entre 1624 y 1878.

⁴Juego de palabras basado en la semejanza sonora entre dos palabras o frases con significados diferentes.

⁵Jacques Mercanton, *Las horas de James Joyce*, Colección Debates/ Biografía 11, Edicions Alfons El Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis I Investigació, Valencia, 1991, p.23.

⁶Ibid, p.12.

⁷*FW*: 251.24.

⁸Jacques Mercanton, *op.cit.*, p.23.

A la pregunta reiterada de si, para escribir, no le bastaban los quinientos mil vocablos de la lengua inglesa, Joyce respondía que, en efecto, eran suficientes, “pero no los correctos”. ¿La razón?: “porque están forjados para comunicar pensamientos y sincronizar las actividades de nuestra vida despierta y nuestras horas de trabajo; son entonces inadecuados para comunicar las experiencias de un sueño”⁹. En defensa del *pun*, recordaba que la Santa Iglesia Católica Apostólica y Romana se había fundado sobre los cimientos de un juego de palabras (“Tú eres *Pedro*, y sobre esta *piedra*...”); eso le parecía bastante recomendación. Y agregaba: “algunos de los medios que empleo son triviales... y otros son cuatriviales”¹⁰. Al respecto, Stuart Gilbert proponía una explicación más banal: “para el dublinés provinciano, todo lo extranjero es gracioso”¹¹.

2.

Es bien sabido que James Joyce tenía pavor de las tormentas eléctricas: al primer asomo de un nubarrón o al anuncio de un trueno, “perdía el control de sí mismo, volviéndose del todo irresponsable y cobarde, como un niño o una mujer espantadiza. Avasallado por el terror, se cubría las orejas con las manos, salía huyendo y se escondía en un cuarto oscuro o se arrojaba a la cama para no ver ni escuchar nada”¹². Su aprensión era tal que entraba en pánico ante la sola idea de una tronada; incluso el oír hablar de rayos y centellas en una conversación lo ponía a temblar como una hoja. No en balde, de pequeño, Joyce se persignaba a cada relámpago e invocaba a voz en cuello a “Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos”, para así librarse de “una muerte súbita y repentina” que lo acecharía desde las alturas¹³.

⁹ Frank Budgen, “*Joyce’s Chapters of Going Forth by Day*”, en *James Joyce and the Making of ‘Ulysses’*, Oxford University Press, Londres, 1972 (1934), p.328.

¹⁰ Frank Budgen, “*James Joyce*”, en *James Joyce and the Making of ‘Ulysses’*, Oxford University Press, Londres, 1972 (1934), p.347.

¹¹ Thomas F. Staley y Randolph Lewis (eds.), op. cit., p.21.

¹² Alessandro Francini Bruni, “*Recollections of Joyce*”, en Willard Potts (ed.), *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego-Nueva York-Londres, 1986 (1979), p.46.

¹³ Stanislaus Joyce, *Mi hermano James Joyce*, Colección Testimonios, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p.43.

Stanislaus Joyce consideraba que las anécdotas que describían la reacción de su hermano en tales circunstancias eran por completo exageradas y el resultado directo de haber sido criados en Irlanda, bajo la influencia de “la religión del terrorismo”¹⁴. Cuando mucho —añadía—, contemplando la violencia de un chubasco, el joven Joyce le solicitaba “con los ojos brillantes y una amabilidad exagerada” que cerrara la ventana y pasara el cerrojo. Así y todo, él mismo evocaba un incidente que objetaría su alegato: “la única vez” que su hermano habría externado su agitación frente a una tormenta inminente:

Un día, a mediados del verano, nos sorprendió una tormenta [...]. La gruesa masa de nubes parecía apoyada sobre los techos de las casas, pero no había comenzado a llover. Repentinamente se produjo el estallido de un trueno y al mismo tiempo la luz del relámpago iluminó la fachada amarilla de un viejo cuartel austriaco. Mi hermano juntó las manos, dio un grito y salió corriendo por la calle. Un obrero que pasaba le dijo, sin descortesía: “*Coraggio, giovinotto, coraggio*”¹⁵. Y yo, para echarlo a broma, agregué: “¡Vamos, hombre! ¡No tienes necesidad de bailar una danza montañesa!”. Encontramos refugio antes de que estallara la tormenta. Mi hermano parecía algo mortificado¹⁶.

Sin embargo, episodios como éste eran menos excepcionales de lo que sugiere el relato fraternal: el rugir del trueno perturbaba tanto la vida cotidiana de Joyce como su literatura.

Así, Stephen Dedalus, protagonista del *Retrato del artista adolescente* enumeraba las “muchas cosas a las que le tengo miedo: a los perros, a los caballos, a las armas de fuego, al mar, a las tormentas eléctricas, a las maquinarias, a los caminos en despoblado por la noche”¹⁷, una lista que coincidía bastante con el “miedo a los truenos y a todos los ruidos explosivos, a los perros, a las monjas y a muchas otras cosas más”, atribuidos a Joyce¹⁸.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ “Valor, jovencito, valor.”

¹⁶ Ibid, pp. 44-45.

¹⁷ James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, trad. de Dámaso Alonso, Editorial Lumen, Barcelona, 1986 (1976), p.291.

¹⁸ Frank Budgen, “*James Joyce*”, en op.cit., p.345.

El mismo personaje, reencontrado tiempo después en un capítulo de *Ulises*, acompañaba a unos jóvenes estudiantes de medicina en una sala de maternidad. Allí asistía a un parto difícil que se anunciaba con un “negro chascar de ruido en la calle”, un aullido estentóreo del iracundo dios Thor, el lanzador de martillo. Y ni un trago de cerveza, ni las palabras serenas de Leopold Bloom, explicando el suceso como un simple fenómeno natural, mitigaban el “gran miedo” que “estremecía su corazón dentro de la jaula de su pecho mientras percibía el rumor de esa tormenta [...], pues tronaba largo y ruidosamente por sobre todos los cielos”¹⁹. Quizás ese “estruendo de juicio final” fuera el mismo que interrumpía el sueño apacible de Molly Bloom, en una página del monólogo final de la novela:

[...] y me quedé dormida como un lirón en el momento en que me metí en la cama hasta que me despertó ese trueno como si se fuera a acabar el mundo. Dios tenga misericordia de nosotros creí que se caía el cielo para castigarnos cuando me santigué y dije un avemaría como esos truenos terribles en Gibraltar y vienen éstos con que no hay Dios qué se podía hacer si se metiera y corriera por ahí nada sino hacer un acto de contrición [...] ²⁰.

3.

