

Paidós Básica

Últimos libros publicados:

41. C. Lévi-Strauss - *Antropología estructural*
42. L. Festinger y D. Katz - *Los métodos de investigación en las ciencias sociales*
43. R. Arrillaga Torrens - *La naturaleza del conocer*
44. M. Mead - *Experiencias personales y científicas de una antropóloga*
45. C. Lévi-Strauss - *Tristes tópicos*
46. G. Deleuze - *Lógica del sentido*
47. R. Wuthnow - *Análisis cultural*
48. G. Deleuze - *El pliegue. Leibniz y el barroco*
49. R. Rorty, J. B. Schneewind y Q. Skinner - *La filosofía en la historia*
50. J. Le Goff - *Pensar la historia*
51. J. Le Goff - *El orden de la memoria*
52. S. Toulmin y J. Goodfield - *El descubrimiento del tiempo*
53. P. Bourdieu - *La ontología política de Martin Heidegger*
54. R. Rorty - *Contingencia, ironía y solidaridad*
55. M. Cruz - *Filosofía de la historia*
56. M. Blanchot - *El espacio literario*
57. T. Todorov - *Crítica de la crítica*
58. H. White - *El contenido de la forma*
59. F. Rella - *El silencio y las palabras*
60. T. Todorov - *Las morales de la historia*
61. R. Koselleck - *Futuro pasado*
62. A. Gehlen - *Antropología filosófica*
63. R. Rorty - *Objetividad, relativismo y verdad*
64. R. Rorty - *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*
65. D. Gilmore - *Hacerse hombre*
66. C. Geertz - *Conocimiento local*
67. A. Schütz - *La construcción significativa del mundo social*
68. G. E. Lenski - *Poder y privilegio*
69. M. Hammersley y P. Atkinson - *Etnografía. Métodos de investigación*
70. C. Solís - *Razones e intereses*
71. H. T. Engelhardt - *Los fundamentos de la bioética*
72. E. Rabossi y otros - *Filosofía de la mente y ciencia cognitiva*
73. J. Derrida - *Dar (el) tiempo 1. La moneda falsa*
74. R. Nozick - *La naturaleza de la racionalidad*
75. B. Morris - *Introducción al estudio antropológico de la religión*
76. D. Dennett - *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinar*
77. J. L. Naney - *La experiencia de la libertad*
78. C. Geertz - *Tras los hechos*
79. R. R. Aramayo, J. Muguerza y A. Valdecantos - *El individuo y la historia*
80. M. Augé - *El sentido de los otros*
81. C. Taylor - *Argumentos filosóficos*
82. T. Luckmann - *Teoría de la acción social*
83. H. Jonas - *Técnica, medicina y ética*
84. K. J. Gergen - *Realidades y relaciones*
85. J. R. Searle - *La construcción de la realidad social*
86. M. Cruz (comp.) - *Tiempo de subjetividad*
87. C. Taylor - *Fuentes del yo*
88. T. Nagel - *Igualdad y parcialidad*
89. U. Beck - *La sociedad del riesgo*
90. O. Nudler (comp.) - *La racionalidad*
91. K. P. Popper - *El mito del marco común*
92. M. Leenhardt - *Do Kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio*
93. M. Godelier - *El enigma del don*
94. T. Eagleton - *Ideología*
95. M. Platts - *Realidades morales*
96. C. Solís - *Alta tensión: Historia, filosofía y sociología de la ciencia*
97. J. Bestard - *Parentesco y modernidad*
100. M. Foucault - *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, vol. 1*
101. M. Foucault - *Estrategias de poder. Obras esenciales, vol. 2*
102. M. Foucault - *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, vol. 3*

Michel Foucault

## Entre filosofía y literatura

*Obras esenciales, Volumen I*

Título original: *Dits et écrits*

Tomo I: n<sup>os</sup> 1, 4, 7, 11, 13, 14, 15, 17, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 29, 36, 38, 51, 64, 69

Publicado en francés en 1994 por Éditions Gallimard, París

Tomo II: n<sup>os</sup> 82, 83

Publicado en francés en 1994 por Éditions Gallimard, París

Traducción de Miguel Morey

Cubierta de Mario Eskenazi

Obra Publicada con ayuda del Ministerio Francés de la Cultura

## cultura Libre

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

© 1994 by Éditions Gallimard

© 1999 de la traducción, Miguel Morey

© 1999 de todas las ediciones en castellano

Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,

Mariano Cubí, 92 – 08021 Barcelona

y Editorial Paidós, SAICF,

Defensa, 599 – Buenos Aires

ISBN: 84-493-0581-0

ISBN: 84-493-0586-1 (Obra completa)

Depósito legal: B-20-1999

Impreso en A & M Gràfic, S.L.,

08130 Sta. Perpètua de Mogoda (Barcelona)

Impreso en España – Printed in Spain

## Sumario

Introducción, Miguel Morey .....	9
Cronología .....	25
1. Introducción .....	65
2. Prefacio .....	121
3. Introducción .....	131
4. Un saber tan cruel .....	149
5. Prefacio a la transgresión .....	163
6. El lenguaje al infinito .....	181
7. Acechar el día que llega .....	193
8. La prosa de Acteón .....	201
9. (Sin título) .....	215
10. Distancia, aspecto, origen .....	249
11. El lenguaje del espacio .....	263
12. La locura, la ausencia de obra .....	269
13. ¿Por qué se reedita la obra de Raymond Roussel? Un precursor de nuestra literatura moderna .....	279
14. Sangran las palabras .....	283
15. La obligación de escribir .....	287
16. La trasfábula .....	289
17. El pensamiento del afuera .....	297
18. Las palabras y las imágenes .....	321
19. Ariadna se ha colgado .....	325
20. ¿Qué es un autor? .....	329
21. La locura y la sociedad .....	361
22. Locura, literatura, sociedad .....	369

### Nota editorial:

Los trabajos incluidos en los tres volúmenes que componen estas *Obras esenciales* de Michel Foucault han sido agrupados siguiendo un criterio temático —análogo al utilizado en las ediciones italiana y norteamericana de estas misma *Obras*— y no meramente cronológico. Dicho criterio presenta para el lector la ventaja de poder encontrar reunidos en el mismo volumen todos aquellos textos del autor relacionados con las problemáticas señaladas en cada título, y tal vez el pequeño inconveniente de que, en el caso aislado de algunos trabajos podría disponer de otras versiones, incluso en este mismo sello editorial. Pero excluir dichos trabajos para evitar la presunta reiteración acaso hubiera sido peor, en la medida en que habría penalizado a quienes no dispusieran de los mismos, obligándoles a una adquisición complementaria. Por ello, se ha considerado preferible primar la coherencia temática sobre cualquier otra consideración, no sin antes advertir al lector de la referida circunstancia.

### PARA UNA POLÍTICA DE LA EXPERIENCIA

Seguramente un día será preciso reconocer la soberanía de estas experiencias y tratar de acogerlas: no porque se trate de liberar su verdad —pretensión irrisoria ante estas palabras que son límites para nosotros— sino para liberar finalmente a partir de ellas nuestro lenguaje.

¿Nos cabe imaginar, ni que sea en el atisbo de un momento, la modalidad de mirada que el futuro dirigirá a la obra de Michel Foucault? ¿Estará guiada por la fascinación ante su arte de la paciencia erudita, por la sorpresa ante su capacidad innovadora, por el escándalo ante su alegría metodológica, por la irritación ante el peligro al que irresponsablemente amenazaron con entregarnos sus posicionamientos políticos...? De seguir existiendo tal cosa, ¿en qué panel de la Biblioteca de nuestra tradición estará ubicado: junto a Levi-Strauss y Lacan, Althusser y Barthes —como un representante eminente del pensamiento estructuralista, ésa que se llamó *conciencia despierta e inquieta del saber moderno*—?<sup>1</sup> ¿O bien se le alinearé entre Borges y Bataille, en continuidad inmediata con las lecciones de Kafka y Mallarmé, formando una extraña familia junto a Artaud y Burroughs, Blanchot y Dumezil —ejemplos todos ellos de un pliegue mayor en el ser del lenguaje por el que el quehacer intransitivo de la ficción, el obrar de la literatura, se da como experiencia de la transgresión de toda promesa de reconciliación en el saber—? Evidentemente, nos es imposible saberlo —nos es imposible saber siquiera si se reconocerá su nombre como el del último de los epígonos de los epígonos de Nietzsche, como uno más en medio de la algarabía sofística de nuestro mediático fin de milenio, o bien como un avanzado que abrió dimensiones inéditas en el espacio de lo pen-

1. *Les mots et les choses*.

sable, que el trabajo de acabado del tiempo se encargaría de asentar como fundamentales.

Es bien cierto que pensamos hoy entregados a la historia, y el precio con el que la historia paga esa entrega es mostrarnos cómo *todo lo que se ha pensado será pensado de nuevo por un pensamiento que todavía no ha salido a la luz*.<sup>2</sup> La precaria caducidad de las formas mediante las que reconocemos nuestro presente es sin duda un descubrimiento dolorosamente contemporáneo —no es extraño pues que se busque restañar ese vértigo en la afirmación del fin de la historia, en una asunción del presente reducida a la efímera actualidad de lo periodístico—. Pero ni aún así, ni siquiera desde ella nos es posible elevar un grado la mirada y responder a la pregunta por la posteridad que la obra de Foucault plantea: a quince años vista de su muerte, ¿qué es hoy para nosotros? ¿El frágil monumento de un ideólogo libertario de los *sixties*? ¿O esa paciente masa documental, cada vez más anónima, cuyo paradójico prestigio crece y se prolonga, con la determinación de un número uno en ventas, en el circuito académico norteamericano? No, del mismo modo como no nos cabe imaginar qué formas adoptará el pensamiento que aguarda al otro lado del presente (con el mayo del 68 como telón de fondo, Foucault advertía contra las formas utópicas de pensamiento con estas palabras: *Creo que imaginar otro sistema todavía forma parte del sistema de la actualidad*),<sup>3</sup> de modo análogo, tampoco nos es posible establecer de forma tajante qué aspectos de su obra pertenecen ya al pasado, qué otros duermen inadvertidos al albur de un tiempo futuro y cuáles constituyen aún el núcleo duro de su necesidad presente.

Y sin embargo, o por ello mismo tal vez, esa imposibilidad de imaginar la otredad radical de toda mirada futura sobre nuestro presente (sin dejar empero de presentirla cada vez que asumimos nuestra propia otredad radical respecto del pasado) forma parte, atañe en lo fundamental al proyecto foucaultiano: constituye el efecto intempestivo específico de su discurso, tal vez la línea mayor de su gradiente nietzscheano. Escolarmente puede caracterizarse el modo de aparición en escena del quehacer foucaultiano poniéndolo en parangón estrecho con un gesto etnológico: el de la crítica a toda proyección etnocéntrica. Así, podemos decir que, al igual que la etnología nos prohíbe todo etnocentrismo en nuestro acercamiento a las culturas espacialmente otras, el quehacer histórico, entendido como una suerte de etnología interna a la cultura occi-

2. *Ibíd.*

3. «Par-delà le bien et le mal», en *Actuel*, n° 14, noviembre de 1971.

dental, nos prohíbe toda *racionalización retrospectiva*<sup>4</sup> en nuestro acercamiento a las culturas temporalmente otras, esto es, a nuestro pasado. De este modo, críticas tan denostadas como las que Foucault realiza a la historia lineal y continuista o al sujeto fundador hallan aquí el suelo modesto de su sensatez.

Considerada la obra de Foucault según la unidad retórica «libro», diríamos que tal unidad se articula mediante la presión de dos momentos retóricos mayores, que constituyen su principio y su final. Un libro determinado, cuyo mismo título ya enuncia el objeto que se va a problematizar, se abre con la afirmación de que tal objeto es un *invento reciente*. Que tal objeto —la locura, la enfermedad, la sexualidad...— es un invento reciente quiere decir que el lugar y la función que ocupa en nuestros discursos y en nuestras instituciones nos es específico, y que ese modo de sernos específico tiene una historia, reciente y caduca, cuyos pormenores pueden determinarse mediante el análisis. Y además, que entre él y el objeto confuso que parece precederle en la historia y cuya verdad secreta nuestro objeto presente estaría encargado de decir (la sexualidad respecto de la lujuria, la enfermedad mental respecto de la sinrazón o la posesión...), entre ambos no media la línea sinuosa pero continua del progreso de un conocimiento cada vez más adecuado, sino la brusca mutación que separa dos espacios de lo discursivo, dos ordenes de gestión institucional que son entre sí incommensurables. Sentado como punto de partida el carácter de invento reciente de nuestro objeto, el grueso del libro se aplicará a establecer la trabazón de condiciones de posibilidad (tanto discursivas como institucionales, tanto las que atañen a los modos de lo decible como las que remiten a las formas de lo visible) que hubieron de darse cita y converger en un momento histórico determinado para que la emergencia de tal objeto pudiera hacerse necesaria. Las formas de discurso que reconocemos bajo el

4. La formulación más bella y precisa de este principio podría ser la que da Nietzsche en *Morgenröte*, en el primer aforismo: *Todas las cosas que duran largo tiempo se van embebiendo poco a poco hasta tal punto de racionalidad que llega a parecer imposible que hayan surgido de la irracionalidad. Puede decirse que no hay historia de una génesis que no sea sentida como algo paradójico y sacrílego. En el fondo, ¿qué hace un buen historiador sino contradecir?*

Traduciendo *nachträgliche Vernünftigkeit* por *racionalidad retrospectiva*, el gesto mayor que articula la mirada foucaultiana podría deducirse enteramente de esta formulación de Nietzsche, pero si, en lugar de esto, lo tradujéramos por *racionalidad suplementaria*, sería la fuente del quehacer de Derrida lo que se colocaría bajo su amparo. Véase al respecto M. Morey, «M. Foucault y el problema del sentido de la historia», en R. Maiz (comp.), *Discurso, poder, sujeto. Lecturas sobre Michel Foucault*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.



nombre de *arqueología* o *genealogía* se dan como tarea precisamente el despliegue moroso de estos pormenores. Luego, en sus últimas páginas, el libro se cierra tal como ha comenzado —con un idéntico guiño al afuera del no-saber, con un mismo gesto intempestivo—. El escándalo que levantó el final de *Les mots et les choses* ha acabado por entronizarlo como modélico al respecto:

En todo caso, una cosa es cierta: que el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano. Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido —la cultura europea a partir del siglo XVI— puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente. El saber no ha rondado durante largo tiempo y oscuramente en torno a él y a sus secretos. De hecho, entre todas las mutaciones que han afectado al saber de las cosas y de su orden, el saber de las identidades, las diferencias, los caracteres, los equivalentes, las palabras —en breve, en medio de todos los episodios de esta profunda historia de lo Mismo— una sola, la que se inició hace un siglo y medio y que quizás está en vías de cerrarse, dejó aparecer la figura del hombre. Y no se trató de una liberación de una vieja inquietud, del paso a la conciencia luminosa de una preocupación milenaria, del acceso a la objetividad de lo que desde hacía mucho tiempo permanecía preso en las creencias o en las filosofías: fue el efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del saber. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin.

Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron, si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena.

De un modo general podríamos decir que éste es el encofrado retórico que preside la obra mayor de Foucault —encofrado desde el que ésta se deja leer como la problematización de uno de nuestros objetos morales eminentes (la locura, la enfermedad, la sexualidad, etc., piezas fundamentales para el establecimiento de nuestra *normalidad* y envite moral privilegiado de una cultura como la nuestra en la que lo moral se articula por elevación de lo normal a normativo), mediante el recurso a establecer su carácter de invento reciente y la plausibilidad de su próximo fin—. Gesto intempestivo pues por el que se irrealizan los valores de nuestro presente al so-

meterlos, mediante el detalle de la *historia efectiva* de su pasado y operando un efecto *retroprofético* o de *profecía retrospectiva* desde su supuesto futuro, a una torsión telescópica (es decir, una *mise en abîme*) de la perspectiva habitual que nos los presenta como obvios, naturales y razonables —lento y meticuloso despliegue de ese efecto intempestivo que está en el corazón de la crítica nietzscheana, y cuya formulación más emblemática reza así:

En algún rincón apartado del Universo rutilante, configurado por innumerables sistemas solares, hubo **una vez un astro** donde animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue aquel el minuto más arrogante y mendaz de la «Historia Universal»; pero tan sólo fue un minuto. Al cabo de unas pocas respiraciones más de la Naturaleza, el astro aquel se congeló, y los animales inteligentes murieron.<sup>5</sup>

II. ¿Cómo —se dirá sin duda—, se está tratando de reducir a un solo gesto teórico, se está tratando de encofrar en un mismo molde retórico la obra entera de este inventor sutil de procedimientos heurísticos y cauciones metodológicas miles, sin duda una de las imaginaciones metódicas más portentosas de los últimos tiempos? ¿Acaso no se destacan, en el trayecto de su obra, cuanto menos tres bloques nítidamente dibujados: arqueología del saber (1961-1970), genealogía del poder (1976) y análisis de las técnicas de sí (1984) —con su metodología específica, el recorte propio de sus objetos, conceptos, enunciados...?

En principio no cabría sino darle la razón al imaginario interlocutor que así hablara. El propio Foucault ha defendido al detalle y con numerosas correcciones esta hipótesis de lectura, conduciendo de modo directo las formas de recepción de su obra. Y sin embargo, esta comodidad hermeneútica amenaza con velarnos, bajo la presunta diversidad metódica, una profunda unidad estilística que tal vez constituya el suelo fundamental sobre el que la tarea de Foucault se lleva a cabo. En otro lugar<sup>6</sup> tuvimos ocasión de mostrar

5. *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*.

6. Véase «La cuestión del método», introducción a *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990. Allí, según la reformulación de los frentes de su tarea tal como queda establecida en sus conversaciones con H. Dreyfus y P. Rabinow (en *M. Foucault: un parcours philosophique*, París, Gallimard, 1984), su obra se reparte entre: una ontología histórica de nosotros mismos en relación a la verdad que nos constituye como objetos de conocimiento (*Histoire de la folie, Naissance de la clinique, Les mots et les choses*); una ontología histórica de nosotros mismos en las relaciones de poder que nos constituyen como sujetos actuando sobre los demás (*Histoire*

nuestro recelo ante la hipótesis de una sucesión de procedimientos metódicos, defendiendo la importancia filosófica de una lectura que pudiera ser capaz de captar en su unidad el despliegue de los dispositivos que el trabajo de Foucault pone en obra. Tal vez si atendiéramos ahora a la *posición de interlocutor* del discurso foucaultiano fuera posible esclarecer algo este cúmulo de equívocos superficiales. De hacerlo así, veríamos que, aunque la andadura de la obra de Foucault se deja escandir como la articulación progresiva de una respuesta a tres grandes preguntas (por el saber, por el poder, por la subjetividad), el modo en el que estas preguntas vienen planteadas está lejos de ser un asunto baladí. Y es que lo que la indagación de Foucault abre no es una gran pregunta por el saber (*¿qué es el saber?*), en la que estarían interesados epistemólogos, historiadores y científicos sociales; ni una gran pregunta por el poder (*¿qué es el poder?*), destinada a convocar la atención de periodistas, políticos y ciudadanos; ni tampoco una gran pregunta por la subjetividad (*¿cómo se constituye la subjetividad?*), en la que se verían implicados los agentes de los discursos e instituciones de tipo *psi*. Frente a la tozudez de tópicos como éstos, le corresponde sin duda a Deleuze el mérito de haber formulado correctamente, aunque sin detenerse en medir al detalle sus alcances, la textura del plano de enunciación en el que se dan las preguntas foucaultianas: *¿qué sé?, ¿qué puedo?, ¿quién soy?*<sup>7</sup> El desplazamiento puede parecer, por leve, anecdótico pero es de singular importancia, porque el interlocutor al que tales preguntas apelan no es entonces ni el hombre de ciencia, ni el periodista ni el ciudadano en cuanto tales —sino nadie y cada cual, ese *uno mismo* lector cuya intimidad está atravesada por problemas de saber, de poder y de subjetivación, a los que atiende precisamente en esa medida—. Ese *uno mismo* (*soi, self*) que finalmente será el objeto de reflexión de sus últimos trabajos ha sido siempre el interlocutor de los mismos: ello explica por qué, por ejemplo y hablando de un modo grosero, *Histoire de la folie* no tiene nada que decirle a los especialistas en disciplinas *psi*-

de la folie, *Surveiller et punir*); una ontología histórica de nosotros mismos en la relación ética por medio de la cual nos constituimos como sujetos de acción moral (*Histoire de la folie, Histoire de la sexualité*). Y comentábamos al respecto: «La posición que ocupa *Histoire de la folie* en los tres ejes nos invita a recelar seriamente tanto de la periodización tradicional como de la hipótesis de una sucesión de métodos a lo largo de su itinerario intelectual, mostrándonos al contrario las diferentes aperturas de una misma tarea general».