Desde 1921, fecha en que terminó la redacción de *Ulises*, el escritor guardaba celosamente el verdadero título de su nueva obra²¹. Todavía en 1937 se negaba a revelarlo, incluso a los encargados de Faber and Faber y The Viking Press, las casas editoriales interesadas en su publicación. Entre amigos, ofrecía mil francos a quien pudiera adivinarlo; Stuart Gilbert, Herbert Gorman, Samuel Beckett, Paul Léon y Harriet Shaw Weaver

¹⁹ James Joyce, *Ulises*, trad. de José Ma. Valverde, Libro Amigo, Bruguera/ Lumen, Barcelona, 1986 (1976), Tomo II, cap. 14, p.35 y 36. Cfr. Frank Budgen, “*James Joyce*”, en op.cit., p.345: “Joyce tenía miedo a los truenos y a cualquier ruido explosivo, a los perros, a las monjas y a muchas otras cosas, pero el dolor y la enfermedad le atemorizaban menos que a la mayoría de los hombres.”

²⁰ *Ibid.*, tomo II, cap. 18, p.380.

²¹ Joyce sólo lo había confiado a Nora, su mujer.

ya lo habían intentado varias veces sin dar con la respuesta. A cambio, Joyce les hacía saber que *Work in Progress* estaría dirigido a “ese lector ideal que sufre de un insomnio ideal” y que contendría “bastantes truenos”; “*Ulises* lo hice con naderías —decía entonces—. *Work in Progress* lo hago con nada. Pero están los truenos”²².

Después de varias tentativas, en una noche veraniega de 1938, a escasos meses de la aparición del libro, Eugene Jolas, editor de la revista *transition* y buen amigo de Joyce, por fin dedujo el nombre secreto. El título aludía a la conocida balada irlandesa “*Finnegan’s Wake*”, cuya letra narraba las andanzas de Tim Finnegan, un peón de albañil, tan alegre y hablantín como afecto al licor. Como en otras ocasiones, una mañana acude al trabajo con la cabeza pesada y las manos temblorosas por la bebida. En ese estado, cae de una escalera, se rompe el cráneo y pierde el conocimiento. Sus compañeros de faena lo toman por muerto, lo llevan a casa, envuelven su cuerpo en una sábana limpia y lo recuestan en la cama para velarlo, colocando “un galón de whiskey a sus pies y un barril de cerveza oscura en la cabecera”. Al paso de las horas, el festivo velorio se convierte en una batalla campal de borrachos; otra jarra de whiskey vuela por los aires y cae sobre el lecho mortuorio. Reanimado por el brebaje que escurre entre sus labios, el “difunto” se incorpora y exclama: “¡Por el alma del Diablo, ¿creen que estoy muerto?”²³.

El título de la balada jugaba con dos de los sentidos de la palabra *wake*: como sustantivo hacía referencia al “velorio de Finnegan”; y, como verbo, al posterior “despertar” del accidentado, a su “resurrección”. El título elegido por Joyce, sin el apóstrofo que en inglés denota la forma posesiva, potenciaba el equívoco del original: *Finnegans* es ahora un plural que valdría como nombre de familia para cualquier otro (*anybloody else*) y para todos (*Here Comes Everybody*)²⁴.

Let us turn to Finn again —solía decir James Joyce—. La caída de Tim Finnegan se evoca en la primera página del libro, de manera por demás estruendosa²⁵:

²² Jacques Mercanton, op. cit., p.44.

²³ Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford, 2a. ed., 1982, p.543-4 [En español: *James Joyce*, trad. De Enrique Castro y Beatriz Blanco, Anagrama, Barcelona, 1991].

²⁴ *FW*: 70.25-26 y *FW*: 32.18-19, respectivamente.

²⁵ *FW*: 03.15-17.

*The fall (bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonner-
ronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorderenthurnuk!).*

Al interior del paréntesis se encuentra una palabra de cien letras, “empacada” como los *portmanteaux* inventados por Humpty Dumpty en *Alicia a través del espejo*²⁶, esos animales de aspecto curioso que hacían sus nidos debajo de los relojes de sol, se alimentaban de queso y condensaban en sus nombres dos o más sentidos.

En este caso, un balbuceo o tartamudeo inicial (*bababadal*) pone en marcha la cadena sonora que sigue, tramo a tramo, el estrepitoso descenso de Finnegan, del cielo al suelo, que luego tomará dimensiones mitológicas como tema fundamental del libro. Porque la caída del obrero irlandés (*the pftjschute of Finnegan*)²⁷ es, a un tiempo, la caída de Lucifer (*fallen lucifers*)²⁸, la de Adán (*Der Fall Adams*)²⁹ y Eva (*Eve takes fall*)³⁰, la de Humpty Dumpty (*Humpty shell fall*)³¹, la de la Bolsa de Valores de Nueva York (*wallstrait*)³² y, por supuesto, la de Harold o Humphrey Chimpden Earwicker, el tabernero dublinés caído en desgracia, soñante del sueño que es *Finnegans Wake*.

Además, la colosal onomatopeya está formada por la repetición incesante de la palabra *trueno*, deformada en no menos de quince lenguas:

- *gharag: karak*: hindi
- *rag: raad*: árabe
- *kaminarro: kaminari*: japonés
- *bronnto: bronté*: griego
- *tonner: tonnerre*: francés
- *tonner: tonare*: latín

²⁶ Lewis Carroll, *Through the Looking Glass and what Alice found there*, en *The Complete Works of Lewis Carroll*, Vintage Books, Nueva York, 1976 [1936], p.215.

²⁷ *FW*: 3.19.

²⁸ *FW*: 183.16.

²⁹ *FW*: 70.05.

³⁰ *FW*: 293.21.

³¹ *FW*: 12.12.

³² *FW*: 3.17.

- *tonner*: **donner**: alemán
- *tuonn*: **tuono**: italiano
- *thunn*: **thunder**: inglés
- *trovarrho*: **trovao**: portugués
- *awnska*: **äska**: sueco
- *skawn*: **scan**: gaélico
- *hoordenen*: **tordenen**: danés
- *orden*: **torden**: noruego
- *thurnuk*: **tornach**: gaélico

Así, “la caída” también resuena como *thunderword*, como la voz tonante de los antiguos dioses, siempre dispuestos a fulminar con un rayo tanto a incrédulos como a creyentes. No es de extrañar entonces que, en las primeras páginas del *Finnegans Wake*, se alcen escaleras, muros, columnas, torres, rascacielos y penes, que luego se colapsan al fragor del trueno primordial (*and thundered at him to flatch off that erection*)³³.

4.

“La caída” es sólo el primero de diez retumbos que se escuchan a intervalos en las 628 páginas del *Finnegans Wake*. La estructura del libro toma apoyo decisivo en la filosofía de la historia propuesta por el napolitano Giambattista Vico en los *Principios de una Ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, de 1725, obra por la que mejor se le conoce. Allí exponía su idea de la evolución histórica como un proceso cíclico; basado en los dictados de la Providencia, que se repite sin cesar en el tiempo y organiza el devenir particular de cada nación, en cuanto a sus orígenes, auge, estancamiento y decadencia. Reconocía asimismo tres épocas de la humanidad: la edad de los dioses, la de los héroes y la de los hombres; y tres lenguas que se correspondían

³³ *FW*: 506.6-7.

a cada uno de esos periodos. Terminado un ciclo, otro comenzaba, en un movimiento de *corso* y *ricorso* históricos, de creación y recreación eternas; en palabras del *Finnegans Wake: The Vico road goes round and round to meet where terms begin*³⁴.

Según Vico, los primeros hombres, que hablaban por gestos, creían que los rayos y los truenos eran gestos de Júpiter, y que por este medio les ordenaba. Los truenos eran, pues, palabras reales; aún más: eran la voz del dios. Atemorizados, estos hombres se escondían en cuevas y trataban de imitar el clamor de Júpiter para aplacar su furia y, en última instancia, hacerse ellos mismos de su poder³⁵. De este balbuceo onomatopéyico —conjeturaba— habría surgido el lenguaje humano.

La segunda palabra tonante es réplica y complemento de la primera; como su predecesora, está formada por cien letras y contenida en un paréntesis:

And the duppy shut the shutter clup (Perkodhuskurunbarggruauyagokgorlayorgromgremmitghundhurthrumathunaradillifaititilibumullunukkunun!)³⁶.

La frase que la precede expresa la acción de cerrar un cerrojo, mismo que pondría al estruendo a buen recaudo. En esta ocasión, Joyce presenta quince nuevas variantes políglotas de la palabra *trueno*, a saber:

- *Perkod*: **perkons**: letón
- *kurun*: **kurun**: bretón
- *barg*: **baraq**: hebreo
- *gruauya*: **griauja**: lituano
- *gokgorlayor*: **gök gürliyor**: turco
- *gromgremmit*: **grom gremit**: ruso
- *ghundhur*: **guntu**: malayo

³⁴ *FW*: 452.21.

³⁵ Cfr. Giambattista Vico, *Ciencia nueva*, Editorial Tecnos, Madrid, 1995, pp.184-185.

³⁶ *FW*: 23.05-07.

- *thruma*: **thruma**: islandés
- *thuna*: **thuna**: rumano
- *rad*: **raad**: armenio
- *radi*: **radi**: swahili
- *dill*: **dill**: armenio
- *faititilli*: **failitili**: samoano
- *bumullu*: **bumulloj**: albanés
- *ukkunun*: **ukkonen**: finlandés

Las *thunderwords* restantes son igualmente onomatopeyas, armadas con fragmentos multilingües que, al unirse unos con otros, dan voz a una acción o fenómeno determinados; todos, salvo el último, están conformados por cien letras; así tenemos:

3. Un clamor de aplausos:

The(klikkakkakkaklaskaklopatzklatschabattacreppycrottygraddaghsemihsamihnouithappluddyappladdykonpkot!) ³⁷

4. Una algarabía de putas:

Bladyughfoulmoecklenburgwhurawhorascortastrumpapornanennykock-Sapastippatappatupperstrippuckputtanach ³⁸

5. Un bullicio pastoral:

Thingcrooklyeexineverypasturesixdixlikencehimaroundhersthemaggerby-Kinkinkanwithdownmindlookingated ³⁹

6. Un estruendo de portazos:

Lukkedoerendunandurraskewdylooshoofermoyportetooryzooyssphalnabor-Tansporthaokansakroidvejkapakkapuk ⁴⁰

³⁷ *FW*: 44.20-21.

³⁸ *FW*: 90.31-32.

³⁹ *FW*: 113.09-11.

⁴⁰ *FW*: 257.27-28.

7. La caída de Humpty Dumpty:

*Bothallchoractorschumminaroudgansumuminarumdrumstrumtruminahump-
tadumpwaultopoofoolooderamaunsturnup*⁴¹

8. La caída del padre de Dublín:

*Pappappapparrassannuaraghheallachnatullaghmonganmacmacmacwhackfall-
Therdebblenonthedubblandaddydoodled*⁴²

9. Un ataque de tos y carraspeo:

my dear little cousis (hussthenhasstencaffincoffintussemtosemdamandamna-
cosaghcusaghobixhatouxpeswchbechoscashlcarcarcaract)⁴³

10. Un tumulto de dioses germánicos:

*Ullhodturdenweirmudgaardgringnirurdrmolnirfenrirlukkilokkibaugimandod-
rrerinsurtkrinmgernrackinarocker!*⁴⁴

Joyce consideraba cada uno de estos *hundredlettered names*, la última palabra de un lenguaje perfecto⁴⁵. Al agregar una letra de más al décimo retumbo, quizás pretendía llevar su método de composición —es un desplante de irlandés— a un grado de complejidad todavía mayor. Además, al sumar el número de letras de las diez palabras tonantes, hermanaba su *book of the night* con otra narración digna de un insomne ideal: el *Libro de las mil y una noches*. Como afirmaba Borges:

Decir mil noches es decir infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches. Decir “mil y una noches” es agregar una al infinito⁴⁶.

⁴¹ *FW*: 314.08-09.

⁴² *FW*: 332.05-07.

⁴³ *FW*: 414.19-20.

⁴⁴ *FW*: 424.20-22.

⁴⁵ *FW*: 424.23.

⁴⁶ Jorge Luis Borges, *Siete noches*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p.61.

FINNEGANS WAKE

*Traducción de Salvador Elizondo*¹

MUCHOS LECTORES, ÁVIDOS DE POSEER UNA CULTURA LITERARIA COMPLETA, PALIDECEN HORRORIZADOS CUANDO SE LES MENCIONA UN LIBRO TENIDO CASI POR ILEGIBLE. AHORA, SIGUE SIENDO ILEGIBLE, PERO CUANDO MENOS, PODEMOS LEERLO EN UNA LENGUA CASI FAMILIAR.

riocorrido [1] más allá de la de Eva y Adán [2]; de desvío de costa a encombadura de bahía, trayéndonos por un cómodo [3] vículo [4] de recirculación [5] otra vuelta a Howth Castillo y Enderredores [6].

Sir Tristram [7], violer d'amores [8], habiendo cruzado el corto mar, había pasancor [9] revuelto de Nortearmórica [10], de este lado del estrecho istmo de Europa Menor para martibatallar en su guerra peneisolar [11], ni habían las rocas del alto psawrrador [12], esparcidas a lo largo del arroyo Oconee [13] exagerándose a sí otras mismas a los gorgios del Condado de Laurens mientras iban dubliando todo el tiempo su mendiganancia [14]; ni una voz salida del fuego surgía diciendo mishe mishe a tauftauf tuespetrarricio [15], ni entonces, aunque poco después, el muchacho pseudocabonizado, engañó al viejo blandiciego isaac [16]:

¹ Publicado en *S.NOB*, número 1, 20 de junio de 1962, México [hebdomadario que, en su corta existencia de tan sólo siete números aparecidos entre junio y octubre de 1962, tuvo como director a Salvador Elizondo, subdirector a Emilio García Riera y director artístico a Juan García Ponce. Recientemente fueron publicados todos los números en un solo volumen, en edición facsimilar, en una coedición de Editorial Aldus y CONACULTA-FONCA, México, 2004. *Litoral* agradece el entusiasmo con que fue acogida la idea de publicar aquí esta primera página de la que es, hasta donde sabemos, el primer —y único— intento de traducción del *Finnegans Wake* al español. Paulina Lavista, quien fuera esposa de Salvador Elizondo, no sólo vió con buenos ojos esta idea sino que gentilmente nos autorizó su publicación. Reproducimos aquí los encabezados tal como aparecieron originalmente. [N.E.].

no; todavía no, aunque todo se valenveneresía a lo largo de la rutha en que susuenan las lianas de nanathajo con que tejen las esteras [17]. Pudre un pito con malta la cerveza del viejo que Sem y Cam habían caldeado a la luz de lampararca [18], hacia el último extremo del sarkoliris [19] visto anulosamente sobre la caragua [20].