7. En *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987. Véase al respecto mi prólogo a la traducción castellana, especialmente págs. 17 y sigs.

(excepto, tal vez, alimentar su mala conciencia), al igual como *Surveiller et punir* calla ante la cuestión de qué solución puede darse a la crisis de las instituciones penitenciarias. Ello explica, hablando seriamente ahora, el porqué de la tan cacareada ausencia de alternativas, de propuestas positivas de solución, tan propia del discurso foucaultiano. Y es que su interlocutor no es el reformador social, bajo cualquiera de los pelajes en los que puede llegar a travestirse tal figura, ni el intelectual-conciencia-crítica-de-nuestro-presente en quien recaería la penosa misión de hablar en nuestro nombre y decirnos lo que deberíamos hacer (evidentemente que no, ¿desde cuándo la crítica a toda forma de *representación* es un asunto meramente teórico?). No, el interlocutor no es otro sino ese *uno mismo* a quien en numerosas ocasiones Foucault interpela directamente,<sup>8</sup> en una suerte de *ejercicio de tuteo* fundamental, de una importancia mucho más radical de lo que a primera vista pudiera parecer, y mediante el que se establece el carácter de *literatura* al que su obra remite cuando precisa legitimarse. *Me doy cuenta de que no he escrito más que novelas* —llegó a decir en cierta ocasión, y es de capital importancia saber aquilatar la medida exacta en la que tal afirmación es cierta.

Si la unidad estilística que subyace al discurso foucaultiano debe buscarse del lado de ese ejercicio de tuteo fundamental mediante el que se establece como literatura, entonces no serían tan importantes tal vez los protocolos metodológicos a los que su obra se acoge cuanto el hecho mismo de su descubrimiento o su invención, y su progresiva y cauta puesta en práctica. Dicho de otro modo, la cuestión no es tanto la de la validez de un método más allá de los límites del texto en el que dicha validez se ensaya cuanto el *ensayo* mismo. En este sentido, podemos apostar que una buena parte del valor que la posteridad concederá a la obra de Foucault vendrá del lado, ahora lo sabemos, de su renovación del ensayo filosófico, al que sus cauciones metódicas han dotado de un rigor y una eficacia bien poco frecuentes. Y es que así entendido, el ensayo es la puesta en obra de una distancia específica de la mirada, un cierto régimen de atención que se manifiesta en la elección misma de una modalidad enunciativa y la opción de lenguaje consiguiente

8. Un par de ejemplos tan sólo, pero bien significativos: el prólogo a la edición de Gallimard de *Histoire de la folie*, y la introducción a *L'Archéologie du savoir*. En las páginas que siguen se encontrará muestra de este arte del tuteo en numerosas ocasiones, por ejemplo en el último apartado de su introducción a *Rousseau juge de Jean-Jacques*.

que constituye un ámbito específico de problematización —y cuya legitimidad, y por eso es un ensayo y no una monografía o un tratado, depende tan sólo de la aprobación final del lector, en el buen entendido de que la adhesión incondicional no es signo de una aprobación absoluta sino de un error de lectura—. Más allá de todos los equívocos, éste creemos que es el campo propio a la escritura de M. Foucault, siguiendo de cerca aquí también los pasos del quehacer de Nietzsche tras su descubrimiento del porvenir literario de la filosofía. En su prólogo al segundo volumen de la *Histoire de la sexualité*, texto cuyo carácter testamentario resulta difícil de obviar, Michel Foucault parece ratificar esta perspectiva cuando escribe:

El «ensayo» —que hay que entender como prueba modificadora de sí mismo en el juego de la verdad y no como apropiación simplificada del otro con fines de comunicación— es el cuerpo vivo de la filosofía, si por lo menos ésta es todavía hoy lo que fue, es decir una «ascesis», un ejercicio de sí en el pensamiento.

III. De acuerdo, pongamos que es cierto: que una mirada que atienda a los modos como el ensayo se dota de recursos y se cubre de cauciones a lo largo de la obra de Michel Foucault es mucho más apta para dar cuenta de la especificidad de su trabajo filosófico que aquella que se apresura a ordenarlo bajo los registros metodológicos al uso. Que, si se prefiere decir así, es preferible una lectura que olvida la cuestión del presunto carácter exportable de sus propuestas metódicas, más allá del texto en el que se dan, y deja de preguntarse por su posible extensión mecánica a un dominio general de discurso, centrándose por el contrario en el análisis del modo de *interlocución* puesto en obra y las estrategias por medio de las cuales este modo va trabando la arquitectura compleja de cualquiera de sus textos. Y que, así las cosas, la sucesión de «métodos» que, según suele decirse, escanden su itinerario intelectual constituiría una hipótesis de lectura que debería ser puesta provisionalmente en cuarentena. Sin embargo, aun suponiendo este acuerdo, queda en pie una resistencia importante del tópico, difícil de soslayar. Porque, ¿acaso no es evidente para cualquier lector que se da en la obra de Foucault una clara sucesión temática, que le lleva a tomar por objeto sucesivamente el saber, el poder y la subjetividad? Es posible que las diferencias que se han registrado al nivel formal del método desplegado no sean todo lo relevantes que se ha dicho, pero ¿puede decirse lo mismo al nivel de los contenidos? ¿Puede negarse la presencia rectora, central en sus trabajos de la pregunta por el saber, por el

poder, por la constitución de la subjetividad —por otra parte claramente fechables en su sucesión cronológica?

Evidentemente, habría que darle de nuevo la razón aquí a este hipotético lector receloso. Podrían establecerse a lo sumo un par de salvedades, tal vez no de mucha monta —como recordar sus declaraciones realizadas en los momentos de desplazamiento de un conjunto temático a otro, por ejemplo—. Así, cuando comienza a plantear la cuestión del poder afirma:

No creo haber sido el primero en plantear esta cuestión. Al contrario, me sorprende lo que me costó plantearla. Cuando pienso en ello ahora, me pregunto de qué pude hablar en *Histoire de la folie* o en *Naissance de la clinique*, sino del poder.<sup>9</sup>

Y cuando se produce su tercer y último desplazamiento, sus palabras son éstas:

Quisiera decir en primer lugar, cuál ha sido la finalidad de mi trabajo durante estos últimos veinte años. No ha sido analizar los fenómenos de poder, ni sentar las bases para tal análisis. Busco más bien producir una historia de los diferentes modos de subjetivación de los seres humanos en nuestra cultura...<sup>10</sup>

Así y todo, a pesar de esta suerte de indecisión temática que aflora en sus declaraciones, la objeción no parece de mucha envergadura. ¿Habrá pues que plegarse al principio de orden que introducen en su obra los grandes objetos a los que se aplica? Es posible que tal vez, pero antes quizá no esté de más volver sobre nuestros pasos y recordar el modo como Foucault nos presentaba su recorte temático con ocasión de cada uno de sus textos mayores —no fuera a ser que descubriéramos allí la presencia, invisible de puro no estar oculta, de un objeto eminente, continuamente presente a lo largo de toda su andadura y auténtico centro de interés del que los temas del saber, el poder o la subjetividad no constituyen sino diversificaciones—. De hacerlo así, bien podría ser que nos esperara alguna sorpresa. *Histoire de la folie*, en su misterioso primer prólogo desaparecido luego, se explica así:

Hay que hacer la historia de este otro modo de locura —de este otro modo por medio del cual los hombres, en el gesto de razón soberana que encierra a su vecino, comunican y se reconocen a través del lenguaje sin

9. «Vérité et pouvoir», en *L'Arc*, n° 70.

10. «Pourquoi étudier le pouvoir: la question du sujet», en H. Dreyfus y P. Rabinow, *Michel Foucault: Un parcours philosophique*, op. cit.

piedad de la no-locura; reencontrar el momento de esta conjura, antes de que se haya establecido definitivamente en el reino de la verdad, antes de que haya sido reavivada por el lenguaje de la protesta—. Tratar de alcanzar, en la historia, este grado cero de la historia de la locura, en el que es experiencia indiferenciada, experiencia aún no compartida [partagée] de la partición [partage] misma.

Y añade:

Preguntar a una cultura por sus experiencias límites es interrogarla, en los confines de la historia, acerca de un desgarramiento que es como el nacimiento mismo de su historia. Entonces se encuentran confrontadas, en una tensión a punto siempre de romperse, la continuidad temporal de una análisis dialéctico y la aparición, en las puertas del tiempo, de una estructura trágica.

En el centro de estas experiencias-límite del mundo occidental se manifiesta, por supuesto, la de lo trágico mismo —Nietzsche ya había mostrado que la estructura trágica a partir de la cual surge la historia del mundo occidental no es otra cosa sino el rechazo, el olvido y la caída silenciosa de la tragedia—. Alrededor de ésta, que es central ya que une lo trágico con la dialéctica de la historia en el rechazo mismo de la tragedia por la historia, gravitan bastantes otras experiencias. Cada una de ellas, en las fronteras de nuestra cultura, traza un límite que significa, a la vez, una partición originaria.

Y concluye, diciendo:

Esta estructura de la experiencia de la locura, que pertenece por completo a la historia, pero que se asienta en sus confines, y ahí es donde se decide, es el objeto de este estudio.

Es decir, que no se trata en absoluto de una historia del conocimiento, sino de los movimientos rudimentarios de una experiencia. Historia no de la psiquiatría sino de la locura misma, en su vivacidad, antes de cualquier captura por el saber. Será preciso pues atender, asomarse a ese murmullo del mundo, tratar de percibir tantas imágenes que nunca llegaron a ser poesía, tantos fantasmas que no lograron alcanzar los colores de la vigilia. [...] En la reconstrucción de esta experiencia de la locura, una historia de las condiciones de posibilidad de la psicología está escrita como por sí misma.

Suspendamos por el momento el juicio, y sigamos adelante. *Naissance de la clinique* se nos presenta de este modo:

La experiencia clínica —esta apertura, la primera en la historia occidental, del individuo concreto al lenguaje de la racionalidad, este

acontecimiento decisivo en la relación del hombre consigo mismo y del lenguaje con las cosas— ha sido tomada muy pronto por un emparejamiento simple, sin concepto, de una mirada y de un rostro, de una ojeada y de un cuerpo mudo, especie de contacto previo a todo discurso y libre de los embarazos del lenguaje, por el cual dos individuos vivos están «enjaulados», en una situación común, pero no recíproca. [...] La medicina como ciencia clínica apareció bajo condiciones que definen, con su posibilidad histórica, el dominio de su experiencia y la estructura de su racionalidad. Éstas forman su *a priori* concreto que es ahora posible sacar a la luz, quizá porque está por nacer una nueva experiencia de la enfermedad, que ofrece, sobre la que rechaza en el tiempo, la posibilidad de una percepción histórica y crítica.

Y en el balance final del texto, se lee a guisa de conclusiones, lo siguiente:

Será sin duda decisivo para nuestra cultura que el primer discurso científico, tenido por ella sobre el individuo, haya debido pasar por ese momento de la muerte. Es que el hombre occidental no ha podido constituirse a sus propios ojos como objeto de ciencia, no se ha tomado en el interior de su lenguaje y no se ha dado en él y por él, una existencia discursiva sino en la apertura de su propia supresión: de la experiencia de la sinrazón han nacido todas las psicologías y la posibilidad misma de la psicología; de la integración de la muerte, en el pensamiento médico, ha nacido una medicina que se da como ciencia del individuo. Y de una manera general, la experiencia de la individualidad, en la cultura moderna, está vinculada a la muerte...

Por su parte, en *Les mots et les choses*, vemos como se repite un idéntico punto de vista, bien que modulando de otro modo los acentos:

De la experiencia límite del Otro a las formas constitutivas del saber médico, y de éste al orden de las cosas y al pensamiento de lo Mismo, lo que se ofrece al análisis arqueológico es todo el saber clásico o, más bien, ese umbral que nos separa del pensamiento clásico y constituye nuestra modernidad. En este umbral apareció por primera vez esa extraña figura del saber que llamamos el hombre y que ha abierto un espacio propio a las ciencias humanas. Al tratar de sacar a la luz este profundo desnivel de la cultura occidental, restituimos a nuestro suelo silencioso e ingenuamente inmóvil sus rupturas, su inestabilidad, sus fallas; es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pies.

Y sobre este telón de fondo, el proyecto concreto del texto se perfila del modo siguiente:

Así, existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser.

Lo que trata de analizar este estudio es esta experiencia. Se trata de mostrar en qué ha podido convertirse, a partir del siglo XVI, en una cultura como la nuestra... Etc.

Situados sobre la pista de este carril sería sin duda fácil proseguir aduciendo ejemplos del mismo tenor que no harían sino acrecentar una idéntica sospecha sobre el auténtico tema dominante de la reflexión foucaultiana. En esta tesitura, tal vez fuera mejor entonces saltar directamente al final de su obra, y ver cómo la presencia de ese tema largamente descuidado por la crítica se hace limpia e inapelable en el prólogo antes mencionado al segundo volumen de su *Histoire de la sexualité* —texto al que, se recordará, atribuíamos un carácter decididamente testamentario—. Dice allí:

Se trataba, en suma, de ver cómo en las sociedades occidentales modernas, se había ido conformando una «experiencia», por la que los individuos iban reconociéndose como sujetos de una «sexualidad», abierta a dominios de conocimiento muy diversos y articulada con un sistema de reglas y restricciones. El proyecto era por lo tanto el de una historia de la sexualidad como experiencia —si entendemos por experiencia la correlación, dentro de una cultura, entre campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.

Vemos así finalmente en este fragmento la ratificación de nuestra sospecha, tal como parecía seguirse de los textos anteriores aducidos como ejemplo. Parece pues que estamos en condiciones de proponer el carácter troncal, vertebrador, de la noción de experiencia («experiencia») en el trabajo foucaultiano, más allá de sus numerosas diversificaciones y de las estrategias complejas que adopta para sorprenderla en su estado de constitución —lo cual, si bien se mira, no contradice en absoluto, antes al contrario, ni la anécdota de sus primeras imágenes públicas (cuando se presenta como un nuevo Hume a la espera de un futuro Kant), ni sus mismas tomas de posición políticas con ocasión del mayo de 1968:

Yo opondría la experiencia a la utopía. Quizá la sociedad futura se esté esbozando a través de experiencias como la droga, el sexo, la vida comunitaria, una nueva conciencia, un nuevo tipo de individualidad... Si el socialismo científico se desprendió de las utopías del siglo XIX, tal vez el socialismo real se libere en el siglo XX de las experiencias.<sup>11</sup>

11. «Par-delà le bien et le mal», *op. cit.*

Que urge replantear el quehacer de Foucault atendiendo a esta presencia continuada de la pregunta por la constitución política de la experiencia parece pues, a la vista está, evidente. Hemos visto cómo, de su primer texto en adelante, esta noción parece dibujar el punto de fuga desde el que se construye el espacio de su pensamiento. Incluso, el modo cómo, en su último texto, esta noción de experiencia se vincula con los temas del saber, el poder y la subjetividad nos autoriza, en cierto modo, a forzar un atrevimiento especulativo y preguntarnos si acaso Foucault, tan aficionado siempre a reformular su trayectoria a partir de sus últimos desplazamientos, no estaba disponiendo ya decididamente el envite que esta cuestión abre como futuro criterio ordenador de todo su itinerario intelectual. Fuera o no ésta su intención, en cualquier caso, lo que parece claro es que una relectura de su obra en este sentido, entendiéndola como una contribución a una teoría política de la experiencia, permitiría captar de otro modo (*autrement*) el vuelo de un pensamiento tan rico como en grave peligro de esclerotización escolar —y de rechazo, posibilitaría el establecimiento de conexiones transversales con otras prácticas y discursos (más allá de las inercias aglutinantes que imponen nociones como las de «tradición», «escuela», «disciplina», etc.) comprometidas también, en un mismo impulso, con el presentimiento de la necesidad de una tal teoría.<sup>12</sup>

IV. Si se quiere así, las páginas que siguen brindan una ocasión inmejorable para interrogar el alcance de esta sugestión de lectura —aunque un poco a su pesar—. Y es que no ha sido esta hipótesis la que ha guiado nuestra selección, imponiéndole sus reglas de preferencia. En principio, dado que por exigencias editoriales se hacía imposible traducir la totalidad de los *Dits et écrits* de Foucault y se optaba [siguiendo el ejemplo de las traducciones italiana (Feltrinelli) o norteamericana (New Press)] por llevar a cabo una selección generosa de los mismos,<sup>13</sup> el criterio de selección era el obvio: dar una muestra lo más fiel y representativa posible de los trabajos que Foucault lleva a cabo entre 1954 y 1970, perío-

12. No es éste el lugar para demorarse, más allá de esta simple indicación de lectura, en el detalle de este espacio teórico cuya importancia pensamos que no ha dejado de crecer desde la Segunda Guerra Mundial hasta hoy —y cuyo despliegue nos reservamos para otra ocasión.

13. Seguirán a este volumen de *Obras esenciales* dos más, con los que se cubre entero el recorrido de los *Dits et écrits* foucaultianos: *Estrategias de poder* (1971-1977), editado por Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, y *Estética, ética y hermenéutica* (1978-1985), editado por Ángel Gabilondo.

do de una gran complejidad porque es entonces cuando lentamente se va gestando la especificidad del estilo foucaultiano. Y atender únicamente a este criterio olvidando las restantes cuestiones —como si existía ya o no una traducción anterior al español, o la mayor o menor «actualidad» de tal o cual texto—. Así y todo, hay que reconocer que, incluso en este nivel ínfimo, la noción de «representatividad» es proclive a gran cantidad de desajustes, y muy pronto se mostró inoperante en beneficio de una suerte de red de resonancias temáticas que se iba imponiendo y que, de modo casi autónomo, daba luz verde a tal artículo menor en uno de cuyos párrafos asistíamos a la clarificación luminosa de una noción o un problema largamente asediado, y en cambio, barraba el paso y dejaba fuera a tal texto reputado que, de haberse incluido, hubiera significado una brusca interrupción del curso de lectura que se iba creando paso a paso, como naciendo de su propio impulso (y hay que decir aquí que, cuanto menos, un par de exclusiones han sido consideradas y reconsideradas varias veces, por especialmente dolorosas: la de la introducción a la *Grammaire générale et raisonnée* de Arnauld y Nicole y la de su bello artículo sobre G. Deleuze, *Theatrum philosophicum*). Las afinidades nativas entre los textos podría decirse que han acabado imponiendo su ley en esta selección, hasta donde se ha sido capaz de detectarlas —y que lo que nos presentan en su conjunto es una morosa reflexión sobre la experiencia de un pensamiento que busca constituirse como tal en tanto que pensamiento de la experiencia (de una experiencia que encuentra dibujada en la línea delgada y abismal de sus límites, tal como quedan señalados a un lado y a otro por la *locura* y la *literatura*, la silueta de una transgresión constante por la que se abre al pensamiento).