La caída [21] [bababadalgharaghtakamminarronbronntonerronn-tuonnthunntrovarrhounawnskawntooohooordenenthurnuk!] [22] de uno que fué magnate senilgual [23] en walstrit [24] es descontada [25] temprano en la cama y más tarde en la vida a través de toda la juglaría cristiana [26]. La gran desparedición [27] que dió desde lo alto llevaba ya consigo, a corto aviso, la pftschute de Finnegan [28], el irlandenso; tanto, que el mismo huevinflonfete [29] manda plumptamente otro de los suyos a investiriguar, lejos, hacia el oeste, por el estado de sus didi-deditos de los pies [30] y sus puntapicantes las halla bien sentadas en el golpetote del parque [31] donde fueron tendidas las naranjas [32] desde el primer día en que el diabluín amó a livy donosamente [33].

Notas

[1] *riocorrido* (riverrun): aquí tiene el sentido de curso o recorrido del río Liffey a través de la ciudad de Dublín. La frase que comienza con esta expresión constituye el complemento de la oración final del libro mediante la cual el principio del *Finnegans* se convierte en la continuación de su propio final formando así una unidad cíclica en sí misma.

[2] *más allá de la Eva y Adán* (past Eve and Adam's): *Eve and Adam's Church*, iglesia de Dublín situada sobre la margen del Liffey. Alude aquí Joyce tanto a la polaridad sexual primaria, como a la caída espiritual causada por el pecado original, lo que vendrá a ser uno de los motivos alegóricos fundamentales del libro.

[3] *cómodio* (comodius): alude a la persona del emperador romano Lelio Aurelio Cómodo, hijo de Marco Aurelio, en cuyo reino se evidenciaron los primeros síntomas de la ineluctable descomposición del Imperio. Aquí significa *cómodo* o *placentero*.

[4] *vícolo* (vicus): aquí tiene esta expresión el sentido de vía o camino a la vez que alude al filósofo italiano Gianbattista Vico (1668-1743) formulador de la teoría del *corso y ricorso storico*, teoría que concibe la evolución histórica como un movimiento circular y que es como la estructura del *Finnegans* en tanto que el libro está concebido en su desarrollo de acuerdo con esta idea circular de la historia.

[5] *recirculación* (recirculation): otra alusión a los *recorsi storici* de Vico.

[6] *Howth Castillo y Enderredores* (Howth Castle and Environs): debemos tener en cuenta que Joyce concibe en el *Finnegans* a la ciudad de Dublín como un gigante yacente, extendido de Este a Oeste al lado de su amante Anna Livia (el río Liffey).

Conforme a esta idea el Castillo de Howth y sus alrededores vendrían a corresponder a la cabeza del gigante. Esta idea antropomorfotopográfica comporta, por lo demás, una pluralidad de significaciones ya que el personaje central del libro, Mr. H. C. Earwicker (N.B. las iniciales de este nombre corresponden a las de la cláusula citada), es en realidad el amante de Anna Livia Plurabelle o ALP.

[7] *Sir Tristram*: referencia indirecta al héroe Tristán, amante de Iseo o Isolda. Esta princesa figura en los romances como nativa de Irlanda o Bretaña (Armórica). Alude también, más directamente, a Sir Almeric Tristram, invasor anglonormando, conquistador de Irlanda y que es el fundador del Castillo de Howth.

[8] ...*violer d'amores*: tocador o tañedor de la *viola d'amore*, o violador o estruprador. Invasor que viene a desolar Irlanda desde la Bretaña del Norte o Nortearmórica (Inglaterra).

[9] ...*pasancor*: (passencore): pas encore (Fr.) todavía no.

[10] ...*revuelto de Nortearmórica*: (...rearrived from North Armorica): vuelto de Armórica o Bretaña Septentrional (Inglaterra).

[11] ...*guerra peneisolar*: (penisolate war) : Sir Tristram (el amante de Iseo) viene, desde luego, a pelear una guerra de carácter sexual en la que el pene tendrá las funciones de arma espectacular. Probable alusión al dublinés Arthur Wellesley, Duque de Wellington, cuya memoria conmemora la ciudad de Dublín con una columna heroica que se levanta en la región antropomorfotopográfica de la ciudad correspondiente a los órganos genitales del gigante. Hacemos notar que esta columna aparece ya como uno de los motivos de *Ulysses* con un carácter genitivo; recordemos que desde lo alto de su mirador las dos viejas escupen hacia la calle huesos (o semillas) de ciruela.

[12] La expresión *Norteamérica* alude por sugerencia a Norteamérica. Aquí Joyce introduce motivos entresacados de las novelas de Mark Twain y que él ha metamorfoseado para satisfacer las necesidades de su libro. Así *alito psawrrador* es, a la vez, una alusión a Tom Sawyer y al *top sawyer* que es, entre dos aserradores que tajan un tronco, el que mueve la sierra hacia arriba en oposición al *pit sawyer*, que la mueve hacia abajo.

[13] El arroyo Oconee corre a través del condado de Laurens en Georgia, EE.UU. Esta expresión alude probablemente al vocablo gaélico *ochnee* que significa pesar o tristeza.

[14] Joyce ha hecho una duplicación cartográfica: la cabecera del condado de Laurens, en Georgia, es Dublín. Quiere el autor implicar en la trama a los emigrados irlandeses que viven en los EE.UU. Los gorgios son, desde luego, los habitantes de Georgia. Las rocas son el dinero que no han logrado aumentar (exagerar) con su trabajo de emigrados. Este pasaje alude también, probablemente, a la conquista anglonormanda de Irlanda efectuada por el ya mencionado Sir Almeric Tristram durante el obispado de Lawrence O'Toole o posiblemente, al cambio de apellido del conquistador que adoptó el de Lawrence después de haber ganado una batalla durante la cual se había acogido a la protección de San Lorenzo.

[15] *ni una voz etc...*: alude Joyce a la cristianización de Irlanda. La expresión *taufauf*, del alemán *Taufen*: bautizar, significa, la relación entre San Patricio y su mentor San Germánico. Desde las profundidades

de un fuego subterráneo (el Purgatorio, *Pat's Pit*, que Patricio había invocado trazando un círculo en el suelo) se eleva la voz de la diosa pagana Birgit, protectora, según Graves, de los bardos kelticogaleses, que después de su conversión al cristianismo es Santa Brígida y que aquí se manifiesta “epifánicamente” diciendo “Yo soy, yo soy” (*mishe, mishe*) afirmando a la vez su carácter generatriz y maternal cuya manifestación posterior en el libro no será otra que ALP, la amante de HCE, o sea Anna Livia Plurabelle.

[16] Aluden estas líneas a la oposición fraternal mediante una alegoría extraída del Antiguo Testamento, Gen. cap. 27, en la que Isaac deseando beneficiar a su hijo mayor Esau, se convierte en el blanco de las burlas de su hijo menor, Jacob que disfrazado con una piel de cabra se burla de su padre. Con esta alegoría que ha servido a los paleontólogos para determinar la antigüedad de la miopía, alude Joyce, posiblemente, a su propia enfermedad.

[17] Con estas líneas alude Joyce, en primer lugar, a la relación entre Jonathan Swift (nanatajo) que había sido “totalmente tratocado” (*utterly confounded*) por el amor de dos jóvenes mujeres, Stella y Vanesa (vanessy) además se refiere a tres heroínas bíblica que fueron el objeto amoroso de ancianos: Susana (susuenan), Ruth (rutha) y Esther (esteras). (Nota: Nanatajo es el nombre que se da en Venezuela a una fibra extraída del cinomorio, género de las Balanoforáceas, tribu de la cinomorieas, que medra en los terrenos calcáreos de algunos puntos de la cuenca del Orinoco, con la que se tejen esteras.— Según Humboldt).

[18] Alude en estas líneas el autor al pasaje en Génesis, cap. 8, v. 18-29, referente a Noé de quien se burla su hijo Cam, cuando lo ve ebrio.

[19] *sarkoliris* (regginbrow): metamorfosis de *rainbow*, arcoiris, usando las palabras *ceño* (brow). Nosotros hemos telescopiado en esta versión la expresión griega *sarkos* (mueca) que tiene un sentido cercano a *brow*.

[20] *caragua* (aquaface): la superficie de las aguas. El arcoiris significativo de la serenidad después de la tormenta, aparece como un gran anillo (ringsome) radiante sumergido parcialmente en la superficie del mar.

[21] La caída, uno de los motivos fundamentales del libro, es aquí presentada por primera vez con toda su secuela de significaciones.

[22] El vocablo multisilábico incluido parentéticamente comporta varias significaciones: es el estruendo que provoca el albañil Finnegan al caer desde lo alto del muro y es también la voz del trueno con que concluye el *Stadio barbárico* o primer ciclo de la “recirculación” de los *ricorsi* de Vico en que el hombre primitivo concibe al trueno como la voz de Dios.

[23] ...*magnate senilgual*: telescopia en esta expresión Joyce una alusión a Lucifer, magnate sinigual, que *cayó* y a Old Parr, personaje de la mitología irlandesa, famoso por su prodigiosa longevidad.

[24] *walstrit (wallstrait)*: con esta expresión alude el autor a la pared desde lo alto de la cual cayó Finnegan y a la fluctuante existencia de las cotizaciones bursátiles amenazadas siempre por la inminencia de su devaluación o *caída*.

[25] *descontada (retaled: retold)*: metamorfosis en que para seguir dentro del cuerpo de los motivos bursátiles se hace alusión al descuento de letras de cambio y se emplea con el significado de contada, narrada, relatada.

[26] La Historia, a partir de la instauración del cristianismo, refiere todos los actos nefandos del hombre al principio corruptor del pecado original, o la Caída. La expresión “juglaría cristiana” tiene aquí el sentido de Historia Moral.

[27] *desparedición (offwall)*: tiene aquí el sentido de desaparición, anonadación y caída. Finnegan, cuyo velorio conmemora el título de la novela, ha muerto a consecuencia de una caída desde lo alto de un muro en construcción.

[28] ...*la pftschute de Finnegan*: sugiere el vocablo francés *chute*, caída: la caída de Finnegan.

[29] ...*huevinflonfete (humptyhillhead)*: alude al personaje de Lewis Carrol en *Alice in Wonderland* Humpty Dumpty que es un huevo con

pequeñas piernas y brazos y que lleva en la cabeza un sombrero de copa. Alude aquí Joyce al germen original de la raza y por otra parte, corresponde este vocablo en la antropomorfotopografía del *Finnegans* a la cabeza del gigante yaciente o sea el Castillo de Howth.

[30] El gigante diblinomórfico acaba de caer desde lo alto sobre la ribera del Liffey. Su primer impulso es cerciorarse del estado en que han quedado sus extremidades inferiores. Las descubre en excelente estado, asentadas sobre un bello parque (Edenborough del *Ulysses*; Phoenix Park de Dublín).

[31] *parque*... Phoenix Park. Parque público e Dublín. Las uñas de los dedos de los pies del gigante (*puntapicantes*: upturnpikepointandplace) —representación alegórica de la garra del fénix— reposan sobre el prado del parque histórico.

[32] Alude a un famoso combate que tuvo lugar en Phoenix entre los nacionalistas y los irlandeses protestantes que propugnaban la unión con Inglaterra.

Posteriormente a la batalla de Boyne, con que fue consolidada la conquista de Irlanda en 1690, los irlandeses protestantes anglófilos fundaron la *Loyal Orange Institution* para promover la indisolubilidad de los nexos de dependencia con Inglaterra que entonces era gobernada por el rey Guillermo de Orange, así como para fomentar la oposición al catolicismo. Por extensión se siguió llamando “orangemen” a los irlandeses protestantes y anglófilos, habitantes sobre todo del Condado de Ulster o sea Irlanda del Norte. Cerca del parque existe un cementerio donde descansan los restos de todos estos “invasores”. Esta expresión se ha visto referida por algunos críticos al vocablo malayo *orang-utang* de donde viene *orangután* que significa hombrecillo de la selva. Por nuestra parte consideramos que en este caso hubiera quedado fuera de contexto, a no ser que Joyce se refiriera expresamente a los redactores de *El Corno Emplumado*.

[33] El río Liffey es el nexo de solidaridad entre la población de Dublín y la población rural de Irlanda. Hace posible la resistencia a los “orangemen”.

*Litoral
publicaciones*

Littoral publicados en español

Nº 1: Lacan censurado

Jean Allouch, *Lacan censurado*. Jean Allouch, *Freud desplazado*. Philippe Julien, *Lacan, Freud: un encuentro fallido*. Marcelo Pasternac, *Aspectos de la edición de los Ecrits en español*. Gérôme Taillandier, *Algunos problemas del establecimiento del seminario de Jacques Lacan*. Gérôme Taillander, *Nota complementaria al establecimiento del seminario de Jacques Lacan*. Danièle Arnoux, *Sobre la transcripción*. Michel Cresta, *Sobre los fragmentos de un lenguaje más amplio*.