En este sentido podría decirse que este trabajo de edición ha pretendido dejarse guiar por una cierta sensatez, y sólo por ella. De ahí, por ejemplo, que se hayan conservado sólo una parte de las notas a pie de página de la edición francesa de Daniel Defert y François Ewald (que aquí se ordenan por letras para diferenciarlas de las originales de Foucault que van numeradas), las más imprescindibles, negándonos a asumir como propia la nada infrecuente vergüenza ajena ante un provincianismo intelectual tan autosatisfecho de su grandeza (*grandeur*) como para advertirnos, ante una referencia a *Le Misanthrope*, que se trata de una obra de Molière, y que el tal Molière es un seudónimo de un señor llamado en realidad Jean-Baptiste Poquelin (en *Locura, literatura, sociedad*). Por lo mismo, se ha intentado no multiplicar las notas de traductor, op-

tando por reproducir el término original francés entre corchetes, cuando el caso así lo exigía: bien porque en la traducción se apostaba por un sentido posible entre varios, bien porque el término francés permitía un juego en el que Foucault se apoya y que resulta imposible verter tal cual al español (acabamos de ver un ejemplo en estas mismas páginas: entre *partage* —partición— y *partagé* —compartida—), o bien, caso más frecuente, porque el término en cuestión tenía, además del habitual, un sentido técnico posible que debía retenerse —como es el caso, por ejemplo, de *parole* («palabra», pero también «habla» a partir de Saussure y por oposición a «lengua»), *investir* («conferir», «otorgar», pero también «cargar catécticamente» para el psicoanálisis), o *contestation* («impugnación», pero con un sentido muy preciso en el contexto de la obra de Blanchot)—. Fuera de estas salvedades, respecto del grueso de nuestro trabajo, apenas hay nada destacable más allá de la voluntad, en continua tensión siempre, por verter a Foucault al español —ni más ni menos dramática que la propia de cualquier traducción que merezca este nombre.

V. El resultado de esta tarea pensamos que es una obra de referencia singularmente importante, y abierta a todo tipo de recorridos posibles. Según las inclinaciones de cada lector, puede seguirse en ella la constitución del peculiar estilo filosófico foucaultiano; la inflexión de su deriva de la psicología a la literatura, y de ésta a la filosofía; la articulación de sus primeras grandes cauciones metódicas, que reconoceremos bajo el nombre de *arqueología*; una evolución intelectual y política, contada en primera persona, que cubre un período especialmente intenso y significativo: de la cuestión argelina al mayo del 68 —y a buen seguro caben aún muchos recorridos más.

Es posible también, obviamente, seguir el hilo rojo de nuestra anterior sugestión de lectura, y atender al modo como la noción de experiencia y la interrogación de sus límites constituye una suerte de discurso subterráneo, desde sus primeras páginas:

El sueño es el mundo en el alba de su primer destello cuando es todavía la existencia misma y no es aún el universo de la objetividad. Soñar no es otro modo de hacer la experiencia de un otro mundo, es para el sujeto que sueña el modo radical de hacer la experiencia de su mundo, y si este modo es tan radical, es porque en él la existencia no se muestra como constitutiva del mundo. El sueño se sitúa en aquel momento último en el que la existencia es todavía su mundo, que dentro

de un momento, a partir de la aurora del despertar, ya no será. Por ello el análisis del sueño es decisivo para esclarecer las significaciones fundamentales de la existencia. Hasta el punto final: Dejando de lado las sociedades primitivas, en las etapas de las sociedades europeas que les han sucedido, la experiencia de lo sagrado ha consistido en aproximarse al más central de los valores de la sociedad. En otras palabras, se trataba de estar lo más cerca del centro de una fuerza divina y absoluta, de la cima de la escala que forman la sacralidad y sus diferentes valores, en una palabra, de Dios. La experiencia de lo sagrado era una experiencia central. Pero, a continuación, Occidente dejó de creer en Dios. Entonces, ya no se trata de aproximarse al centro, al hogar, a algo como el sol que ilumina la tierra, sino, al contrario, se trata de superar la prohibición absoluta. En este sentido, en la medida en que la locura era excluida y, **además, lo era** constantemente, la experiencia de la locura era, hasta cierto punto, la de lo sagrado.

Y en este sentido, a **buen seguro que merece** la pena demorarse en el modo como el **problema político de la experiencia** es planteado en diálogo con Artaud, Blanchot, Bataille o Klossowski, entre otros. En todo caso, sea cual sea el uso que se decida dar a las páginas que siguen, sépase tan **sólo que** no ha sido la presentación de una obra de referencia **inexcusable** el primer interés que nos ha orientado, sino que, ante todo, **nuestro** intento ha sido ofrecer a la inteligencia del lector un texto **que**, página a página y del principio al final, se dejara leer. Pero...

Pero, llegamos al punto en el que parece que la vanidad de este intento por acabar de decir lo que queda por decir en una palabra última, ni que sea de una introducción, se hace evidente —y aconseja nuestro retiro al silencio, devolviéndole la última palabra a quien le pertenece por derecho: al fatigado lector que, tal vez, hace ya tiempo que murmura en silencio la letanía de su justificada impaciencia, desde el otro lado de las puertas entreabiertas de este libro, en una paráfrasis que bien pudiera rezar así:

Más de uno, como yo sin duda, leen para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de Estado civil la que rige nuestra documentación. Que se nos deje en paz cuando se trata de leer...

MIGUEL MOREY  
Barcelona, otoño de 1998

## CRONOLOGÍA

*¿Cuál es pues este momento tan frágil  
del que no podemos separar nuestra  
identidad y que se la llevará con él?*  
MICHEL FOUCAULT, *Pour une morale  
de l'inconfort*, 1979

1926

*Octubre* Nacimiento en Poitiers, el día 15, en el número 10 de la calle de la Visitation, más tarde calle Arthur-Ranc, de Paul-Michel Foucault, hijo de Paul-André Foucault, doctor en medicina, condecorado con la cruz de guerra, nacido en Fointainebleu, el 23 de julio de 1893, y de Anne-Marie Malapert, nacida en Poitiers, el 28 de noviembre de 1900. Cirujano en el Hospital de Poitiers, el doctor Paul Foucault fue un anatomista brillante, según el virólogo Luc Montaigner, que siguió sus enseñanzas en la escuela de medicina de Poitiers. Era hijo del doctor Paul Foucault, médico en Fontainebleu, hijo a su vez del doctor Foucault, médico de los pobres en Nanterre, donde una calle recuerda su nombre y sus obras.

Anne Malapert, hija de cirujano —su padre enseñaba en la escuela de medicina de Poitiers—, lamentó siempre haber nacido demasiado pronto como para que fuera conveniente para una mujer estudiar medicina. Casada desde 1924, la pareja tenía una hija, Francine, nacida en 1925. La familia paterna era católica y más bien devota, la familia materna, más acomodada, se inclinaba hacia un volterianismo de buen tono. La hermana del padre era misionera en China, el hermano de la madre, farmacéutico en Perú.

1930

Entra en clase infantil en el liceo Henri-IV de Poitiers, con una dispensa de edad, para no separarse de su hermana mayor.  
De 1932 a 1936 frecuenta las clases primarias del liceo.

1933

*Enero* El día 1, nacimiento de su hermano Denys, que será cirujano.

1934

*Julio* El 25, asesinato del canciller Dollfuss por los nazis austriacos: «Fue mi primer **gran espanto** ante la muerte» («Entrevista con Stephen Riggins», 1983).

1936

Llegada a la familia de **una nurse** inglesa para «hablar con los niños», que permanecerá **con ellos** hasta el fin de la guerra. Paul-Michel entra en sexto **curso** en el liceo Henri-IV, donde se codea con los primeros **niños** refugiados de España.

1937

Paul-Michel sorprende a su padre, que confiaba que fuera cirujano, anunciándole que será profesor de historia, «Estatuto familiarmente inaceptable, comentaba Foucault, a menos que sea en la Sorbona como el primo Plattard» —especialista reputado en Rabelais.

El ministerio de Sanidad sustituye el «bello nombre de “asilo”» creado por Esquirol por el de «hospital psiquiátrico».

1940

*Mayo* Los niños Foucault son enviados a la propiedad familiar de Vendevre-du-Poitou, a casa de su abuela Raynaud-Malapert, mientras que el ejército alemán invade Francia.

*Junio* La familia acoge en su casa de Poitiers a sus parientes parisinos en éxodo. El 16, Petain pide el fin de los combates y sustituye la república por un «orden nuevo» colaboracionista. La casa familiar de Vendevre es requisada parcialmente por los oficiales alemanes hasta la apertura del frente ruso.

*Octubre* La ausencia de profesores, la llegada a Poitiers de bachilleros parisinos desorganiza la vida del liceo; la familia inscribe a Paul-Michel en el colegio Saint-Stanislas, de los hermanos de las Escuelas cristianas.

1942

*Junio* Con una dispensa de edad, aprueba la primera parte del bachillerato clásico.

*Otoño* Su profesor de filosofía del colegio Saint-Stanislas es deportado por actos de resistencia. Su madre hace que Paul-Michel siga clases particulares con el estudiante de filosofía Louis Girard, conocido más tarde en Poitiers por sus explicaciones del *Manifiesto comunista*, al tiempo que interviene para que el colegio contrate al benedictino de la abadía de Ligugé, Dom Pierro, para que enseñe allí filosofía.

1943

*Octubre* Bachiller en clase de preparatorio [*hypokhâgne*] en el liceo Henri-IV de Poitiers, para el concurso de entrada en la Escuela normal superior.

1944

*Junio* Bombardeo aliado de Poitiers, poco antes de su liberación.

1945

*Octubre* Tras haber suspendido en el concurso de entrada de la Escuela normal, entra en preparatorio [*khâgne*] en el liceo Henri-IV de París.



Jean Hyppolite, traductor de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel (Aubier, 1939-1943), enseña allí filosofía. Las buenas calificaciones que Hyppolite otorga a las disertaciones de Foucault inauguran su reputación filosófica.

*Diciembre* Boda de su hermana, Francina, con la que seguía muy vinculado.

1946

*Marzo* El día 5, Winston Churchill declara en el Westminster College, en Fulton (Missouri): «Un telón de acero se ha abatido sobre el continente».

*Julio* Paul-Michel entra en la Escuela normal superior.

*Verano* Dolido por haber chapuceado una cita en el oral de la Normal, se pone a estudiar seriamente alemán.

Georges Bataille funda la revista *Critique*.

«Tener veinte años al día siguiente de la Guerra Mundial [...] cambiar radicalmente una sociedad que había permitido el paso del nazismo» («Entrevista con D. Trombadori», 1980).

En la Escuela normal, Foucault hace algunas amistades y solidaridades definitivas, con varios de sus condiscípulos: Maurice Pinguet, Robert Mauzi, Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, Jean-Pierre Serre, Paul Veyne, etc. Los años de la Normal serán un período desgraciado para Foucault, incómodo con su físico y su inclinación sexual.

1947

Maurice Merleau-Ponty, profesor en la facultad de Lyon, es nombrado pasante [*répétiteur*] de psicología en la Escuela normal, es decir, encargado de preparar a los alumnos para la agregación. Su curso sobre la unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Maine de Biran y Bergson determina el primer proyecto de tesis de Foucault sobre el nacimiento de la psicología en los poscartesianos.

Fracaso de la conferencia de Moscú sobre Alemania: comienzo de la guerra fría.

1948

Foucault se licencia en filosofía por la Sorbona.

*Octubre* Louis Althusser, regresado a la Escuela normal en 1945 tras cinco años de estancia en Alemania, se convierte en pasante de filosofía y entra en el partido comunista en el contexto de la llamada de Estocolmo. En su autobiografía (*L'avenir dure longtemps*, París, Stock, 1992), afirma que «la vida filosófica en la Escuela no era particularmente intensa; la moda era fingir desprecio por Sartre».

*Diciembre* Estalla el caso Lyssenko. La relación entre las cosas dichas y sus condiciones de determinación externa apasionará en adelante a filósofos y científicos. Ciencia burguesa y ciencia proletaria se enfrentan en el seno de la Escuela normal, especialmente en la enseñanza de los filósofos husserliano-marxistas Jean Toussaint Desanti y Tran Duc Thao, filósofo y patriota vietnamita, «las dos esperanzas de nuestra generación», según Althusser. Intento de suicidio de Foucault (contado por Maurice Pinguet en *Le Débat*, n° 41, septiembre-noviembre de 1986).

1949

Maurice Merleau-Ponty, nombrado profesor de psicología en la Sorbona, imparte su famoso curso sobre «Ciencias del hombre y fenomenología», al tiempo que, en la Normal, les descubre a Ferdinand de Saussure, que dará a Foucault ese gusto por lo que luego llamará el pensamiento formal, oponiéndolo al estructuralismo. «Ejercía sobre nosotros una fascinación» (declaración de Foucault recogida por Claude Mauriac en *Le Temps immobile*, París, Grasset, 1976, t. III, pág. 492).

*Febrero* Gracias a su conocimiento de los tests ópticos, es declarado inútil para el servicio militar por problemas de visión.

Foucault obtiene la licenciatura en psicología, creada en 1947. Período en el que se alternan el trabajo y la angustia violenta; tentado por el alcohol, comienza una psicoterapia. «La lectura de Freud le sugiere tal vez que es propio de una buena y

sana moral no ceder a la verdad del deseo» (Maurice Pinget, *Le Debat*, n° 41). Redacta su trabajo de grado en filosofía sobre Hegel, bajo la dirección de Jean Hyppolite.

1950

Foucault ingresa en el partido comunista. Mas tarde confesó que la guerra de Indochina había sido determinante en esta decisión. A pesar de ello, no hará ninguna alusión a estas circunstancias en las entrevistas en las que comenta este período de su vida. En febrero-marzo, los estudiantes de la Normal se movilizaron activamente contra la guerra de Indochina. Foucault vio con muy malos ojos las presiones que entonces ejerció el PCF sobre la vida privada de Althusser, para que rompiera con su futura mujer, Hélène Legotien.

*Junio* El día 17, nueva tentativa de suicidio. En su biografía de Althusser (París, Grasset, 1992), Yann Moulier-Boutang da cuenta de once episodios de suicidio entre los alumnos de la Escuela normal en dieciocho meses, entre 1952 y 1955. Aunque duda en recurrir al psicoanálisis, Foucault visita durante un cierto tiempo a un tal doctor Gallot. En día 23, le escribe a un amigo que se preocupa por él: «Déjame callar... déjame volver a acostumbrarme a mirar de frente, déjame disipar la noche con la que me he acostumbrado a rodearme en pleno mediodía». El día 24, se le niega un puesto de ayudante en la Sorbona que le había sido prometido, según piensa, a causa de sus compromisos políticos.

El músico Gilbert Humbert, alumno de Messiaen, el testigo más próximo durante los años 1950-1952, recuerda a un joven inquieto, que recitaba de memoria a Vigny, Musset, Éluard, Nerval, y devoraba a Saint-John Perse, Husserl, Jaspers y Bergson. Refiere también la tentación de las «experiencias límites» al estilo de Bataille. Evocando la misma época, Maurice Pinget escribe: «Mi primera imagen de Michel Foucault, un joven risueño, de gestos vivos, una mirada clara y vigilante tras unos cristales sin montura; oí al pasar que se trataba del *Dasein*, del ser para la muerte; oí a uno de mis camaradas que declaraba doctamente: "Foucault es inteligente como todos los homosexuales". Señal de que no conocía demasiados» (*Le Débat*, n° 41).

*Julio* Suspende la agregación, lo que inquieta a sus condiscípulos entre los que circula el fantasma de una caza de brujas anticomunista. Esto hace que Foucault se aproxime a Althusser. Pasa el verano estudiando a Plotino. Con G. Humbert, discute las tesis propuestas entonces en la URSS por Andreï Jdanov, expuestas profusamente en *La Nouvelle Critique* o, de modo más matizado, en el periódico de Aragon, *Les Lettres françaises*, que afirman que toda la técnica practicada en Occidente en música, en filosofía, en literatura, en el arte en general, son signo de un formalismo burgués. A él le gustan Mozart y Duke Ellington.

*Agosto* Viaje de estudios a Göttingen.

*Octubre* *La Nouvelle Critique* ataca a Hyppolite y denuncia el retorno a Hegel como última expresión del revisionismo universitario.

Breve cura de desintoxicación: «vuelvo de bastante lejos», escribe. Discute con su padre acerca de una eventual hospitalización en Sainte-Anne. Es disuadido por Louis Althusser, que lo había probado en 1947. Se esfuerza por ser «un buen comunista», escribe en el periódico de los estudiantes comunistas y vende *L'Humanité*.

1951

Sueña con abandonar Francia en cuanto haya acabado sus estudios. Piensa en Dinamarca. Lee a Kafka y a Kierkegaard, explicado en la Sorbona por Jean Wahl, también gran introductor de la filosofía alemana, Husserl, Heidegger y Nietzsche. Sueña también con abandonar el PCF.

*Junio* A primeros, visita a Georges Duhamel para presentar su candidatura a la fundación Thiers, única posibilidad de conseguir un estatuto de investigador sin cumplir dos años como enseñante. El 14, conoce a Pierre Boulez, durante una estancia en la abadía de Royaumont, donde Boulez le dice que cada compositor ha sido influenciado por un escritor, en su caso por Joyce.

*Agosto* Aprueba la agregación de filosofía. Le cae en suerte, como tema de la lección magistral, «la sexualidad», propuesto por Georges Canguilhem. Confiesa a Gilbert Humbert que hace tres meses que no es comunista.

**Octubre** Pasante de psicología en la Escuela normal, donde sus cursos del lunes por la tarde enseguida serán muy frecuentados. A lo largo de los años, asistirán a ellos Paul Veyne, Jacques Derrida, Jean-Claude Passeron, Gérard Genette y Maurice Pinguet.

Participa como psicólogo en los trabajos del laboratorio de electroencefalografía del doctor Verdaux y de su mujer, Jacqueline, a la que conoció durante la guerra en Poitiers, en el servicio del profesor Jean Delay en el hospital psiquiátrico de Sainte-Anne.

Becario de la fundación Thiers, comienza su tesis sobre los poscartesianos y el nacimiento de la psicología. Apasionado por Malebranche y Maine de Biran. Frecuenta a Ignace Meyerson, director del *Journal de psychologie normale et pathologique*.

El doctor Morichau-Bauchant, primer Francés que se adhirió a la Sociedad internacional de psicoanálisis (carta a Freud del 3 de diciembre de 1910), autor del primer artículo de psicoanálisis publicado en Francia («Le rapport affectif dans la cure des psycho-névroses», *Gazette des hôpitaux*, 14 de noviembre de 1911), amigo de la familia Foucault en Poitiers, le envía su colección de primeras revistas de psicoanálisis.

Lectura de Heidegger. En lo sucesivo, en el montón de octavillas de la célula comunista de la Escuela normal, comienza a acumular notas, ordenadas como guiones de conferencia, sobre Heidegger y Husserl.

1952

Ejerce las funciones de psicólogo en el servicio del doctor Delay, donde Henri Laborit experimenta con el primer neuroléptico, amanecer de una revolución psiquiátrica.

**Mayo** Comienza una relación intensa con Jean Barraqué (1928-1973). «Extraña personalidad la de este músico al que no dudamos en calificar como la figura más importante de toda la música contemporánea desde Debussy [...] la libertad más delirante bajo el control más severo de la pluma», escribe sobre él André Hodier («La musique occidentale postwébérienne», *Esprit*, número especial, enero de 1960). «Adorable, feo como un demonio, locamente espiritual, su erudición en materia de golfos es digna de una enciclopedia. Estoy absolutamente desconcertado de sentirme invitado por él a explorar un mundo que todavía ignoraba, en el que voy a pasear mi sufrimiento», escribió Fou-

cault a un amigo, según el cual aquel al que la joven música percibe como el único rival posible de Pierre Boulez produjo «una mutación» sobre el joven filósofo, la salida del tormento.

**Junio** Obtiene su diploma en psicopatología en el Instituto de psicología de París.

**Octubre** Abandona la fundación Thiers y entra como asistente de psicología en la facultad de letras de Lille, donde, según G. Canquillien, A. Ombredane, el traductor de Roschach, buscaba a alguien competente en psicología experimental. Abandona el partido comunista con el asentimiento de Althusser. El asunto de las «batas blancas», que evidencia el antisemitismo de la URSS, donde unos médicos judíos llamados «sionistas» son acusados de complot contra Stalin, cristaliza el malestar que Foucault sentía en el seno del PCF. El hecho de que un estudio sobre Descartes encargado por el Partido se publicara ampliamente mutilado acabó de exasperarlo.

Estudia el surrealismo con Maurice Pinguet.

1953

**Enero** Foucault asiste a una representación de *En attendant Godot*, que considera una ruptura. «Después leí a Blanchot, a Bataille...» Foucault hace compartir a Barraqué su entusiasmo por Nietzsche, al que acaba de descubrir, y Barraqué el suyo por la música serial, Beethoven y el vino. Presenta en el círculo de alumnos comunistas de la Escuela un ensayo corto de psicopatología materialista inspirado en Pavlov, a propuesta de Althusser. Sigue en Sainte-Anne el seminario de Jacques Lacan.

**Marzo** El día 5, muere Stalin.

Barraqué rehace *Séquences*, compuesta en 1950 sobre textos de Rimbaud que ahora sustituye por textos de *Ecce homo* y poemas de Nietzsche.

El entusiasmo de Foucault por Char sustituye definitivamente el que tenía por Saint-John Perse. Lectura intensiva de la psiquiatría alemana de entreguerras sobre la que acumula notas y traducciones, e igualmente sobre la teología (Barth) y la antropología (Haevelin). Traduce sin publicar casos y artículos de

Binswanger (1881-1966), entre los que destaca «Le délire comme phénomène biologique».

**Junio** Daniel Lagache, Juliette Favez-Boutonnier y Françoise Dolto crean la Sociedad francesa de psicoanálisis, a la que se adhiere Lacan.

Jacqueline Verdeaux y Foucault visitan a Binswanger en Suiza, introductor de la *Daseinanalyse* de Heidegger en la práctica psicoanalítica y psiquiátrica. Emprenden la traducción de su texto iniciador del psicoanálisis existencial, *Traum und Existenz*. Asisten a un carnaval de los locos en casa del psiquiatra Roland Kuhn, en el hospital de Münsterlingen.

Foucault trabaja en la interpretación de las láminas de Roschach a partir de las conferencias de Kuhn, que traducirá J. Verdeaux, con prefacio de Bachelard. Estudia los manuscritos de Husserl confiados entonces por Van Breda a Merleau-Ponty y Tran Duc Thao, en la calle d'Ulm.

Obtiene el diploma de psicología experimental en el Instituto de psicología.

**Julio** «[Bebe] mucho, [ya no es] desgraciado, pero [está] más solo que antes. Sustituye a Althusser [como pasante de filosofía en la Escuela normal] y ya no tiene tiempo de trabajar [para él]», le escribe a un amigo. Redacta un largo artículo sobre la constitución de la psicología científica. Sueña con romper con un modo de vida en el que tan sólo la inteligencia de Barraqué le retiene.

Roland Barthes publica *Le Degré zero de l'écriture*.

**Agosto** Viaja por Italia con Maurice Pinguet, que refiere: «Hegel, Marx, Heidegger, Freud: éstos eran, en 1953, sus ejes de referencia cuando se produjo su encuentro con Nietzsche [...]. Le recuerdo leyendo al sol, en la playa de Civitavecchia, las *Consideraciones intempestivas* [...]. Pero, desde 1953, el eje de un proyecto de conjunto se dibujaba» (*Le Débat*, nº 41).

Foucault dijo a menudo que había llegado a Nietzsche por Bataille, y a Bataille por Blanchot. Más tarde dirá que fue Heidegger quien se lo reveló. En un pasaje no publicado de las entrevistas de 1978 con Trombadori, Foucault confesaba: «Lo que me hizo cambiar fue la lectura de un artículo que Sartre había escrito sobre Bataille antes de la guerra, que yo leí después de la guerra, que era un monumento tal de incompreensión, de injusti-

cia y de arrogancia, de rabia y de agresividad que a partir de ese momento estuve irreductiblemente a favor de Bataille contra Sartre.»

**Septiembre** Lacan pronuncia su famoso discurso de Roma sobre «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse». Gilles Deleuze publica *Empirisme et subjectivité*, su primer libro, dedicado a Jean Hyppolite.

**Octubre** Foucault da un curso en Lille sobre «Connaissance de l'homme et réflexion transcendente» y algunas lecciones sobre Nietzsche. El Nietzsche que le apasiona es el de los años 1880. En su seminario de la Escuela normal, explica a Freud y la *Antropología* de Kant.

1954

**Enero** En París, creación de Arcadia, primera asociación denominada «homófila», cuyos modos de acción están inspirados en la francmasonería.

**Abril** Aparición de *Maladie mentale et Personnalité* (P.U.F.), pequeño libro encargado por Althusser para una colección destinada a los estudiantes. «La verdadera psicología, escribe Foucault, como toda ciencia del hombre, debe tener como fin desalienarlo.» En él, Pinel todavía libera a los encadenados de Bicêtre. Aunque se comenta la psiquiatría existencial de Binswanger, toda la segunda parte de la obra es una exposición apologética de la reflexología de Pavlov. En sus *Titres et Travaux*, Foucault cita siempre como fecha de esta obra el año 1953. El manuscrito al parecer se remitió al editor en el invierno de 1952-1953. Casi simultáneamente aparece su larga introducción a *Traum und Existenz*, de Binswanger, en la colección de inspiración fenomenológica «Textes et études anthropologiques», en Desclée de Brouwer.

Todavía como ayudante de psicología en Lille y pasante en la Escuela normal, da un curso sobre antropología filosófica: Stirner, Feuerbach. Jacques Lagrange que asiste a él en la Escuela normal, recuerda también la importancia concedida a la psicología genética (Janet, Piaget, Piéron, Freud).

Miedo al alcoholismo. Deseos de romper con Jean Barraqué, abandonar Francia y tomar distancia con su formación anterior, como le confía más tarde a M. Clavel (*Ce que je crois*, París, Grasset, 1975).

Al dorso del ejemplar mecanografiado de *Maladie mentale et Personnalité* escribe un texto sobre Nietzsche que nunca publicará: «Hay tres experiencias próximas: el sueño, la embriaguez y la sinrazón»; y más adelante añade: «Todas las propiedades apolíneas definidas en *El nacimiento de la tragedia* forman el espacio libre y luminoso de la existencia filosófica». En 1982, le dice a Gérard Raulet «haber llegado a Nietzsche en 1953 desde la perspectiva de una historia de la razón» («Structuralisme et poststructuralisme», 1983). Su amigo, el numismático Raoul Curiel da su nombre al historiador de las religiones Georges Dumézil, que busca un lector de francés para Suecia.

**Julio** El 20, los acuerdos de Ginebra ponen fin a la guerra de Indochina.

**Octubre** Empieza un curso sobre «Fenomenología y psicología».

El 15, Dumézil le indica por carta la vacante del puesto de lector y director de la Maison de France en Upsala, que él mismo ocupó veinte años atrás. «El puesto es uno de los altos cargos [*top-jobs*] de relaciones culturales, generalmente futuras. Ha sido ocupado por lingüistas, historiadores, filósofos, futuros hombres de letras. No le digo nada de la biblioteca, la Carolina Rediviva, una de las mejores de Europa, ni del paisaje, con el bosque a doscientos metros de la ciudad.»

**Noviembre** Estalla la insurrección argelina.

1955

Entusiasmo de Foucault y de Barraqué por *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch, descubierto por Blanchot, sobre el que el músico compondrá un ciclo musical gigantesco en el que trabajará hasta 1968. «La música ha jugado para mí un papel tan importante como Nietzsche», confesó Foucault.

**Febrero** La revista *Critique*, en la persona de Roger Callois, da cuenta de *Maladie mentale et Personnalité*: «Es más que una ini-

ciación, es una puesta a punto. [...] Es sorprendente que el autor crea haber definido un materialismo en psicopatología. Excelente positivismo científico, que no implica ninguna posición metafísica. La palabra materialismo sobra» (*Critique*, t. XI, n° 93, págs. 189-190).

**Agosto** El 26, Foucault es destinado durante un año por Educación a Asuntos Exteriores.

**Otoño** Se incorpora al puesto de Upsala. Francia reconstruye entonces sus relaciones culturales. Washington, Moscú y Estocolmo —a causa de los premios Nobel— son puestos importantes.

La administración de las Relaciones culturales, en el quinto piso del Quai des Orsay, tiene muy en cuenta la opinión de Foucault, que permanecerá tres años como lector en el departamento de *romanistik* y director de la Maison de France. Foucault se apasiona por las cuestiones de organización y de política cultural, interés que le acompañará durante toda la vida. La Maison de France enseguida comienza a ser muy frecuentada, especialmente por Jean-Cristophe Öberg, que más tarde jugará un importante papel en la iniciación de las negociaciones norteamericano-vietnamitas, o por Éric-Michel Nilsson, futuro cineasta de la televisión, a quien está dedicada la primera edición de *Histoire de la folie* —pero nadie conseguía almorzar allí si no era capaz de recitar a René Char—. El biólogo Jean-François Miquel, entonces en Upsala, cuenta que las conferencias de Foucault eran muy concurridas; participaban en ellas uno u otro de los dos premios Nobel con los que contaba la universidad, Svedberg y Tiselius.

**Noviembre** Georges Canguilhem, filósofo y médico, antiguo resistente del grupo de Jean Cavaillès, sucede a Gaston Bachelard en la Sorbona.

**Diciembre** Foucault acoge en Suecia a Jean Hyppolite, que da dos conferencias sobre «Historia y existencia» y «Hegel y Kierkegaard en el pensamiento francés contemporáneo».

Por Navidades, en París, Robert Mauzi propicia el encuentro de Foucault con Roland Barthes, antiguo colaborador también de Relaciones culturales. Principio de una larga amistad.

1956

Aprendizaje de la «larga noche sueca» en su «amplitud de exilio»: «A unos cientos de metros, el bosque inmenso donde el mundo recomienza la génesis; en Sigtrina, el sol ya no sale en absoluto. Desde el fondo de esta rareza asciende tan sólo lo esencial, que es grato volver a aprender: el día y la noche, las tardes protegidas por cuatro paredes, frutos de ningún lado, y de vez en cuando una sonrisa» (carta a un amigo, del 27 de enero de 1956).

Colette Duhamel le encarga para las ediciones La Table Ronde una historia corta de la psiquiatría, a la que él mismo no asigna ninguna finalidad universitaria, pretendiendo incluso que no busca hacer carrera en Francia. Un Jaguar deportivo blanco, tapizado de cuero negro, haciendo juego con su vestuario, récords de velocidad entre Estocolmo y París señalan esta ruptura, que creará entre sus amigos la leyenda de un período dandy.

Descubre el fondo médico de la biblioteca de Upsala. Da un curso sobre el teatro francés, y luego una serie de conferencias sobre «L'amour de Sade a Genet» (es la época en la que, en París, Pauvert es procesado por su reedición de las obras de Sade).

**Marzo** «Tengo una necesidad nietzscheana de sol» (carta a un amigo). Conoce en Upsala a Dumézil, al que le vinculará durante toda la vida una amistad-filiación. Frecuenta el laboratorio científico de Tiselius y el ciclotrón de Svedberg. Trabaja igualmente en la traducción de un texto de neuropsiquiatría de Weizsäcker. Acoge al erudito dominico A. J. Festugière, especialista en filosofía y espiritualidad griegas y helenísticas, con el que permanecerá en contacto durante toda su vida.

1957

Excedido por los plazos temporales impuestos a los doctorandos franceses, Foucault decide presentar una tesis **sueca**, más corta. Su manuscrito sobre la historia de la psiquiatría, **que de hecho es sobre la locura**, es rechazado por el **profesor Lindroch**, que esperaba un acercamiento más positivista.

Anuncia un curso consagrado a la **experiencia religiosa** en la literatura francesa, de Chateaubriand a **Bernanos**. Sin embargo, sueña con partir a Francfort o Hamburgo.

**Julio** En París, donde cada verano trabaja en los Archivos nacionales y en la biblioteca del Arsenal, descubre *La Vue* de Raymond Roussel, en la editorial de José Corti, quien le aconseja que adquiera el conjunto de la edición Lemerre, cada vez más difícil de encontrar.

**Diciembre** Acoge a Albert Camus, que ha acudido a recibir el premio Nobel de literatura. En una conferencia, que Jean-François recuerda como espléndida y que no se ha conservado, presenta la obra del gran representante del humanismo de posguerra al público de Upsala. Foucault está convencido de que los suecos querían rendir un homenaje a Argelia y que hicieron un análisis erróneo de las posiciones políticas de Camus.

Hyppolite lee el manuscrito de *Folie et Dérason*. Le aconseja que la convierta en una tesis francesa bajo la tutela de Canguilhem.

1958

**Febrero** Aparece la traducción de Foucault y D. Rocher del *Cycle de la structure* de Viktor von Weizsäcker, en Desclée de Brouwer (col. «Bibliothèque de neuropsychiatrie»), según la cuarta edición de 1948.

**Mayo** El 30, regresa precipitadamente a París, con Jean-Cristophe Öberg, para estar presente en los acontecimientos políticos.

**Junio** El día primero, investidura de de Gaulle como jefe del gobierno.

**Septiembre** El 28, Francia aprueba por referendum la Constitución de la V República.

**Octubre** Foucault abandona Estocolmo por Varsovia, bastante en ruinas todavía. Está encargado de volver a abrir en el seno de la universidad el Centre de civilisation française. Se instala en el hotel Bristol, encima del café intelectual de la época. Allí reescribe *Folie et Dérason*.

El general de Gaulle, que tiene interés en la apertura política al Este, mima a la representación diplomática francesa en Polonia, donde fue agregado militar en los años treinta. Un equipo

muy gaullista acompaña al nuevo embajador, Étienne Burin des Rozières, compañero próximo al general. Progresivamente, Foucault va convirtiéndose en asesor cultural del embajador.

*Noviembre* «Ubu tiene lugar en Polonia, es decir en ninguna parte. Estoy en prisión: es decir del otro lado, del peor. Afuera: imposible entrar; lastimado por las rejas, pudiendo pasar apenas la cabeza, lo justo para ver a los demás dentro, que dan vueltas. Un signo, pero ya se han alejado, no se puede hacer nada por ellos, excepto esperar que pasen otra vez y prepara una sonrisa. Pero, mientras tanto, reciben una patada y no tiene la fuerza o el coraje para responder. Esa sonrisa no se pierde, alguien la recoge y esta vez se la lleva. Del Vistula ascienden nubes sin parar. Ya no se sabe lo que es la luz. Me alojan en un palacio socialista. Trabajo en mi «Folie» que, en este devanado de delirio, corre el peligro de acabar siendo un poco demasiado lo que siempre ha pretendido ser» (carta a un amigo, 22 de noviembre de 1958).

*Navidades* Envía el manuscrito ahora muy voluminoso de *Folie et Déraison* al temible G. Canguilhem, que es tajante: «No toque usted nada, es una tesis».

1959

En Varsovia, gracias a la estima recíproca que se establece entre Burin des Rozières y Foucault, éste se hace una idea de la relación de Gaulle con las instituciones y con Argelia bastante diferente a las convicciones de la izquierda francesa, que por entonces canta en la calle: «El fascismo no pasará».

Familiarizado con Husserl y Brentano, Foucault establece relaciones con T. Kotarbinski, heredero de la tradición semiótica de Lvov-Varsovia, entonces presidente de la Academia de ciencias. Da conferencias sobre Apollinaire en Cracovia y Gdansk. Sueña con instalarse en Berkeley en California o en el Japón, donde se encuentra Maurice Pinguet. Frecuenta diversos medios polacos francófonos. Su voluminoso manuscrito sobre el encierro y sus compañías inquietan a la policía de Gomulka, que le tiende una trampa utilizando a un joven interprete y exige su partida.

*Septiembre* El día 14, muere el doctor Paul Foucault.

*Octubre* A primeros, destinado por tres años a Alemania, Foucault deja Varsovia para dirigir el Instituto francés de Hamburgo.

1960

Escribe su tesis secundaria *Genèse et Structure de l'Anthropologie de Kant* y traduce la *Anthropologie du point de vue pragmatique* (esta segunda tesis, nunca publicada, se conserva en formato mecanográfico en la biblioteca de la Sorbona).

*Febrero* Prefacio a *Folie et Déraison*, ya concluida.

*Abril* Georges Canguilhem le recomienda a Jules Vuillemin, director del departamento de filosofía de la universidad de Clermont-Ferrand, quien le propone un puesto de profesor [*maître de conférences*] de psicología. Esto presupone la publicación de *Folie et Déraison*. Brice Parain rechaza el manuscrito en Gallimard. Philippe Ariès, cuya *Histoire de l'enfant et de sa famille au XVIIIe siècle* empieza a modificar la historiografía francesa, lo acoge en su colección «Civilisations et mentalités», en la editorial Plon, con el título exacto de *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (la publicación es de mayo de 1961).

En Hamburgo, donde frecuenta al africanista Rolf Italiaander, guía a veces por los meandros del barrio de los placeres de Sankt Pauli a Robbe-Grillet, Roland Barthes o Jean Bruce, rey por entonces de la novela policíaca. Propicia la puesta en escena de una obra de Cocteau.

*Junio* El día 19, Cocteau le escribe una carta de agradecimiento.

*Octubre* Elegido para la facultad de Clermont-Ferrand, vuelve a instalarse en el número 59 de la calle Monge, en París. Robert Mauzi le presenta a un estudiante de filosofía, Daniel Defert, que acaba de entrar en la Escuela normal superior de Saint-Cloud, quien será su compañero desde 1963 hasta su muerte.

Foucault empieza esta vida muy propia de la Universidad francesa que consiste en vivir en París y enseñar en provincias.

1961

En Clermont-Ferrand, además de a Jules Vuillemin, Foucault frecuenta a los filósofos Michel Serres y Jean-Claude Pariente, y al historiador Bertrand Gille. En París, largas jornadas en la Biblioteca nacional, donde, bajo la cúpula del hemiciclo que domina la sala de lectura, se le verá trabajar durante años.

**Mayo** El 20, deposita, con vistas al doctorado, sus dos tesis en la Sorbona: *Kant, Anthropologie*. Introducción, traducción y notas, presentada por Jean Hyppolite; *Folie et Dérason. Histoire de la folie a l'âge classique*: tesis principal presentada por G. Canguilhem y D. Lagache.