Nº 2/3: Blasones de la fobia

Jean Allouch, *El “pas-de-barre” fóbico*. Guy Le Gaufey, *El lugar-dicho*. Nicolle Kress-Rosen, *Dificultades de las teorías de la angustia en Freud*. Erik Porge, *Del desplazamiento al síntoma fóbico*. Erik Porge, *Una fobia de la letra: la dislexia como síntoma*. M. Pasternac, *Los escritores de Lacan en español: errores, erratas, notas y discrepancias*.

Nº 4: Abordajes topológicos

Erik Porge, *De la escritura nodal*. Anne-Marie Ringenbach, *La disimetría, lo especular y el objeto a*. Anne-Marie Ringenbach, *El toro y la puesta en juego de la disimetría*. Danièle Arnoux, *0 + 8 = 0*. Erik Porge, *El nudo borromeo*. Mayette Viltard, *Una presentación del corte: el nudo borromeo generalizado*. Erik Porge, *El imbroglio de la falta*.

Nº 5/6: La instancia de la letra

Jean Allouch, *La “conjetura” de Lacan sobre el origen de la escritura*. Danièle Arnoux: *Un concepto de Freud: Die Rücksicht auf Darstellbarkeit*. Philippe Julien, *El nombre propio y la letra*. Albert Fontaine, *...autor no-identificado*. Albert Fontaine, *Los silencios de la letra*. Pascal Vernus, *Juegos de escritura en la civilización faraónica*. Pascal Vernus, *Escritura del sueño y escritura jeroglífica*. Mayette Viltard: *El trazo de la letra en las figuras del sueño*. Mayette Viltard, *Leer de otro modo que cualquiera*.

Nº 7/8: Las psicosis

Philippe Julien, *Lacan y la psicosis*. Jean Allouch, *Ustedes están al corriente, hay transferencia psicótica*. Erik Porge, *Endosar su cuerpo*. Anne-Marie Ringenbach, *Avatares del cuerpo y de su envoltura*. J. Capgras y J. Reboul-Lachaux, *La ilusión de “Sosías” (documento)*. Jean Allouch, *Tres faciunt insaniam*. Erik Porge, *La presentación de enfermos*. Albert Fontaine, *Para una lectura de Louis Wolfson*.

Nº 9: Del padre

Philippe Julien, *El amor al padre en Freud*. Erik Porge, *Como es dicho del padre*. Irène Diamantis, *“No Uno sin el Otro”, o el goce que no era necesario*. Guy Le Gaufey, *Padre ¿no ves que ardes?* Jean Allouch, *Una mujer debió callarlo*.

Nº 10: La transferencia

Philippe Julien, *Enamorodiación y realidad psíquica*. Jean Allouch, *So what?* Danièle Arnoux, *El amor entre saber e ignorancia*. Guy Le Gaufey, *El “dès (a) ir”*. Erik Porge, *La transferencia a la cantonade*. Mayette Viltard, *Sobre la “liquidación” de la transferencia*. José Attal, *Transferencia y el fin del análisis con el niño*. Guy Le Gaufey, *El blanco de la transferencia*.

Nº 11/12: La declaración de sexo

Jean Allouch, *Un sexo o el otro*. Philippe Julien, *Entre el hombre y la mujer está el a-muro*. Guy Le Gaufey, *Algunas apreciaciones sobre la hipótesis de la bisexualidad en Freud*. Rodrigo S. Toscano, *Del albur*. Michel Grangeon, *Crux Logicorum*. Bernard Casanova, *De uno que dice que no*. Marie-Lorraine Pradelles, *Identidades y doble filiación*. Anne-Marie Ringenbach, Mayette Viltard, *Cambiar de punto de vista*. Wilhelm Fliess, *Masculino y femenino*. Moustapha Safouan, *La formación de los psicoanalistas según André Green*.

Nº 13: El niño y el psicoanalista

Martine Gauthron, *Con un niño un analizante pasa*. Mayette Viltard, *Arrugar la palabra*. Anne-Marie Deutsch, *La Tara y el símbolo*. José Attal, *A propósito de la adopción*. Anne-Marie Ringenbach, *Algunas dificultades de la intrusión de lo vivo en la imagen*. Eugenia Sokolnika, *Análisis de una neurosis obsesiva infantil*. Mayette Viltard, *Punto de vista sobre la identificación*.

Nueva serie de la revista Litoral (EDELP)

Nº 14: Lacan con Freud

Mayette Viltard, *El ejercicio de la cosa freudiana*. J. Allouch, *El sueño a prueba del garabato*. Erik Porge, *Freud, Fließ y su hermosa paranoia*. Albert Fontaine, *Freud y Tausk*. Odile Millot, *SIGmund y Julius Freud*. J. Allouch, *Dialogar con Lacan*. Danielle Arnoux, *¿De quién es la culpa?* Antonio Oviedo, *Perturbar las evidencias*.

Nº 15: Saber de la locura

Jean Allouch, *Perturbación en Pernepsi*. Marta Olivera de Mattoni, *Objeción a una locura maternal*. Hélyda Peretti, *Las bonnes-soeurs Christine y Léa Papin*. Mayette Viltard, *Scilicet*. Erik Porge, *Presentar un cuadro de persecución*. Pedro Palombo, *Manualidades de una nota al pie*. Marcelo Pasternac, *Lacan "corregido y aumentado"...* (En Español). Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los "Escritos" de Lacan en español*. Jean Allouch, *Oh los bellos días del freudo-lacanismo*. Vincenzo Mattoni, *Los puntos sobre la íes*.

Nº 16: Antecedentes lacanianos

Jean Allouch, *Sobre el primerísimo viraje doctrinal de Jacques Lacan en el que también rompe con el discurso psiquiátrico más avanzado*. Georges Lanteri-Laura, *Proceso y psicogénesis en la obra de J. Lacan*. Danielle Arnoux, *La ruptura entre Jacques Lacan y Gaëtan Gatian de Clerambault*. Jean Allouch, *El punto de vista lacaniano en psicoanálisis*. Charles-Henry Pradelles de Latour, *El cráneo que habla*. Jacques Lis, *El espacio de la mirada en pintura*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición de los "Escritos" de Lacan en español (II)*. Ernesto Lansky, *Danza sin plumas*.

Nº 17: La función del duelo

Jean Allouch, *Ajó*. M.-M. Chatel, *A falta de estrago, una locura de la publicación*. L. M. Schneider, *La muerte angelical*. Jean Allouch, *Un Jacques Lacan casi sin objeto ni experiencia*. Marcelo Pasternac, *"Freud y Lacan" de Althusser (Ira. parte)*. Anne-Marie Ringenbach, *La botella de Klein, el pase y los públicos del psicoanálisis*.

Nº 18/19: La implantación del significante en el cuerpo

Albert Fontaine, *La implantación del significante en el cuerpo*. Michel Foucault, *Siete proposiciones sobre el séptimo ángel*. Mayette Viltard, *Hablar a los muros*. Anne-Marie Ringenbach, *Membranas, drapeados y botella de Klein*. Jean Allouch, *Un "problema Milner"*. Guy Le Gaufeys, *La depuesta del analista*. Marcelo Pasternac,

“Freud y Lacan” de Althusser (2da. parte). José Ricardo Assandri, *El artefacto biográfico de Roudinesco*.