*Histoire de la folie* es saludada por los historiadores Robert Mandrou y Fernand Braudel como una contribución importante a la historia de las mentalidades. Maurice Blanchot escribe: «En este libro rico, insistente por sus necesarias repeticiones, casi irrazonable, y como este libro es una tesis de doctorado, asistimos con placer al choque entre la Universidad y la sinrazón» (*La Nouvelle Revue française*, n° 106).

Es nombrado examinador en el concurso de acceso a la Escuela normal, de la que J. Hyppolite es el director.

El día 31, inaugura una serie de emisiones radiofónicas de France-Culture sobre «Histoire de la folie et littérature», que proseguirán hasta 1963.

**Julio** Muere su abuela Raynaud-Malapert, a la que se sentía muy unido.

El 22, entrevista en *Le Monde*, donde se le presenta como «el intelectual absoluto y joven: fuera del tiempo».

La herencia paterna le permite instalarse en el número 13 de la calle del Docteur-Finlay, en lo alto de un inmueble nuevo cuyos ventanales dan, de un lado, a lo que se está convirtiendo en el moderno Front de Seine y, del otro, al espacio vacío todavía del Vélodrome d'hiver.

**Noviembre** El 27, acaba la redacción de *Naissance de la clinique*, que presenta como «sobras» [*chutes*] de *Histoire de la folie*.

**Diciembre** El 25, empieza la redacción de *Raymond Roussel*.

1962

Urgido por el editor para que reedite *Maladie mentale et Personnalité*, Foucault reescribe enteramente la segunda parte titulada «Les conditions de la maladie», que se convierte en «Folie et culture», un resumen de *Histoire de la folie*, muy alejado de la reflexeología pavloviana y de la antropología existencial de 1954. En adelante su título será *Maladie mentale et Psychologie*.

**Febrero** Conoce a Gilles Deleuze, que publica *Nietzsche et la philosophie* (P.U.F.).

**Marzo** El 18, los acuerdos de Évian ponen fin a la guerra de Argelia.

**Mayo** El 18, Foucault anota: «Sade y Bichat, contemporáneos extranjeros y gemelos, colocaron la muerte y la sexualidad en el cuerpo del hombre occidental; esas dos experiencias tan poco naturales, tan transgresivas, tan cargadas de un poder de contestación absoluta y a partir del cual la cultura contemporánea fundó el sueño de un saber que permitiría mostrar al *Homo natura...*»

Aparece la traducción francesa de *L'Origine de la géométrie*, de Husserl, con una larga presentación de Jacques Derrida. Este libro pronto se coloca en el centro de la reflexión epistemológica parisina. Foucault, que había trabajado mucho el texto en los años cincuenta, habla entonces de «la importancia de este texto tan decepcionante» que le obliga a profundizar su noción de arqueología (carta a D. Defert).

Elegido profesor de psicología en la universidad de Clermont-Ferrand, donde sustituye a Jules Vuillemin como jefe de departamento, el cual sucede a su vez, en el Collège de France, a Maurice Merleau-Ponty, fallecido repentinamente el 4 de mayo de 1961.

**Septiembre** Da a leer el manuscrito de *Naissance de la clinique* a Althusser. El entusiasmo por el análisis estructural se extiende en la Escuela normal.

1963

**Enero** Junto con Roland Barthes y Michel Deguy entra en el consejo de redacción de la revista *Critique*. Según Jean Piel, cuñado



de Georges Bataille, que la dirige, la participación de Foucault no fue efectiva hasta después de la aparición de *Les Mots et les Choses* (1966) y acaba en 1973, aunque permitió que su nombre siguiera figurando hasta 1977.

**Marzo** El día 4, en una conferencia en el Collège philosophique, Jacques Derrida critica las páginas consagradas por Foucault en la *Histoire de la folie* a la primera de las *Méditations* de Descartes. Derrida había invitado a Foucault por carta, el 3 de febrero: «Te he releído durante las vacaciones de Navidad con un placer continuamente renovado. Creo que, en líneas generales, intentaré mostrar que tu lectura de Descartes es legítima e iluminadora a un nivel de profundidad histórica y filosófica que no creo que pueda significarse o señalarse inmediatamente con el texto que tú utilizas y que, creo, no leeré de la misma manera que tú.» Pero el «totalitarismo estructuralista» denunciado por Derrida alcanza a Foucault que trabaja precisamente para diferenciar su arqueología del estructuralismo. «¿Por qué es preciso que la historicidad se piense siempre como olvido?» (carta a D. Defert).

**Abril** Aparición de *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, en la colección «Histoire et philosophie de la biologie et de la médecine», que dirige G. Canguilhem, en P.U.F.

**Mayo** Publicación de *Raymond Roussel* en Gallimard, en la colección de Georges Lambrichs, saludada por Philippe Sollers en la revista *Tel Quel* como el «nacimiento de la crítica». Su publicación debía acompañar a una reedición de la obra de Roussel.

**Julio** Los acuerdos de Moscú definen la coexistencia pacífica. Soljenitsin empieza a recopilar los recuerdos del gulag.  
Vacaciones en Tanger y Marrakech con R. Barthes y R. Mauzi.

**Agosto** El día 5, «He llegado a Vendevre, es el tiempo de las hojas de papel que se llenan como cestos de manzanas, de los árboles que se talan, de los libros que se leen línea a línea con la meticulosidad de los niños [...] es la sensatez [*sagesse*] de cada verano (carta a D. Defert). Corrige las pruebas de la traducción de la *Anthropologie* de Kant y del homenaje a Bataille, muerto el año anterior. Lee a Klossowski acerca de Nietzsche. Acumula notas sobre las relaciones entre la arqueología y la filosofía crítica.

El Quai d'Orsay le propone la dirección del Instituto francés de Tokio, que hacía tiempo que deseaba.

**Septiembre** El grupo Tel quel, que quiere «establecer el estado de la situación de la literatura tras el nouveau roman» le invita al encuentro de Cerisy-la-Salle. Inicio de relaciones personales con los miembros del grupo (Sollers, Pleynet, Thibaut, Baudry, Ollier, también J.-É. Hallier que había roto sus relaciones con Sollers en 1962), sobre cuyos libros escribirá un cierto número de artículos.

**Octubre** Renuncia a instalarse en Tokio para permanecer cerca de D. Defert, que prepara su agregación de filosofía. Abandonando la continuación prevista de *Histoire de la folie*, que debía ocuparse de la historia de la psiquiatría penal, comienza «un libro sobre los signos». Un trabajo intenso interrumpe el ritmo de cenas con Roland Barthes en Saint-Germain-des-Prés; sus relaciones se distienden.

**Noviembre** Conferencias en Lisboa, adonde va a contemplar el cuadro de Bosch, *La tentación de san Antonio*, y Madrid. El día 9, en una carta a D. Defert describe su encuentro en el Prado con *Las Meninas*, cuadro alrededor del cual cristaliza su proyecto de «libro sobre los signos».

## 1964

Largas jornadas de búsqueda en la Biblioteca nacional. En pequeños cuadernos escolares se encadenan notas de lectura, planos de capítulos y esbozos de artículos. Lee la *Formation du concept de réflexe* de Georges Canguilhem, que se ha convertido en su «consejero» [*bon maître*] desde *Histoire de la folie*.

Las relaciones con Gilles Deleuze y Pierre Klossowski se hacen regulares; ve igualmente a Jean Beaufret. En julio, encuentro con Karl Löwith, Henri Birault, Gianni Vattimo, Jean Wahl, Colli y Montinari, que establecen una nueva edición de Nietzsche, en el coloquio organizado por Deleuze sobre Nietzsche, en Royaumont.

**Abril** Conferencias en Ankara, Estambul («El desencanto oriental»). Visita Éfeso («tras las huellas de Heráclito [...] nunca he visto nada tan bello») (carta a D. Defert).

**Agosto** El día 10, «Tengo la impresión de que me acerco a la reconversión hacia la no-escritura total. Lo que me liberará mucho» (carta a D. Defert). Lee apasionadamente *Bajo el volcán* de M. Lowry.

**Septiembre** A causa de los bombardeos norteamericanos sobre el golfo de Tonkin, D. Defert no se incorpora al puesto de cooperante que había solicitado en el Vietnam durante el tiempo de sus obligaciones militares. Es destinado a Tunez, donde pronto Foucault se reunirá con él.

Aparece, en las «librerías de estación» [*halls de gare*] como le gustaba decir a Foucault, una edición muy abreviada de *Histoire de la folie* en una colección reciente de bolsillo, en Plon, «Le monde en 10/18». El medio intelectual tiene opiniones divididas acerca de lo bien fundado de estas colecciones cultas y baratas. Feliz por esta edición popular que tuvo numerosas tiradas, Foucault se desengañó cuando el editor se negó a volver a publicar la edición íntegra. Foucault rompió entonces con Plon. Las traducciones extranjeras de *Histoire de la folie*, excepto la italiana de Rizzoli, de 1963, se establecen a partir de la edición abreviada [No es éste el caso de la edición castellana de FCE (México, 1976), en dos volúmenes, que sigue la reedición de 1972, con un nuevo prefacio, de Gallimard].\*

**Octubre** El 18: «Rehago mis feos signos todo el santo día» (carta a D. Defert). Frecuenta a los Deleuze, Vuillemin, Desanti, Klossowski. Da un curso sobre sexualidad en Clermont-Ferrand. Se opone, junto con la mayoría de la facultad, al nombramiento de Roger Garaudy como profesor del departamento de filosofía; miembro del Comité central del partido comunista, se decía que estaba impuesto por su antiguo discípulo, Georges Pompidou (entonces Primer ministro).

**Diciembre** Aparece en Vrin su traducción de la *Anthropologie* de Kant. Lo que había sido una tesis secundaria quedó reducido a tres páginas de noticia histórica, con esta nota final: «Las relaciones del pensamiento crítico con la reflexión antropológica serán estudiadas en una obra posterior». Con ello se anuncia *Les Mots et les Choses*, designado aún por Foucault como su «libro sobre los signos».

\* (N. del t.).

Titular de lecciones públicas en las facultades Saint-Louis de Bruselas, dicta una conferencia sobre «Langage et littérature».

**Navidad** Estancia en Tunez. La primera redacción del libro sobre los signos está terminada.

1965

**Enero** El día 5, observando desde el avión que despegaba de la isla de Djerba «la oscilación del sol en el límite del mar», apunta en una postal la que será la última frase de *Les Mots et les Choses*.

Fuerte deseo de instalarse en el pueblo de Sidi-Bou-Saïd, que domina el golfo de Cartago.

Participa con Alain Badiou, Georges Canguilhem, Dinah Dreyfus y Paul Ricoeur en una serie de debates de filosofía para la radio-televisión escolar.

Nombrado para la Comisión de reforma de las universidades, organizada por Christian Fouchet, ministro de Educación del general de Gaulle, se inquieta ante el proyecto de multiplicación de universidades locales sin medios. Prepara un contra-proyecto que articula estas facultades de modo complementario en el marco de las regiones, que envía al Elíseo, donde Étienne Burin des Rozières es secretario general.

Circula el rumor de un nombramiento de Foucault como subdirector de enseñanza superior para las ciencias humanas.

**Febrero** El día 13, «No era de los signos sino del orden de lo que hablaba» (carta a D. Defert, a propósito de su libro sobre los signos).

**Abril** El día 4, «Finalmente he acabado mi asunto [*truc*]. Trescientas páginas reescritas desde Sfax\*, con un equilibrio completamente diferente. No está mal, pero aburrido.» Escribe el prefacio: «Una teoría general de la arqueología que me complace bastante». Piensa en presentarse al Collège de France para huir de Clermont-Ferrand. Renuncia a ello al enterarse de la candidatura del historiador Georges Duby.

**Mayo** El 2, Canguilhem, entusiasmado por el manuscrito del «libro sobre los signos». Foucault se entera de que una campaña sobre

\* Población tunecina situada en el golfo de Gabès, frente a las islas Kerkenna (N. del t.).

su vida privada organizada por algunos universitarios es la causa de que no se le nombre subdirector de enseñanza superior.

El día 14, envía su manuscrito a G. Lambrichs, de Gallimard.

**Junio** Roger Caillois le envía una carta entusiasta a propósito del manuscrito y le pide un texto para su propia revista, *Diogène*.

Burin des Roziers le confiesa que con Malraux tienen nuevos proyectos para él. El día 9, afectado por las intrigas contra su nombramiento, Foucault viaja a Suecia y presenta su candidatura para Elisabethville —que se convertirá en Lubumbashi, cuando este país tome el nombre de Zaire—, donde entonces enseña G. G. Granger. El sociólogo Gurvicht le empuja a presentarse a una cátedra de psicología en la Sorbona. Foucault renuncia, al descubrir demasiada hostilidad.

Nueva estancia en Sfax y Sidi-Bou-Saïd.

**Agosto** Visita la retrospectiva de Nicolas de Staël en Zurich. Va a ver los Klee del museo de Basilea. Piensa en pedir un destino para Abidjan.

**Septiembre** Althusser envía a Foucault su *Pour Marx*, con esta dedicatoria: «Estas pocas antiguallas» [*Ces quelques vieilleries*].

**Octubre** Invitado a la facultad de filosofía de Sao Paulo por el filósofo Gérard Lebrun, alumno, como Jules Vuillemin y Louis Althusser, de Martial Geroult. Allí establece relaciones con los filósofos Gianotti, Ruy Fausto, con el crítico Roberto Schwartz, con la poetisa Lupe Cotrim Garaude y la psicoanalista Betty Milan; les da la primicia de algunos capítulos de *Les Mots et les Choses*. La gira de conferencias prevista se interrumpe por los abusos de autoridad que, semana tras semana, acompañan el ascenso de los militares, que muy pronto van a expulsar de sus funciones o enviar al exilio a sus amigos.

1966

**Enero** Creación en la Escuela normal, alrededor de Jacques-Alain Miller y François Régault, del Cercle d'épistémologie, bajo la doble invocación de Lacan y de Canguilhem. Su publicación, los *Cahiers pour l'Analyse*, que apela a «todas las ciencias del análisis: la lógica, la lingüística, el psicoanálisis, quiere contribuir a

una teoría del discurso». Este círculo responde, desmarcándose de ella, a la creación, alrededor de Robert Linhart, de la Union de jeunesses communistes marxistes-leninistes (U.J.C.M.L.), primer movimiento de inspiración maoísta en el medio estudiantil.

Mientras *Les Mots et les Choses* están en prensa, Foucault comienza a trabajar en los problemas de método que plantea en esa arqueología. «La filosofía es una empresa de diagnóstico, la arqueología un método de descripción del pensamiento» (carta a D. Defert).

Lee a Whorf y a Sapir «No es eso, el problema no es la lengua, sino los límites de la enunciabilidad» (carta a D. Defert).

**Febrero** Acepta, con Gilles Deleuze, la responsabilidad de la dirección de la edición francesa de las obras completas de Nietzsche establecidas por Colli y Montinari.

**Marzo** Los días 11-13, el comité central del P.C.F., reunido en Argenteuil declara, contra Althusser, que «el marxismo es el humanismo de nuestro tiempo».

El 28, conferencia en el Teatro Universitario de Budapest. La conferencia anunciada sobre el estructuralismo interesará, según las autoridades húngaras, a tan poca gente que se la relega al despacho del rector. Foucault descubre entonces que, en el Este, por razón de sus orígenes en el pensamiento praguense y ruso, el estructuralismo funciona como un pensamiento alternativo al marxismo. Foucault rechaza la visita ritual a György Lukács, prefiriendo el retrato de Jeanne Duval por Manet en el museo Szépművészeti.

El día 31, sus interlocutores húngaros confían a Foucault su gran alivio al descubrir en *Les Lettres françaises*, el periódico de Aragon, su larga entrevista con Raymond Bellour que anuncia la salida de *Les Mots et les Choses*: así serán algo menos sospechosos en su país. Viaje a la Puszta, en Debrecen: «Estaba un poco emocionado viendo que el pensamiento del querido viejo Alth [Althusser] llegaba hasta lo más recóndito del marxismo de las estepas» (carta a D. Defert). Estancia en Bucarest.

**Abril** Aparición de *Les Mots et les Choses*, una arqueología de las ciencias humanas, en la colección «Bibliothèque des sciences humaines», que Pierre Nora acaba de inaugurar en Gallimard. El título deseado era «L'Ordre des choses», utilizado ya por Jacques Brosse en una obra con prefacio de Bachelard; su recupe-

ración no fue autorizada. Por olvido o tenacidad, Foucault llamaría más tarde a una colección «Les vies parallèles», título de un capítulo de esta misma obra.

**Mayo** Frecuenta a Derrida y Althusser. El día 16, Foucault afirma en una entrevista: «Nuestra tarea es liberarnos definitivamente del humanismo [...] es en este sentido que mi trabajo es un trabajo político, en la medida en que todos los regímenes del Este o del Oeste camuflan sus mercancías bajo el pabellón del humanismo» («Entrevista con Madeleine Chapsal», 1966). La primera edición de *Les Mots et les Choses* se agota en un mes y medio. El día 23, *L'Express* presenta este libro como la mayor revolución en filosofía desde el existencialismo. En adelante, «la muerte del hombre» y «el marxismo está en el pensamiento del siglo XIX como el pez en el agua» circulan en la prensa como las frases emblemáticas de la obra.

El 26, carta entusiasta de René Magritte. Comienzo de una correspondencia en la que Foucault le interroga sobre su interpretación del *Balcon* de Manet. Magritte desea encontrarse con Foucault hacia fin de año.

**Junio** La prensa comenta tanto las ventas como el libro. Las unas como síntoma, éste como ruptura. 1966 es una de las grandes cosechas de las ciencias humanas francesas: Lacan, Levi-Strauss, Benveniste, Genette, Greimas, Doubrovsky, Todorov y Barthes publican algunos de sus textos más importantes. Visto hasta el momento como método regional, el estructuralismo comienza a ser considerado ahora un movimiento.

**Julio** En Vendevure, seis horas de trabajo al día para responder a los ataques contra «la muerte del hombre». «Después de *Domenach*, incluso Jean Daniel. Tratar de decir qué puede ser hoy un discurso filosófico» (carta a D. Defert). Vuelve a trabajar en la *Lógica formal y trascendental* de Husserl, pero esta vez en traducción francesa. «Por primera vez, me he puesto a leer novelas policíacas.»

Hyppolite le dice que *Les Mots et les Choses* «es un libro trágico». «Es el único en haberlo visto», comenta Foucault.

**Septiembre** Foucault decide instalarse en Tunes, donde le proponen, por primera vez, una cátedra de filosofía (y no de psicología).

El éxito mediático ha trastornado según él la recepción de su trabajo. La aridez del libro siguiente dará testimonio de su

voluntad de romper con esta forma de éxito. El día 15, Mauriac consagra una parte de su «Bloc-notes» al antihumanismo de *Les Mots et les Choses* y concluye: «Usted conseguiría que Sartre me cayera simpático». En adelante, Foucault sigue de lejos y muy selectivamente lo que se dice de «la muerte del hombre».

**Octubre** A primeros, Foucault obtiene su destino en la Universidad de Tunes por tres años.

Sartre, en el número que le ha dedicado *L'Arc*, ataca al estructuralismo, rechaza la tendencia de Foucault y Althusser a privilegiar las estructuras sobre la historia, dice de la arqueología que es una geología que sustituye las transformaciones por las estratificaciones, y concluye: «Foucault es el último parapeto [rempart] de la burguesía». Las principales revistas mantendrán hasta mayo de 1968 la polémica contra *Les Mots et les Choses*: *Les Temps modernes*, en enero de 1967, *Esprit*, en mayo de 1967, *La Pensée*, en febrero de 1968, etc.

**Noviembre** Instalado en el hotel Dar-Zarouk, Foucault busca una casa en la ladera salvaje de la colina de Sidi-Bou-Saïd. «Quisiera tener con el mar una relación inmediata, absoluta, sin civilización» (carta a D. Defert). El día 12: es la primera vez desde 1955 que enseña filosofía: el curso consagrado al «Discours philosophique» prolonga *Les Mots et les Choses*. Da un curso público sobre la cultura occidental. «La teoría del discurso sigue yerma, 396 páginas a rehacer.» Y el 16, «Ayer encontré, esta mañana, hace un momento, esa definición del discurso que hacía años que necesitaba» (cartas a D. Defert).

**Diciembre** Prefacio a una reedición de la *Grammaire de Port-Royal*, prevista inicialmente para Seuil.

Le sorprende la influencia de Althusser entre los estudiantes tunecinos: «Es curioso ver que lo que para nosotros es discurso teórico se verticaliza aquí repentinamente como imperativo casi inmediato» (carta a D. Defert).

El día 9, se instala bajo las largas bóvedas blancas descritas por Jean Daniel, a quien acaba de conocer, que son las antiguas caballerizas del bey de Sidi-Bou-Saïd. Se esfuerza, según la consigna de Nietzsche, en ser cada día un poco más griego, deportivo, bronceado, ascético, inaugura una nueva estilización de su existencia.

*Navidad* Acampada con asnos y camellos en la meseta del Tassili des Ajjer, en el Gran Sur argelino.

1967

*Enero* *Les Temps modernes* (nº 22) pasa al ataque. Foucault se contenta con responder por carta privada a las preguntas que le incomodan de Michel Amiot en su artículo «Relativisme culturel de Michel Foucault»: «Renuncié a dar al libro un prefacio metodológico que hubiera servido como instrucciones de uso. No es para darle esta explicación por lo que le escribo, sino por afición a la seriedad de la discusión y por simpatía real hacia su texto». Y concluye: «Con la intención de liberar a la historia —por lo menos a la de las ideas— de un esquema muy usado en el que lo importante es la influencia, la anticipación, el atraso, el descubrimiento, la toma de conciencia, he intentado definir el conjunto de las transformaciones que sirven de reglas para una discontinuidad empírica».

Encuentros ocasionales con Chadli Klibi, entonces ministro tunecino de Cultura, futuro representante de la Liga árabe.

El 31, «Estoy muy interesado por lo que ocurre en China. La esperanza de terminar [*L'Archéologie du savoir*] en primavera se pospone hasta el próximo año» (carta a D. Defert).

*Febrero* «La historia es a pesar de todo prodigiosamente divertida. Se está menos solitario e igualmente libre» (carta a D. Defert). Proyecto de escribir un texto a propósito de la reedición del libro de Fernand Braudel sobre el Mediterráneo, o tal vez incluso un libro de historiografía que le daría la oportunidad para una arqueología diferente de las ciencias humanas, evidenciando de este modo que las «epistemes» no periodizan visiones del mundo. Lee a Dumezil, lectura que le acompañará durante toda su vida, y *La Revolución permanente* de Trotski, que le entusiasma hasta el punto de calificarse a sí mismo como trotskista en 1968. Sus estudiantes tunecinos alimentan efectivamente a Foucault con sus lecturas.

*Marzo* El día 14, da en París, en el Cercle d'études architecturales, una conferencia sobre las «heterotopías» y hace una emisión radiofónica sobre el mismo tema. El 17, en la Sorbona, expone en el seminario de Raymond Aron cuáles son los criterios que permiten identificar históricamente una formación cultural como la economía política a través de las diferentes epistemes. Ray-

mond Aron quiere asimilar a cualquier precio episteme con *Weltsanschauung*. Este debate contribuirá al abandono del concepto en *L'Archéologie du savoir*. Detrás de esta discusión epistemológica se afinan las tácticas de los dos protagonistas hacia el Collège de France. Los argumentos presentados en el seminario de Raymond Aron serán desarrolladas en la segunda entrevista con Raymond Bellour.

Asiste al estreno de *La Tentation de saint Antoine*, en el teatro Odéon, ballet de Béjart que utiliza la iconografía que Foucault había recopilado en su estudio sobre Flaubert.

*Abril* «He suspendido toda escritura para mirar con un poco de atención a Wittgenstein y los analistas ingleses» (carta a D. Defert). A propósito de los analistas ingleses escribe: «El estilo y el nivel de análisis que chapoteando yo buscaba este invierno». Foucault utiliza por entonces la biblioteca de su colega Gérard Deledalle, raro o único especialista francés en John Dewey y la filosofía norteamericana. El día 12, *La Presse de Tunis* informa: «Todos los viernes por la tarde, la mayor sala de la facultad de Tunez es demasiado pequeña para recibir a los centenares de estudiantes y oyentes libres que acuden a seguir las lecciones magistrales de Michel Foucault».

*Mayo* La revista *Esprit* dedica un número especial a «Structuralisme, idéologie et méthodes». «Contra el pensamiento frío del sistema que se edifica a expensas de todo sujeto individual o colectivo», Jean-Marie Domenach, director de la revista, plantea diez preguntas a Foucault, de las que éste retendrá tan sólo la que atañe a la «posibilidad de una intervención política a partir de un pensamiento de la discontinuidad y la coacción [*contrainte*]». Ironía de la suerte, la larga respuesta aparecerá en mayo de 1968.

«Los analistas ingleses me complacen bastante; permiten ver bien cómo se pueden hacer análisis no lingüísticos de enunciados. Tratar los enunciados en su funcionamiento. Pero aquello en lo que y respecto de lo que funcionan, nunca lo dejan aparecer. Tal vez debería avanzarse por ese lado» (carta a D. Defert).

Aparición en Gran Bretaña de la traducción de *Histoire de la folie*, con prefacio de David Cooper, en «Studies in Existentialism and Phenomenology», colección de R. D. Laing, quien antaño había dedicado *The Divided Self* a Binswanger. Sigue a esta publicación un artículo de Laing «Sanity and Madness —The in-

vention of Madness» (*The New Statesman*, 16 de junio de 1967). *Histoire de la folie* circulará en adelante bajo la bandera de la antipsiquiatría en los países de lengua inglesa.

Solicitado y denostado siempre en la Sorbona, Foucault renuncia definitivamente y presenta su candidatura para la nueva universidad de Nanterre, donde es elegido en junio para una cátedra de psicología. Es nombrado también examinador para el concurso de la Escuela nacional de administración.

**Junio** A primeros, entrevista con el presidente Bourguiba.

Lectura de Panofsky; artículo en *Le Nouvel Observateur*, para el que comienza a escribir más frecuentemente.

Del 5 al 10, estallan manifestaciones antiimperialistas contra la embajada de los Estados Unidos en Tunes con motivo de la guerra de los Seis Días así como progroms contra los comerciantes judíos, suscitados probablemente por el poder para facilitar el arresto de los opositores. Los estudiantes politizados llevan a cabo cada vez más frecuentemente sus reuniones en casa de Foucault, que anota: «Son sinocastristas». «Por razón de la gran solicitud» del presidente Bourguiba hacia él, las autoridades tunecinas instalan bruscamente una línea telefónica en casa de Foucault.

**Julio** Regreso a Vendœuvres: «Este rincón de tierra debe tener conmigo no pocos poderes para que me sienta en él casi a gusto». El día 16: «Me entretengo con Nietzsche; creo que empiezo a entender porqué me ha fascinado siempre. Una morfología de la voluntad de saber en la civilización europea que se ha dejado de lado en beneficio de un análisis de la voluntad de poder» (cartas a D. Defert).

**Agosto** El 15, muere Magritte. El 25, termina *L'Archéologie du savoir*: «me quedan dos o tres meses de relectura este invierno».

**Octubre** Foucault, estimando que el ministro francés tarda en ratificar su elección para Nanterre, parte para Tunes un año más.

Estreno de la película de Jean-Luc Godard *La Chinoise*, en el cual Anne Wiazemski, estudiante pro-china, lanza tomates contra *Les Mots et les Choses*, libro símbolo de la negación de la historia, y por tanto de la negación de la revolución.

**Noviembre** «He recibido un buen cuestionario de los *Cahiers pour l'analyse*», destinado al número dedicado a la «Généalogie des sciences». Termina «un pequeño asunto [truc] sobre Magritte».

Promete a las Ediciones Minuit un ensayo sobre Manet titulado *Le Noir et la Couleur*. Del 14 al 19, breve estancia en Italia con motivo de la traducción de *Les Mots et les Choses*, en Rizzoli, seguida por un posfacio de Canguilhem, «Mort de l'homme ou épuisement du Cogito?».\* Conoce a Umberto Eco en Milán. Da una conferencia sobre Manet. En Roma vuelve a ver a Burin des Rozières, entonces embajador de Francia, que le propone venirse con él como consejero cultural, función por la que ya no tiene ningún interés.

**Diciembre** Le descubren una lesión en la retina, tal vez tumoral. «Viva el cuerpo que muere, nada mejor para borrar las angustias. Redacto. Cuarta redacción en dos años. Tengo la impresión de que no me explico del todo mal, humor excelente» (carta a D. Defert).

En el número de diciembre de la revista *Preuves*, el historiador François Furet señala en los intelectuales franceses un declive de la ideología que atribuye al triunfo del estructuralismo sobre el marxismo. «Le responderé en diagonal en la respuesta a Domenach» (carta a D. Defert).

1968

**Enero** Relee al Beckett de los años 1950-1953 y a Rosa Luxemburgo. El día 15, Alain Peyrefitte, ministro de Educación y antiguo discípulo de la Normal, le anuncia personalmente su nombramiento para Nanterre. De paso por París, Foucault se encuentra con un grupo de estudiantes de esta facultad y se sorprende: «Es curioso como esos estudiantes hablan de su relación con los profes en términos de lucha de clases».

**Febrero** Curso público en Tunes sobre la tradición pictórica italiana al que asiste discretamente Ben Salah, futuro Primer ministro. En Francia, el periódico comunista *La Pensée* publica tres entrevistas críticas sobre *Les Mots et les Choses*. Respuesta violenta de Foucault. La dirección de la revista hace varios intentos por negociar la atenuación de un vocabulario tomado directamente del arsenal de la injuria comunista.

\* Restituimos el interrogante, desaparecido en la cronología establecida por D. Defert (*N. del t.*).

**Marzo** El día 10, *La Quinzaine littéraire* anuncia en primera página una polémica Sartre-Foucault. De hecho, se trata de provocar una respuesta de Foucault a las declaraciones de Satre en el número de *L'Arc*. Foucault corta este juego en seco.

Lee a Che Guevara.

Del 15 al 19, manifestaciones en la facultad de Tunez para la liberación de los estudiantes detenidos desde el año pasado. La policía detiene a los principales líderes políticos estudiantiles a partir de fotografías, especialmente a los del Groupe d'études et d'action socialiste tunisien llamado «Perspectives», por el nombre de su publicación. Algunos son torturados y acusados de atentados contra la seguridad del Estado. Los militantes que continúan libres acuden a imprimir clandestinamente sus octavillas a casa de Foucault, donde esconden su multicopista. De acuerdo con ellos, éste decide permanecer en Tunez para aportar un apoyo logístico y financiero a su defensa. Se encuentra, sin éxito, con Bourguiba y con el embajador de Francia, Sauvagnargues. Logra que venga de París el joven secretario del Sindicato nacional de enseñanza superior, Alain Geismar, a quien no conoce. En Francia, se le critica por no haber abandonado espectacularmente Tunez. El día 22, se oficializa el movimiento de estudiantes de Nanterre. Foucault escribe: «Aquí se ve Nanterre desde lo alto». Manifestaciones de estudiantes en Varsovia, Madrid y Roma.

**Abril** En coche, recorre los alrededores de Sirte, visita Leptis Magna y Sabrata, en la costa libia.

**Mayo** Del 3 al 13, manifestaciones callejeras en París, ocupación de la Sorbona que crece hasta casi la huelga general en Francia. Foucault permanece bloqueado en Tunez. Maurice Clavel escribe en *Ce que je crois* (Grasset, 1975): «Cuando el 3 de mayo llegué a París, compré los periódicos en la estación de Lyon y ví los grandes titulares de la primera revuelta estudiantil, entonces le dije a mi mujer tranquilamente, es curioso, ya está, ya estamos... ¿Dónde? me pregunto ella. En pleno Foucault... porque, en definitiva, ¿acaso *Les Mots et les Choses* no era el anuncio formidable de la rotura geológica de nuestra cultura humana, humanista, que iba a producirse con el mayo del 68? Corrí al *Nouvel Observateur* y en pocos minutos escribí las cinco páginas que comienzan así: una nueva resistencia irrumpe hoy en Nanterre y la Sorbona... ¿o es que se pensaba que la Muerte del Hombre ocurriría entre Le Seuil [*El umbral*] y Minuit [*Medianoche*], me refiero a las editoriales?».

El día 27, Foucault aprovecha un vuelo único para llegar a París, coincidiendo con el mítin de líderes de izquierda, Mendès France entre ellos, en el estadio Charléty, al que asiste.

**Junio** El día 16, escribe desde Tunez: «Desde aquí, es un gran enigma». Los servicios paralelos de la policía tunecina intentan varias intimidaciones para que Foucault se vaya. A finales de junio, Foucault participa en las últimas manifestaciones y en las asambleas de la Sorbona. Blanchot cuenta que le habló en la Sorbona sin estar seguro de que Foucault le reconociera (Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Fata Morgana, 1986). Foucault nunca había intentado encontrarse con él, diciendo que le admiraba demasiado como para desear conocerlo. El día 30, el partido del general de Gaulle gana ampliamente las elecciones organizadas por Georges Pompidou.

**Julio** El gobierno tunecino crea un Tribunal de seguridad del Estado para juzgar a los estudiantes. Foucault decide pasar el verano en Tunez.

**Septiembre** Hélène Cixous contacta con él para que participe en la creación de la universidad experimental que Edgar Faure, ministro de Educación, ha decidido construir, fuera del Barrio Latino, en Vincennes. El día 9, comienza en Tunez el proceso a los 134 militantes estudiantiles. Foucault ha hecho llegar información sobre las detenciones a los abogados franceses. Pero la defensa no tendrá ninguna posibilidad de expresión. Ahmed Ben Othman es condenado a catorce años de prisión, que cumplirá. El 30, a petición suya, Exteriores pone fin al destino de Foucault, que se reintegra administrativamente a Nanterre. Su viejo maestro Jean Wahl, profesor honorario de la Sorbona, le sucede en Tunez.

**Octubre** Foucault lee los textos americanos de los Black Panthers que le entusiasman: «Desarrollan un análisis estratégico liberado de la teoría marxista de la sociedad» (carta a D. Defert). El día 27, en el barco que le conduce a Marsella, Foucault se entera de la muerte de Jean Hyppolite. Su viuda le regala su colección de obras de Beckett. Asociará los dos nombres en la lección inaugural del Collège de France.

**Noviembre** El Parlamento transfiere una parte del poder del Estado sobre la Universidad a unos consejos elegidos por docentes y

estudiantes y sustituye la parcelación de saberes por facultades por combinaciones pluridisciplinarias. La nueva universidad de Vincennes debe experimentar esa organización de poderes y saberes. Edgar Faure, nombrado ministro de Educación, espera que Foucault se haga responsable de la experiencia. Éste se niega, limitándose a reclutar a los enseñantes del departamento de filosofía, con el asesoramiento de Alain Badiou, entonces cercano a Althusser. Con Serge Leclaire, psicoanalista lacaniano, crea el primer departamento de psicoanálisis en la universidad. Con el sociólogo Jean-Claude Passeron, intenta promover, antes que una facultad de ciencias humanas, un enfoque multidisciplinar de la ciencia y la política. Confía a Alain Badiou la expurgación del manuscrito de *L'Archéologie du savoir*.

La prensa denuncia a los reclutadores de la facultad experimental de Vincennes, en su mayoría izquierdistas.

**Diciembre** Es nombrado profesor de filosofía del centro universitario experimental de Vincennes.

1969

**Enero** Apertura efectiva de Vincennes, facultad test: para el poder político, que ha reunido a todas las cabezas de serie de las disciplinas literarias y de las ciencias humanas, y para el movimiento estudiantil, que quiere comprobar el alcance de su autonomía. Al primer conflicto, la policía interviene. Foucault toma parte en la resistencia física a la policía y en la ocupación nocturna de los edificios. Es detenido y pasa la noche en comisaría con 200 estudiantes. El día 19, Foucault participa, junto a Althusser, Suzanne Bachelard, Georges Canguilhem, François Dagognet, Martial Geroult, Michel Henri, Jean Laplanche, Jean-Claude Passeron y Michel Serres, en un homenaje a Jean Hyppolite en la Escuela normal superior. Firmará el prefacio a la edición de este homenaje en P.U.F., en enero de 1971. Le añade un texto, el más importante sobre las relaciones de Nietzsche y la genealogía.

**Febrero** El día 10, es invitado a la tribuna de un mítin contra la expulsión de treinta estudiantes de la Universidad, en la Mutualité. Muy contento por intervenir como manifestante y no como intelectual. Sartre habla en el mismo mítin, pero no coinciden. M. Contat y M. Rybalka cuentan que «Sartre encuentra en la tri-

buna un papel: "Sartre, sé breve". Este mítin, y la acogida que le dispensan los estudiantes, señala el punto de partida de la evolución posterior de Sartre: por vez primera, se siente contestado directamente» (J.-P. Sartre, *Oeuvres romanesques*, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, pág. XCI).

En Vincennes, dedica un curso a «Sexualité et individualité», que responde al programa de investigación anunciado en *L'Archéologie du savoir* y que trata de la historia de la herencia y de la higiene racial, y otro curso sobre «Nietzsche et la généalogie».

El día 22, conferencia en la Société française de philosophie a petición de Henri Gouhier. Trata de la función de autor, prolongando el análisis de *L'Archéologie du savoir*. En este texto, precisa sus distancias respecto de Derrida y Barthes. Publicado en el *Bulletin de la Société de philosophie*, de modo bastante confidencial, el texto se asocia con el de Barthes sobre la muerte del autor y tiene poco impacto en Francia, en comparación con su carrera en el seno de la teoría de la literatura, en los Estados Unidos.

**Marzo** El día 13, aparece la *L'Archéologie du savoir*, en Gallimard. La árida descripción de las cosas dichas en sus obras precedentes y su modo de desmarcarse del estructuralismo frustran las expectativas.

Invitado a Londres para algunas conferencias sobre «Humanismo y antihumanismo» en el Instituto francés, se entera de que el Quai d'Orsay no desea que hable en las universidades inglesas, porque sería molesto que expresara en público su desaprobación de la ley de orientación universitaria (*Le Nouvel Observateur*, n° 227, 17-23 de marzo de 1969). Se niega a hablar de filosofía al público habitual de las relaciones culturales y entabla un debate libre con los estudiantes británicos sobre sus compromisos concretos. Nunca volverá a dar ninguna conferencia en Inglaterra.

**Abril** El día 27, el general de Gaulle pierde el referendun a favor de la regionalización y de la participación de los asalariados en el capital de las empresas y dimite.

**Mayo** El 30 y 31, con ocasión de las jornadas Cuvier organizadas por G. Canguilhem en el Institut d'histoire des sciences, Foucault desarrolla el problema del autor en las disciplinas científicas.



**Julio** Participa con Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Le Goff, Gérard Genette y Michel Serres en una serie radiofónica sobre los nuevos métodos de la historia.