Nº 20: Su santidad el síntoma

Jaques Maître, *Historias de síntomas, historias del alma*. Jean Allouch, *El síntoma como ocupando hipotéticamente lugar de santidad*. Jacques Sédat, *Dos textos de Marc-François Lacan*. Marie-Magdeleine de Brancion, *Diálogo con el síntoma*. George-Henric Melenotte, *Consideraciones sobre dos presentaciones clínicas de Lacan*. Jean Allouch, *Necrología de una “ciencia judía”. Para saludar Mal d’Archive de Jacques Derrida*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los “Escritos” de Lacan en español (IV)*. Rosa López, *Sobre los tres puntitos de Freud (...), y después Lacan (...), y después...* Graciela Leguizamón, *Nombrar un caso, titular un libro*. Pedro Daniel Murguía, *Un “saber” que anuda. Presentación del libro de J. Allouch, FREUD, y después LACAN*.

Nº 21: Los giros de la transferencia

Raquel Capurro, *Un lugar marcado*. Guy Le Gaufeys, *Ignoro, luego existo*. George-Henri Melenotte, *Cuando Freud vacila, Jung tiene pesadillas*. Mario Betteo Barberis, *Übertragung, transfert,...* Françoise Jandrot, *El viraje Schreber*. Roland Léthier, *Skias onar anthrôpos*. Danielle Arnoux, *Los Claudel bajo el sol subterráneo de Coûfontaine*. Vincenzo Mattoni, *Primeras menciones y citas de la tesis de Lacan en castellano*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los “Escritos” de Lacan en español (IV)*.

Nº 22: El color de la muerte

Mayette Viltard, *“Volverse del color de los muertos”. Declaración acerca del cuerpo del simbólico*. Jesper Svenbro, *Los hijos, las palmeras y las letras fenicias*. Charles-Henry Pradelles de Latour, *La excepción, la falta simbólica y su institucionalización*. Raquel Capurro, *Aventuras de Freud en el país de los argentinos de H. Vezzetti*. Ernesto Lansky, *Cuando Freud trata con la muerte de personas queridas*. Silvio Mattoni, *El lamento de Hécuba*. M. Betteo Barberis-S. Fendrik, *Otro público para dos notas sobre Madres de la Plaza*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los “Escritos” de Lacan en español (V)*.

Nº 23/24: Ejercicio de artista

Jean Allouch, *Tres análisis*. Roland Lethier, *El Ángelus de Dalí*. Danielle Arnoux, *La obra de ruptura. La edad madura de Camille Claudel*. Antonio Montes de Oca, *Junglemen in agleement: el acuerdo entre Joyce y Jung*. Marta Olivera de Mattoni, *La invención de la soledad de Paul Auster*. Zulema Fernández, *Una promesa incumplida*.

Mario Betteo Barberis, *El jardín secreto del pintor*. Bernard Casanova, *Pero qué, si son locos*. Silvio Mattoni, *Iris de niñas*. Carlos Schilling, *Una vía interrogativa*. Marcelo Pasternac, *Elementos para disponer de una edición confiable de los "Escritos" de Lacan en español (VI)*.

Nº 25/26: La función secretario

Mireill Blanc-Sanchez, *La palabra confiscada*. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* G. Lanteri-Laura, *J. P. Farret y el problema de la estenografía de los enfermos*. Jean Allouch, *Intolerable "Tú eres esto"*. Bernard Casanova, *Estallidos de clínica*. Raúl Vidal, *Sobre un guiño de J. Lacan*. Martine Gauthron, *Max Graf, go-between entre Freud y Hans*. Marta Iturriza, *El pasaje al público*. José Assandri, *La evicción del origen*, *Guy Le Gauffey*. Ernesto Lansky, *Sobre La etificación del psicoanálisis y El psicoanálisis, una erotología de pasaje de Jean Allouch*.

Nº 27: La opacidad sexual

Frédéric Gros, *Notas sobre la sexualidad en la obra de Michel Foucault*. Michel Foucault, *Caricias de hombre consideradas como un arte y Elección sexual, acto sexual*. Jean Allouch, *Para introducir el sexo del amo*. Mayette Viltard, *Saló o las 120 jornadas de Sodoma*. Rodolfo Marcos-Turnbull, *Posing as*. David Cooper, *La política del orgasmo*. Jean Allouch, *Acoger los gays and lesbian studies*.

Nº 28: La opacidad sexual II

Jean Allouch, *Homenaje de J. Lacan a la mujer castradora*. Jean Louis Sous, *Bozz y la "paternidad"*. Gloria Leff, *Anteros... ¿asunto de mujeres?* Mayette Viltard, *Foucault-Lacan: la lección de las Meninas*. Marcelo Pasternac, *Heterogeneidad de las referencias a M. Foucault*. Beatriz Aguad, *La Historia de la sexualidad: una escritura revoltosa*. José Ricardo Assandri, *La hora del lobo, la hora del carnero*. Graciela Leguizamón, *Sobre El sexo de la verdad de J. Allouch*.

Nº 29: ¿Eros erógeno?

Claude Calame, *El "sujeto del deseo" en la lucha con Eros: entre Platón y la poesía mélica*. Jean Allouch, *El estadio del espejo revisitado*. Guy Le Gauffey, *Una relación sin conversa*. Raquel Capurro, *Trastadas libidinales en la práctica del secretario*. Rodolfo Marcos-Turnbull, *Un Proust que vive en México*. Raquel Capurro, *Auguste Comte. Actualidad de una herencia*. Ernesto Lanski, *Una erótica de la enseñanza*. José Ricardo Assandri, *¿Por qué Diótima es una mujer?* David Halperin, *Cóctel sólo para hombres*. Beatriz Bertero de Sema, *L'irrésistible ascensión du pervers entre littérature et psychiatrie*.

Nº 30: Las comunidades electivas. I ¿Nuevos modos de subjetivación?

Leo Bersani, *Socialidad y sexualidad*. Jean Allouch, *¿Soy alguien, o qué? Sobre la homosexualidad del lazo social*. Marta Olivera de Mattoni, *Figuras comunitarias*. Mayette Viltard, *Pasolini, Moravia, una muerte sin cualidades*. Graciela Leguizamón, *Bersani lee a Freud*. Graciela Brescia, *Una página en blanco*. Sandra Filippini, *Esa mujer es su padre*.

Nº 31: Las comunidades electivas. II. Espacios para el erotismo

Marguerite Duras, *El Navire Night*. Leo Bersani, *Sociabilidad y Levante*. Christiane Dorner, *Hablan de la amistad, Bersani, Foucault, Bataille*. David Halperin, *Iniciación*. Beatriz Aguad, *La resistencia: una posición "Queer"*. Alicia Larramendy de Oviedo, *Jorge Bonino, o la comunidad en acto*. Anne-Marie Vanhove, *La comunidad electiva no hace obra, existe*.

Nº32: La invención del sadismo

Octavio Paz, *El prisionero*. Annie Le Brun, *¿Por qué Juliette es una mujer?* Jean-Paul Brighelli, *Justine o la relación textual*. Georges Bataille, *Sade*. Jean Allouch, *Sesos muchacho*. José Assandri, *Fetichismus*. Susana Bercovich, *Aproximación a una erótica del poder*. Ricardo Pon, *El legado de Caín*. Margo Glantz, *Navire Night de Marguerite Duras*.

Nueva serie de la revista Litoral (Epee)

Nº 33: Una analítica pariasitaria; raro, muy raro

Jean Allouch, *Horizontalidades del sexo*. Jean Allouch, *Este innominable que se presenta así*. Vernon Rosario, *Perversión sexual y transensualismo. Historicidad de las teorías, variación de práctica clínica*. Mayette Viltard, *El psicoanalista, ¿un caso de ninfa?* Danielle Arnoux, *Paul Claudel, un sacrificio gozoso*. Roland Léthier, *Cuando murió el poeta*. Elena Rangel, *Ultrasensual*. Guy Le Gaufeuy, *Morir para que “todos” se mantenga*. José Assandri, *El arte de la injuria*. LECTURAS: Susana Bercovich, *“Faltar a la cita” de Jean Allouch. Comentario y cosechas*. Ricardo Pon, *LaKant con Sade*. PERSPECTIVAS SADIANAS: Nora Pasternac, *Octavio Paz sadiano*. Silvio Mattoni, *El cuerpo del abismo*. Carlos Bonfil, *La transgresión permanente, Saló o las 120 jornadas de Sodoma*.

Nº 34: Muerte y duelo

Jean Allouch, Actualidad en el 2001 de *Erótica del duelo*. Pola Mejía Reiss, *Lugar de calaveras*. Andrés Medina Hernández, *Una mirada etnográfica a la Fiesta de los Muertos en la Ciudad de México*. Araceli Colin, *Funerales de angelitos: ¿rito festivo sin duelo? Rito y desmentida a falta de una vida con historia para un duelo sin memoria*. Marco Antonio Macías López, *Un matiz respecto al duelo en la locura de Carlota*. Jorge Huerta, *Relaciones peligrosas o muerte por amor de un libertino*. Lucía Rangel, *Pauline Lair Lamotte: duelo y goce*. Luis Tamayo, *El fin del duelo*. Jesús Araiza, *Duelo y melancolía: Aristóteles, Freud y la Medea de Eurípides*. Fanny Blanck-Cerejido, *Duelo, melancolía y contingencia del objeto*. Julio Barrera Oro, *Los inmortales*. Mara La Madrid, *María Claudia: duelos. De “desaparecidos” y sobrevivientes. Temas de actualidad*, Revista *L'Unebévue*, *Reencuentro con “la joven homosexual” de S. Freud. Acerca de Margarete Cs. y “la joven homosexual” de Freud*. SUPLEMENTO: Yoko Ogawa, *El anular*.

Nº 35: L'amour Lacan I

Jean Allouch, *El mejor amado*. Luis Tamayo, *¿Amor puro en la Grecia clásica y en la filosofía?*. Mirta Graciela Brescia, *Joy de amor*. Pola Mejía Reiss, *Bosquejo*. NEOLOGISMOS Y PALABRAS OLVIDADAS: Dominique de Liège, *Boltanski, Roubaud, Lacan*. Jesús R. Martínez Malo, *Algunas digresiones que, a manera de divertimento, surgieron en mi alma a propósito del almo*.

Nº 36: L'amour Lacan II

Mayette Viltard, *De la lluvia de fuego al nuevo amor; la Comedia de Lacan*. André Pézard, “*Nomina sunt consequentia rerum*”. Jesús Martínez Malo, *Cornatz lo còrn*. NEOLOGISMOS: Marcel Bénabou, *Presentación de El OuLiPo*, La galera o Por qué participé en la confección del volumen titulado, Marcel Bénabou, *789 néologismes de Jacques Lacan*. Jacques Roubaud, *Quien mate ama matema*. EN CHINA: Laurent Cornaz, *Una demanda que no hay que traducir*. TEATRO: Pola Mejía Reiss, *Kleist y Petrushka*. ECOS DE PRESENTACIONES: Vladimiro Rivas, *El Anular* de Yoko Ogawa, una secreta muerte de amor.

Nº 37: Almar

Laurent Cornaz, *Novedades de Heloísa*. Rosa Verónica Peinado Vázquez, *Alcibíades: el fracaso filosófico de Sócrates*. Elena Rangel Hinojosa, *Roissy, un significativo al borde de un agujero*. Louis-Georges Tin, *La invención de la cultura heterosexual*. NEOLOGISMOS: Yan Pélissier, *789 néologismes de Jacques Lacan, reacciones con ecos y glosas sobre un glosario*; ECOS DE PRESENTACIONES: Marcelo Pasternac, *Estilo, amor Lacan y contingencia*. Lillian von der Walde Moheno, *Comentarios acerca del amor y temas medievales*. FILOSOFÍA ANGELÉTICA: Rafael Capurro, *Hablar de amor*.

Cuadernos de Litoral

El psicoanálisis, una erotología de pasaje

Jean Allouch. 1998.

El sexo de la verdad. Erotología Analítica II

Jean Allouch. 1999.

¿El recto es una tumba?

Leo Bersani. 1999.

¿Por qué Diótima es una mujer?

David Halperin. 1999.

El sexo y el espanto

Pascal Quignard. 2000.

San Foucault. Para una hagiografía gay

David Halperin. 2000.

***Litoral* en México, Epeeel, ha publicado**

El sexo del amo

Jean Allouch. 2001.

Revista Litoral 38
se terminó de imprimir en
octubre de 2006 en
Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.
Calle 2 núm. 21, San Pedro de los Pinos,
03800 México, D. F.,
Tel. 5515-1657

Presentación

LOS PUNTOS SOBRE LAS ÍES

El acuerdo del acuerdo
Construir la realidad, dicen
Guy Le Gaufey

GEORGES BATAILLE: EL EXTREMO DE LO POSIBLE

Bataille con Lacan
Roland Léthier

Georges Bataille, la revista *Documents* y las moscas
José Assandri

Bataille y la imposibilidad
Margo Glantz

Georges Bataille y la experiencia interior
Salvador Elizondo

La ternura de Georges Bataille
Juan García Ponce

EL DOLOR Y EL *MONO NO AWARE*

El dolor
Fabienne Bradu

Yoko Ogawa o la estética del duelo
Gloria Josephine Hiroko Ito Sugiyama

NEOLOGISMOS

“*Thunderation!*” (Un paréntesis joyceano)
Antonio Montes de Oca

James Joyce: La primera página de *Finnegans Wake*
Salvador Elizondo