**Agosto** El día 4, *Le Nouvel Observateur* refiere que la *Literatournaïa Gazeta*, órgano de la Unión de escritores soviéticos, critica a Foucault: «Lo que molesta a Foucault del marxismo es su humanismo. Siendo la única fuente de transformación revolucionaria del mundo, el marxismo es el humanismo auténtico y real de nuestra época».

**Noviembre** El día 30, la asamblea de profesores del Collège de France vota la transformación de la cátedra de historia del pensamiento filosófico de Jean Hyppolite en una cátedra de historia de los sistemas de pensamiento. Según la tradición, el nombre del titular eventual de la cátedra nunca se pronuncia durante la votación. El proyecto de cátedra es presentado por Jean Vuillemin: «La tradición filosófica del proyecto que propongo no se inscribe en la teoría cartesiana de la unión sustancial del pensamiento y la extensión». Evocando la historia, breve, de los conceptos, Vuillemin declara: «En cuanto a los conceptos, los libros teóricos nos los describen de modo tan abstracto que su fecha y su origen nos parecen extraños a su naturaleza». Y concluye: «El abandono del dualismo y la constitución de una epistemología no cartesiana exigen más: eliminar el sujeto conservando los pensamientos y tratar de construir una historia sin naturaleza humana». El mismo día se votaba la creación de una cátedra de sociología de la civilización. Estos proyectos apuntaban sin duda a Foucault y Raymond Aron. Paul Ricoeur e Yvon Belaval eran también candidatos a la cátedra de filosofía.

**Diciembre** Los días 6 y 7, la revista *Évolution psychiatrique* dedica sus dos jornadas anuales a criticar la *Histoire de la folie*.

1970

**Enero** El nuevo ministro de Educación, Olivier Guichard, se niega a conceder valor nacional a la licenciatura en filosofía otorgada por Vincennes. Demasiados cursos, declara, **están** dedicados a la política y al marxismo.

El día 21, aparecen en Gallimard los *Études de style*, recopilación de ensayos de Leo Spitzer. Foucault ha traducido con el título de «Art du langage et linguistique» el ensayo titulado «Linguistics and literary History» (publicado en Princenton U.P., en 1948).

**Marzo** Invitado por el departamento de literatura francesa de la universidad del Estado de Nueva York en Buffalo, por entonces centro de los estudios franceses en los Estados Unidos. Obtiene su visado con dificultades, a causa de su paso por el PCF. Da unas conferencias sobre la búsqueda de lo absoluto en *Bouvard et Pécuchet* y sobre Sade. Donald Bouchard, José Harari y Eugenio Donato publicarán la versión modificada que entonces presenta de «Qu'est-ce qu'un auteur». Establece relaciones de amistad con Olga Bernal, directora del departamento de literatura francesa, y Mark Seem, que traducirá a Deleuze.

La Universidad norteamericana vive un movimiento de contestación a las investigaciones que para el ejército se llevan a cabo en su seno. Foucault apoya el movimiento de estudiantes socialistas demócratas (S.D.S.) que se enfrenta con numerosos y costosos procesos. «En una palabra, no he dejado París ni un segundo, ni siquiera un centímetro» (carta a D. Defert). Da una conferencia en Yale.

**Abril** Viaje por las tierras faulknerianas. Remonta el valle del Mississippi hasta Natchez, donde reside en los Elms, localidad histórica del período español.

El día 12, elección nominal de Foucault para la cátedra de historia de los sistemas de pensamiento por la asamblea de profesores del Collège de France. Con este motivo, Foucault publica el folleto *Titres et Travaux*. La Académie des sciences morales et politiques, que tiene voz consultiva, no ratifica el voto.

El día 30, una ley llamada «antialborotadores» [*casseurs*] introduce en el derecho francés el principio de una responsabilidad penal colectiva de los organizadores de manifestaciones políticas.

**Mayo** Prefacio a la edición de las *Oeuvres complètes* de Bataille. El editor Gallimard espera que la autoridad del nuevo profesor del Collège de France le protegerá de la censura, dura en extremo en aquella época. Foucault interviene en la prensa por la misma razón en favor de *Éden, Éden, Éden* de Pierre Guyotat, que se pu-

blica en Gallimard, con prefacio de Michel Leiris, Philippe Sollers y Roland Barthes.

El 27, el gobierno disuelve la Gauche proletarienne (G.P.), movimiento maoísta no leninista, nacido de la fusión del movimiento de estudiantes antiautoritarios del 22 de marzo y del U.J.C.M.L.

*Junio* Daniel Defert se une en el G.P., ahora clandestino, con los que estaban encargados de mantener el contacto con los militantes encarcelados y preparar sus procesos.

Publicación en *La Pensée* de un largo artículo de Althusser sobre los aparatos de Estado, diferenciados según funcionen por la violencia o por la ideología. Foucault critica esta distinción, a la que más tarde, en *Surveiller et Punir*, dará algunas respuestas.

El día 17, el nombramiento de Foucault en el Collège de France es ratificado por el ministro de Educación.

*Agosto* El día 8: «Había prometido un posfacio a la reedición de *Les Mots et les Choses*, pero ahora éstas son cosas que ya no tiene interés para mí» (carta a D. Defert). Relee a Kravtchenko y a los historiadores norteamericanos de la ciencia.

*Septiembre-octubre* Invitado al Japón, donde entonces se le conoce tan sólo por *Naissance de la clinique* (traducido en 1969) y *Maladie mentale et Psychologie*, traducido en 1970 por la doctora Miyeko Kamiya, psiquiatra, hermana del profesor Maeda, titular de la cátedra de civilización francesa, quienes se encontraron con Foucault en París, durante los años 1963-1964. Sus textos literarios acaban de ser introducidos por el profesor Moriaki Watanabé. Da tres conferencias: «Manet», «Folie et société», «Retour à l'histoire». Visita Tokio, Nagoya, Osaka y Kioto. Le anuncia al profesor Watanabe un libro sobre el sistema de las penas y la historia del crimen en Europa.

Mikitaka Nakano, director de la revista japonesa *Paideia*, prepara un número especial sobre las relaciones entre filosofía y literatura en Foucault. Quiere incluir un artículo de J. Miyakawa sobre Derrida y Foucault, y el artículo de Derrida sobre «Cogito et Histoire de la folie». Foucault le propone a Nakano una respuesta al artículo de Derrida.

Las ediciones Gallimard, que han comprado los derechos de *Histoire de la folie*, se disponen a publicar la versión íntegra que contiene el análisis de Foucault del «cogito» cartesiano, desapa-

recido de las ediciones abreviadas desde 1964. Esta edición será la que se traduzca en Japón.

De regreso a París, Foucault lee a los estoicos y a Deleuze que acaba de publicar *Différence et Répétition* (PUF) y *Logique du sens* (Minuit). Redacta un largo texto sobre Manet y las imágenes, así como un estudio sobre los rostros de Marilyn Monroe por Warhol, que no se publicaron.

*Noviembre* Conferencia en Florencia sobre *Le Bar des Folies-Bergère* de Manet, cuadro que le fascina como inversión de las *Meninas*.

*Diciembre* El día 2, lección inaugural en el Collège de France. Foucault tematiza explícitamente la cuestión del poder y distingue entre proyecto crítico y proyecto genealógico.

En adelante, cada miércoles, a las 17 h. 45, durante trece sesiones anuales, se desarrollará un curso, diferente cada año, en el que expondrá las hipótesis y materiales de sus libros futuros. Propondrá a un público internacional como tema del primer curso «La volonté de savoir», en el que va a contraponer los dos modelos teóricos de ésta: Aristóteles y Nietzsche. Los lunes a 17 h. 30 tiene lugar el seminario que este año trata sobre los inicios de la psiquiatría penal en la época de la Restauración.

## 1. INTRODUCCIÓN

Introducción a Binswanger (L.), *Le Rêve et L'Existence* (trad. J. Verdeux), París, Desclée de Brouwer, 1954, págs. 9-128.

En la edad del hombre he visto elevarse y crecer sobre la pared medianera de la vida y la muerte una escalera cada vez más desnuda, investida de un poder de evulsión único: el sueño... Aquí la oscuridad se aparta y VIVIR se convierte, bajo la forma de un áspero ascetismo alegórico, en la conquista de poderes extraordinarios por los que nos sentimos profusamente traspasados pero que sólo expresamos incompletamente por falta de lealtad, de discernimiento cruel y de perseverancia.

RENÉ CHAR, *Partage formel*

### I

No se trata aquí, en estas páginas de introducción, de rehacer, según la paradoja común a los prefacios, el camino que trazó el mismo Binswanger, en *Le Rêve et l'Existence*. La dificultad del texto incita a ello, sin duda; pero es demasiado esencial para la reflexión que desarrolla como para merecer ser atenuada mediante el celo de una advertencia *ad usum delphini*, aunque el «psicólogo» sea siempre delfín en el reino de la reflexión. Las formas originales de reflexión se introducen por sí mismas: su historia es la única forma de exégesis que soportan, y su destino la única forma de crítica.

Sin embargo, no es esta historia lo que intentaremos descifrar aquí. Una obra posterior se esforzará por situar el análisis existencial en el desarrollo de la reflexión contemporánea sobre el hom-

bre; allí intentaremos mostrar, siguiendo la inflexión de la fenomenología hacia la antropología, qué fundamentos se han propuesto a la reflexión concreta sobre el hombre. Hoy, estas líneas de introducción casi tienen un solo propósito: presentar una forma de análisis cuyo proyecto no es ser una filosofía, y cuyo fin es no ser una psicología; una forma de análisis que se designa como fundamental en relación a todo conocimiento concreto, objetivo y experimental; cuyo principio y método no están determinados de entrada más que por el privilegio absoluto de su objeto: el hombre, o mejor, el ser-hombre, el *Menschsein*.

Puede circunscribirse de este modo toda la superficie sustentadora de la antropología.<sup>1</sup> Este proyecto la sitúa en oposición a todas las formas de positivismo psicológico que pretende agotar el contenido significativo del hombre con el concepto reductor de *homo natura* y la reubica, a la vez, en el contexto de una reflexión ontológica que tiene como tema mayor la presencia del ser, la existencia, el *Dasein*. Está claro que una antropología de este estilo sólo puede hacer valer sus derechos mostrando cómo puede articularse un análisis del ser-hombre sobre una analítica de la existencia: problema de fundamento, que debe definir, en la segunda, las condiciones de posibilidad de la primera; problema de justificación que debe poner de relieve las dimensiones propias y la significación autóctona de la antropología. Podría decirse, de manera provisional y con la reserva de revisiones ulteriores, que el ser-hombre (*Menschsein*) no es, en definitiva, sino el contenido efectivo y concreto de lo que la ontología analiza como la estructura trascendental del *Dasein*, de la presencia en el mundo. Su oposición original a una ciencia de los hechos humanos al estilo del conocimiento positivo, del análisis experimental y de la reflexión naturalista no remite pues la antropología a una forma *a priori* de especulación filosófica. El tema de su investigación es el «hecho» humano, si se entiende por «hecho» no tal sector objetivo de un universo natural, sino el contenido real de una existencia que se vive y se siente, se reconoce o se pierde en un mundo que es a la vez la plenitud de su proyecto y el «elemento» de su situación. La antropología puede designarse entonces como «ciencia de los hechos» desde el momento en que desarrolla de modo riguroso el contenido existencial de la presencia en el mundo. Recusarla de entrada porque no es ni filosofía ni psicología, porque no puede definírsela ni como ciencia

1. Haeberlin (P.), *Der Mensch, eine philosophische Anthropologie*, Zurich, Schweizer Spiegel, 1941, prefacio.

ni como especulación, porque no tiene la apariencia de un conocimiento positivo ni el contenido de un conocimiento *a priori* es ignorar el sentido originario de su proyecto.<sup>2</sup> Nos ha parecido que valía la pena seguir, *por un instante*, la andadura de esta reflexión; y buscar con ella si la realidad del hombre es accesible solamente fuera de una distinción entre lo psicológico y lo filosófico; si el hombre, en sus formas de existencia, era el único modo de acceder al hombre.

En la antropología contemporánea, nos ha parecido que el itinerario de Binswanger seguía la vía real. Toma al bies el problema de la ontología y la antropología, y va derecho a la existencia concreta, a su desarrollo y a sus contenidos históricos. Por ello, y por un análisis de las estructuras de la existencia —de esta existencia concreta, que tiene tal nombre y que ha atravesado tal historia—, cumple sin cesar un camino de ida y vuelta, de las formas antropológicas a las condiciones ontológicas de la existencia. No deja de franquear la línea de partición que tan difícil es de trazar, o mejor dicho, ésta queda franqueada sin cesar por la existencia concreta en la que se manifiesta el límite real del *Menschsein* y del *Dasein*. Nada sería más falso que ver en los análisis de Binswanger una «aplicación» del concepto y de los métodos de la filosofía de la existencia. Del mismo modo como la antropología recusa cualquier tentativa de reparto entre filosofía y psicología, igualmente, el análisis existencial de Binswanger evita una distinción *a priori* entre ontología y antropología. La evita, pero sin suprimirla o hacerla imposible: la remite al término de un examen cuyo punto de partida no está marcado por esta línea de partición, sino por el encuentro con la existencia concreta.

Por supuesto, este encuentro, y también por supuesto el estatuto que finalmente hay que otorgar a las condiciones ontológicas de la existencia, plantean problemas. *Pero los abordaremos en otro momento*. Queremos mostrar aquí solamente que se puede penetrar de lleno en los análisis de Binswanger y penetrar en sus significaciones por un procedimiento tan primitivo, tan originario como el que le permite a él mismo penetrar en la existencia concreta de sus enfermos. El rodeo por una filosofía más o menos heideggeriana no es un rito iniciático que abre el acceso al esoterismo de la *Daseinanalyse*. Los problemas filosóficos están presentes, no le son previos.

2. Schneider (K.), «Die allgemeine Psychopathologie im Jahre 1928», *Fortschritte der Neurologie Psychiatrie und ihrer Grenzgebiete*, Leipzig, G. Thieme, 1929, t. I, n° 3, págs. 127-150.

Esto nos dispensa de una introducción que resumiera *Sein und Zeit* en párrafos numerados, y nos libera para un propósito menos riguroso. Este propósito solamente es escribir al margen de *Traum und Existenz*.

El tema de este artículo aparecido en 1930<sup>3</sup> —el primero de los textos de Binswanger que pertenece en sentido estricto a la *Daseinsanalyse*—<sup>4</sup> no es tanto el sueño y la existencia como la existencia tal como se aparece ella misma y tal como puede descifrarse en el sueño: la existencia en este modo de ser del sueño en el que se anuncia de manera significativa. Sin embargo, ¿no es una apuesta arriesgada querer circunscribir el contenido positivo de la existencia, por referencia a uno de sus modos menos insertos en el mundo? Si el *Menschsein* detenta significaciones que le son propias, ¿se desvelarán de modo privilegiado en este momento del sueño en el que la red de significaciones parece estrecharse, en el que su evidencia se enturbia, y en el que las formas de la presencia se desdibujan al máximo?

Esta paradoja constituye para nosotros el interés mayor de *Traum und Existenz*. El privilegio significativo concedido por Binswanger a lo onírico tiene una doble importancia. Define la orientación concreta del análisis hacia las formas fundamentales de la existencia: el análisis del sueño no acaba en el nivel de una hermenéutica de los signos; sino que, a partir de una interpretación exterior que aún es del orden del desciframiento, puede, sin tener que esconderse en una filosofía, alcanzar la comprensión de las estructuras existenciales. El sentido del sueño se despliega de manera continua de la cifra de la apariencia a las modalidades de la existencia. Por otro lado, este privilegio de la experiencia onírica implica, de modo todavía silencioso en este libro, toda una antropología de la imaginación; exige una nueva definición de las relaciones del sentido y el símbolo, de la imagen y la expresión; en una palabra, una nueva manera de concebir cómo se manifiestan las significaciones.

Son estos dos aspectos los que se retendrán en las páginas que siguen: y tanto más en cuanto Binswanger los dejó en la sombra. Y no por un deseo de repartir [*répartir*] los méritos, sino para mostrar lo que es «reconocer» un pensamiento que aporta aún más de lo que dice. Y por modestia ante su historia.

3. Binswanger (L.), «Traum und Existenz», *Neue Schweizer Rundschau*, vol. XXIII, n° 9, septiembre de 1930, págs. 673-685; n° 10, octubre de 1930, págs. 766-779.

4. Binswanger (L.), «Über Ideenflucht», *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, t. XXVII, 1931, n° 2, págs. 203-217; t. XXVIII, 1932, n° 1, págs. 18-26, y n° 2, págs. 183-202; t. XXIX, 1932, n° 1, pág. 193; t. XXX, 1933, n° 1, págs. 68-85. *Ideenflucht* es el primer estudio de psicopatología en el estilo de la *Daseinsanalyse*.

## II

Valdría la pena insistir un poco en una coincidencia de fechas: 1900, las *Logische Untersuchungen*,<sup>a</sup> de Husserl, 1900, la *Traumdeutung*,<sup>b</sup> de Freud. Doble esfuerzo del hombre para captar sus significaciones y captarse a sí mismo en su significación.

Con la *Traumdeutung*, el sueño hace su entrada en el campo de las significaciones humanas. En la experiencia onírica, el sentido de las conductas parecía difuminarse; como se ensombrece y se apaga la conciencia desvelada, el sueño parecía aflojar y desatar finalmente el nudo de las significaciones. El sueño era como el sinsentido de la conciencia. Es sabido cómo Freud invirtió la proposición, e hizo del sueño el sentido del inconsciente. Se ha insistido mucho sobre este paso de la insignificancia del sueño a la manifestación de su sentido oculto y sobre todo el trabajo de la hermenéutica; también se ha atribuido mucha importancia a la constatación del inconsciente como instancia psíquica y contenido latente. Mucho e incluso demasiado. Hasta el punto de descuidar otro aspecto del problema. Y a éste se refiere nuestro propósito de hoy, en la medida en que cuestiona las relaciones entre la significación y la imagen.

Las formas imaginarias del sueño llevan las significaciones implícitas del inconsciente; en la penumbra de la vida onírica, les dan casi una presencia. Pero, precisamente, esta presencia del sentido en el sueño no es el sentido mismo efectuándose con una evidencia completa, el sueño traiciona el sentido en la medida en que lo cumple; lo ofrece hurtándonoslo. ¿Puede decirse del incendio cuyo significado es el abrazo sexual que aparece sólo para designarlo, o que lo atenúa, lo esconde y lo oscurece mediante un nuevo destello? Hay dos modos de responder a esta pregunta. Puede darse una respuesta en términos funcionales: se asigna [*investit*] al sentido tanto «contrasentido» cuanto es necesario para cubrir toda la superficie del dominio onírico: el sueño es el cumplimiento del deseo, pero si es precisamente sueño y no deseo cumplido es porque también cumple con todos los «contradeseos» que se oponen al deseo mismo. El fuego onírico es la satisfacción ardiente del deseo sexual,

a. Husserl (E.), *Logische Untersuchungen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Tübinga, Niemeyer, 1900-1901 (*Investigaciones lógicas*, trad. Manuel G. Morente y José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1929-1967, 2 vol.).

b. Freud (S.), *Die Traumdeutung*, Leipzig, Franz Deuticke, 1900 (*La Interpretación de los sueños*, en *Obras Completas*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1922-1981).

pero lo que hace que el deseo tome forma en la sustancia sutil del fuego es todo lo que rechaza este deseo y sin cesar busca apagarlo. El sueño es un mixto funcional; si la significación se proclama [*investit*] mediante imágenes es gracias a un excedente y a una multiplicación de sentidos que se superponen y se contradicen. La plástica imaginaria del sueño no es, para el sentido que en ella aparece, sino la forma de su contradicción.

Nada más. La imagen se agota en la multiplicidad del sentido, y su estructura morfológica, el espacio en el cual se despliega, su ritmo de desarrollo temporal, en una palabra, el mundo que lleva consigo no cuentan en absoluto cuando no son una alusión al sentido. En otras palabras, el lenguaje del sueño sólo es analizado en su función semántica; el análisis freudiano deja en la sombra su estructura morfológica y sintáctica. La distancia entre la significación y la imagen jamás se colma en la interpretación psicoanalítica si no es mediante un excedente de sentido; la imagen en su plenitud está determinada por sobredeterminación. La dimensión estrictamente imaginaria de la expresión significativa queda omitida por completo.

Y sin embargo, no es indiferente que tal imagen dé cuerpo a tal significación —que la sexualidad sea agua o fuego, que el padre sea demonio subterráneo, o potencia solar—; importa que la imagen tenga sus poderes dinámicos propios, que exista una morfología del espacio imaginario diferente cuando se trata de espacio libre y luminoso o cuando el espacio dispuesto es el de la prisión, la oscuridad y el ahogo. El mundo imaginario tiene sus leyes propias, sus estructuras específicas; la imagen es algo más que el cumplimiento inmediato del sentido; tiene su espesor, y las leyes que reinan allí no son sólo proposiciones significativas, al igual que las leyes del mundo no son sólo los decretos de una voluntad, aunque sea divina. Freud pobló el mundo de lo imaginario con el Deseo, como la metafísica clásica había poblado el mundo de la física con la voluntad y el entendimiento divinos: teología de las significaciones en la que la verdad se anticipa a su formulación, y la constituye por entero. Las significaciones agotan la realidad del mundo a través del cual ésta se anuncia.

Podría decirse que el psicoanálisis no dió al sueño otro estatuto sino el de la palabra [*parole*]; no supo reconocerlo en su realidad de lenguaje. Y éste era el riesgo de su apuesta y su paradoja: si la palabra parece borrarse en la significación que pretende alumbrar, si parece no existir más que para ella o por ella, no es posible sin embargo sino a través de un lenguaje que existe con el rigor de sus re-

glas sintácticas y la solidez de sus figuras morfológicas. La palabra, en la medida en que quiere decir alguna cosa, implica un mundo de expresión que la precede, la sostiene, y le permite dar cuerpo a lo que quiere decir.

Por haber descuidado esta estructura de lenguaje en la que necesariamente la experiencia onírica, como todo hecho de expresión, está englobada, el psicoanálisis freudiano del sueño nunca es una captación [*saisie*] comprehensiva del sentido. Para él, el sentido no aparece a través del reconocimiento de una estructura de lenguaje, sino que debe desprenderse, deducirse, adivinarse a partir de la palabra tomada en sí misma. Y el método de la interpretación onírica será de modo natural el que se utiliza para encontrar el sentido de una palabra en una lengua cuya gramática se ignora: un método de recomposición [*recoupement*], como el que se utiliza en arqueología para las lenguas perdidas, un método de confirmación por la probabilidad como para el descifrado de los códigos secretos, un método de coincidencia significativa como en las mánticas más tradicionales. La audacia de estos métodos y los riesgos que toman no invalidan sus resultados, pero la incertidumbre de la que parten nunca acaba de ser conjurada por la probabilidad creciente que sin cesar se desarrolla en el interior del análisis mismo; ni tampoco queda enteramente anulada por la pluralidad de casos que establecen las simbolizaciones más frecuentes como léxico interindividual. El análisis freudiano nunca toma sino uno de los sentidos posibles mediante los atajos de la adivinación o los largos caminos de la probabilidad: el acto expresivo mismo no se reconstruye jamás en su necesidad.

El psicoanálisis no accede sino a lo eventual. Ahí es, sin duda, donde se traba una de las paradojas más fundamentales de la concepción freudiana de la imagen. Desde el momento en el que el análisis trata de agotar todo el contenido de la imagen en el sentido que puede esconder, el vínculo que une la imagen con el sentido es definido siempre como un vínculo posible, eventual, contingente. ¿Por qué la significación psicológica se encarna en una imagen en lugar de mantener su sentido implícito o de traducirse en la nitidez de una formulación verbal? ¿Por qué el sentido se inserta en el destino plástico de la imagen? Freud da una doble respuesta a esta pregunta. El sentido, a consecuencia de la represión, no puede acceder a una formulación clara, y encuentra en la densidad de la imagen la vía para expresarse de modo alusivo. La imagen es un lenguaje que expresa sin formular, es una palabra menos transparente al sentido que el verbo mismo. Y por otro lado, Freud supone el **caracter pri-**

mitivamente imaginario de la satisfacción del deseo. En la conciencia primitiva, arcaica o infantil, el deseo se satisfecería primeramente en el modo narcisista e irreal del fantasma; y en la regresión onírica, esta forma originaria de cumplimiento saldría a la luz. Así vemos como Freud está obligado a reencontrar en su mitología teórica los temas que quedaban excluidos por el procedimiento hermenéutico de su interpretación del sueño. Recupera la idea de un vínculo necesario y original entre la imagen y el sentido, y admite que la estructura de la imagen tiene una sintaxis y una morfología irreductibles al sentido, ya que el sentido viene precisamente a esconderse en las formas expresivas de la imagen. A pesar de la presencia de estos dos temas, y a causa de la forma puramente abstracta que Freud les da, se buscará en vano una gramática de la modalidad imaginaria y un análisis del acto expresivo en su necesidad.

El origen de estos defectos de la teoría freudiana está sin duda en una insuficiencia en la elaboración de la noción de símbolo. Freud toma el símbolo solamente como el punto de tangencia donde se encuentran, por un instante, la significación nítida y el material de la imagen tomado como residuo transformado y transformable de la percepción. El símbolo es la delgada superficie de contacto, esa película que separa aunque uniéndolos un mundo exterior y un mundo interior, la instancia de pulsión inconsciente y la de la conciencia perceptiva, el momento del lenguaje implícito, y el de la imagen sensible.

Nunca Freud se esforzó menos por determinar esta superficie de contacto que en el análisis del presidente Schreber.<sup>c</sup> El caso privilegiado de un delito manifestaba efectivamente esta presencia constante de una significación operando en un mundo imaginario, y la estructura de este mundo a través de su referencia al sentido. Pero, finalmente, Freud, en el curso de su análisis, renuncia a este esfuerzo y reparte su reflexión en dos niveles separados. Por un lado, establece las correlaciones simbólicas que permiten detectar la figura del Padre bajo la imagen del Dios solar, y bajo la de Ahriman el personaje del enfermo mismo. Y por otro, analiza las significaciones, sin que este mundo caprichoso [*fantasque*] sea respecto de ellas algo más que una expresión posible: las reduce a su expresión

c. Freud (S.), «Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)», *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, Leipzig, Franz Deuticke, 1911, vol. III, n° 1, págs. 9-68. «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ("Dementia paranoides"), autobiográficamente descrito (Caso "Schreber")», en *Obras completas*, vol. II, págs. 1.487-1.528).

verbal más transparente, y las entrega purificadas de este modo, bajo la forma de esta extraordinaria declinación pasional que es como la armadura mágica del delirio paranoico: «No le amo, le odio»; «no es a él a quien quiero, es a ella a quien quiero porque ella me quiere»; «no soy yo quien ama al hombre, es ella la que lo ama»; declinación cuya forma primera y grado semántico más simple es: «Le amo», y cuya forma última en el extremo opuesto, adquirida a través de todas las flexiones de la contradicción, enuncia «Yo no amo nada ni a nadie, sólo me amo a mí».<sup>5</sup>

Si el análisis del caso Schreber tiene tanta importancia en la obra freudiana es en la medida en que nunca ha sido tan reducida la distancia entre una psicología del sentido, transcrita como psicología del lenguaje, y una psicología de la imagen, prolongada en una psicología del capricho [*fantasque*]. Ni tampoco nunca se sentó de manera más decisiva en el psicoanálisis la imposibilidad de encontrar el ajuste entre estos dos órdenes de análisis o, si se prefiere, de tratar, seriamente, una psicología de la Imago, en la medida en que se puede definir como Imago una estructura imaginaria, tomada en el conjunto de sus implicaciones significativas.

La historia del psicoanálisis parece darnos la razón en la medida en que actualmente aún no se ha reducido esta distancia. Vemos como se disocian cada vez más estas dos tendencias que durante algún tiempo buscaron encontrarse: un análisis al modo de Melanie Klein, que encuentra su punto de aplicación en la génesis, el desarrollo, la cristalización de los fantasmas, reconocidos de alguna manera como la materia primera de la experiencia psicológica; y un análisis al modo del doctor Lacan, que busca en el lenguaje el elemento dialéctico donde se constituye el conjunto de las significaciones de la existencia, y donde consuman su destino, a menos que el verbo, sin instaurarse como diálogo, no efectúe, en su *Aufhebung*, su liberación y su transmutación. Melanie Klein sin duda hizo lo máximo por describir la génesis del sentido mediante el movimiento del fantasma únicamente. Y Lacan por su lado hizo todo lo que era posible para mostrar en la Imago el punto en el que se inmoviliza la dialéctica significativa del lenguaje y se deja fascinar por el interlocutor que ella misma se ha constituido. Pero, para la primera, el sentido no es en el fondo sino la movilidad de la imagen y algo como el surco de su trayectoria; para el segundo, la Imago no es sino palabra velada, silenciosa por un instante. En el dominio de exploración del psicoanálisis, no se ha encontrado pues la uni-

5. *Cinq Psychanalyses*, trad. fr., 1° ed., Denoël et Steele, 1935, págs. 352-354.

dad entre una psicología de la imagen que marca el campo de la presencia y una psicología del sentido que define el campo de las virtualidades del lenguaje.

El psicoanálisis nunca ha logrado hacer hablar a las imágenes.

\*

Las *Logische Untersuchungen* son curiosamente contemporáneas de la hermeneútica de la *Traumdeutung*. En el rigor de los análisis llevados a cabo a lo largo de la primera y la sexta de estas investigaciones, ¿puede encontrarse una teoría del símbolo y del signo que restituya en su necesidad la inmanencia de la significación a la imagen?

El psicoanálisis había tomado la palabra «símbolo» con una validez inmediata que no intentó elaborar ni siquiera delimitar. Bajo este valor simbólico de la imagen onírica, Freud entendía en el fondo dos cosas muy distintas: por un lado, el conjunto de los indicios objetivos que señalan estructuras implícitas en la imagen, acontecimientos anteriores, experiencias que han permanecido silenciosas; las semejanzas morfológicas, las analogías dinámicas, las identidades de sílabas y todo tipo de juegos con las palabras constituyen otros tantos indicios objetivos en la imagen, otras tantas alusiones a lo que ésta no manifiesta en su plenitud coloreada. Por otra parte, existe el vínculo global y significativo que funda el sentido del material onírico y lo constituye como sueño de deseo incestuoso, de regresión infantil o de retorno y fomento [*enveloppement*] narcisista. El conjunto de los indicios que puede multiplicarse hasta el infinito a medida que avanza y se unifica la significación no puede ser confundido con ésta; se manifiestan por medio de la inducción probable y nunca son otra cosa que el método de reconstitución del contenido latente o del sentido originario; en cuanto al sentido mismo, no es posible hacerlo aparecer sino es en una captación comprensible; funda el valor simbólico de la imagen onírica por su propio movimiento. Esta confusión llevó al psicoanálisis a describir los mecanismos de formación del sueño como el enverso correlativo de los métodos de reconstitución; confundió el cumplimiento de las significaciones con la inducción de los indicios.

En la primera de las *Logische Untersuchungen*,<sup>6</sup> Husserl distinguió precisamente el indicio y la significación. Sin duda en los fe-

6. Husserl (Ed.), *Logische Untersuchungen*, Tubinga, M. Niemeyer, 1901, t. I: *Ausdruck und Bedeutung*. (Investigaciones lógicas, vol. I: *Expresión y significación*, cap 1º: «Las distinciones esenciales», págs. 315-353. N. del t.)

nómenos de expresión se encuentran hasta tal punto intrincados que es fácil confundirlos. Cuando una persona habla, comprendemos lo que nos dice no sólo por la captación significativa de las palabras que emplea, y de las estructuras de las frases que construye, sino que también nos dejamos guiar por la melodía de la voz, que aquí realiza una inflexión y tiembla, y allá por el contrario toma esa firmeza y ese clamor por el que reconocemos la cólera. Pero, en esta comprensión global, las dos actitudes, por más mezcladas que estén, no son idénticas; son inversas y complementarias, ya que, especialmente en el momento en el que las palabras empiezan a escapárseme, distorsionadas por la distancia, el ruido, o la aspereza de la voz, es cuando la inducción de los indicios tomará el relevo de la comprensión del sentido: el tono de la voz, la elocución de las palabras, los silencios, incluso los lapsus me guiarán para hacerme suponer que mi interlocutor está montando en cólera.

Por sí mismo, el indicio no tiene significación, y no puede adquirirla sino es de un modo derivado, por la vía oblicua de una conciencia que lo utiliza como señal, como referencia o como jalón.

Veo agujeros en la nieve, una especie de estrellas regulares, cristales de sombra. En ellos, un cazador verá las huellas frescas de una liebre. Aquí nos encontramos ante dos situaciones vividas; sería vano decir que la una implica más verdad que la otra; pero en el segundo esquema se manifiesta la esencia de la indicación, en el primero no. Sólo para el cazador la pequeña estrella *abierta* en la nieve es un signo. Esto no quiere decir que el cazador tenga más material asociativo que yo y que sabe asociar a una percepción la imagen de una liebre que a mí me falta en la misma situación. Aquí la asociación es segunda respecto de la estructura de la indicación: no hace sino seguir con una línea continua el trazado de puntos de una estructura que ya está marcada en la esencia del indicio y de lo indicado: «la asociación recuerda contenidos a la conciencia dejándole la tarea de relacionarse con los contenidos dados según la ley de sus esencias respectivas».<sup>7</sup>

Pero esta estructura esencial sobre la que reposa el momento psicológico, contingente y derivado de la asociación, ¿sobre qué reposa? Sobre una situación actual que existe o va a existir o acaba

7. *Investigaciones lógicas*, op. cit., t. I, cap. 1, §4, págs. 35-36. (En la citada traducción castellana, leemos: «La asociación no sólo evoca los contenidos en la conciencia, dejándoles el cuidado de enlazarse con los contenidos dados, según prescriba la esencia de unos y otros [su determinación genérica]», §4, «Digresión sobre la génesis del signo por asociación», vol I, pág. 321. N. del t.)



de existir. Las huellas sobre la nieve remiten a la liebre real que acaba de huir hace un momento. La voz que tiembla será según su modulación indicio de la cólera que explota, o de la cólera que crece, o de la que, con muchas dificultades, se contiene y se calma. En cambio, el signo auténtico no tiene necesidad de reposar, para ser significativo, sobre ninguna situación objetiva: cuando pronuncio la palabra liebre, puedo designar a la que disputa una carrera con la tortuga; cuando evoco mi cólera, hablo de un movimiento de pasión que nunca he sentido sino en el fingimiento o la comedia. Las palabras «liebre» o «cólera» son significativas, la voz que se vuelve áspera, la huella impresa sobre la nieve son indicios.

Una fenomenología del sueño, para ser rigurosa, no debería dejar de distinguir entre los elementos de indicación que, para el analista, pueden designar una situación objetiva que jalonan y, por otra parte, los contenidos significativos que constituyen, desde el interior, la experiencia onírica.

Pero, ¿qué es un contenido significativo y qué relación mantiene con un contenido imaginario? También aquí, algunos análisis de las *Logische Untersuchungen* pueden servirnos de punto de partida. No es legítimo admitir, con el psicoanálisis, una identidad inmediata entre el sentido y la imagen, reunidos en la noción única de símbolo, es preciso buscar la esencia del acto significativo más allá y antes de la expresión verbal o la estructura de imagen en las que se encarna: «Los actos que están unidos con el sonido verbal, según que este sea significativo, de un modo puramente simbólico o intuitivo, sobre la base de una mera fantasía o de una percepción realizadora, son fenomenológicamente harto diferentes, para que podamos creer que el significar se desenvuelve ora en estos actos, ora en aquellos. Habremos de dar la preferencia a una concepción que atribuya esta función de significar a un acto siempre de la misma especie, a un acto que esté libre de las limitaciones de la percepción (que no es rehusada con tanta frecuencia) e incluso de la fantasía, y que tan sólo se una al acto expresado, cuando la expresión “expresé” en sentido propio».<sup>8</sup> ¿Cuáles son los caracteres de este acto fundamental? De modo negativo, vemos enseguida que no puede consistir en poner en relación una o varias imágenes. Como

8. *Logische Untersuchungen*, Tübingen, M. Niemeyer, 2ª ed., 1921, t. IV: *Elemente einer Phänomenologischen Aufklärung der Erkenntnis*, págs. 15-16. (Reproducimos la cita completa, hasta el punto, siguiendo la traducción mencionada, vol. II, pág. 337. En el original la cita se interrumpe al acabar el paréntesis, que no figura como tal. [N. del t.]

Husserl también subraya, si pensamos en un chilógono, imaginamos no importa qué polígono de muchos lados.<sup>9</sup> De un modo más positivo, incluso el acto significativo más elemental, el más zafio, el que más insertado está aún en un contenido perceptivo, se abre sobre un horizonte nuevo. Incluso cuando digo «esta mancha es roja», o incluso en la exclamación «esta mancha», incluso cuando las palabras me faltan y señalo con el dedo lo que hay ante mí, se constituye un acto de intención [*visée*] que rompe con el horizonte inmediato de la percepción y descubre la esencia significativa de lo vivido perceptivo: es *der Akt des Dies-meinens*.

Este acto no se define (el ejemplo que hemos tomado basta para probarlo) por alguna «actividad judicativa»: sino por la unidad ideal de aquello a lo que apunta [*est visé*] la designación significativa; esta unidad es la misma cada vez que el acto se renueva, cualquiera que sean los términos empleados, la voz que los pronuncia, o la tinta que los fija sobre el papel. Lo que el símbolo significa no es un rasgo individual de nuestra vivencia, una cualidad de repetición, una propiedad de «reaparecer idéntico a sí mismo», como dice Husserl; estamos ante un contenido ideal que se anuncia a través del símbolo en tanto que unidad de significación.

Pero es preciso ir más allá, si no se quiere reducir el acto significativo a una simple mirada [*visée*] intencional. ¿Cómo puede concebirse esta superación de la mirada en la plenitud significativa en la que se encarna? ¿Hay que seguir al pie de la letra los análisis husserlianos y darle el sentido de un acto suplementario, lo que en la sexta de las *Investigaciones lógicas* se designa como acto de efectuación? En el fondo, esto no es más que bautizar el problema, es darle un estatuto en el interior de la actividad de la conciencia, pero no es descubrirle un fundamento.

Esto es lo que sin duda presintió Husserl en la *Umarbeitung* de la sexta *Investigación lógica*, que redactó en 1914.<sup>10</sup> A través de este texto, puede adivinarse lo que podría ser una fenomenología de la significación. Un mismo rasgo marca un símbolo (como un signo matemático), una palabra o una imagen, que la palabra o el símbolo sea pronunciado o escrito, que nos abandonemos al hilo del dis-

9. *Logische Untersuchungen*, op. cit., t. I, pág. 65. (trad. cast., vol. I, *Investigación primera*, cap 2, «Caracterización de los actos que confieren significación», §18, págs. 356 y sigs.)

10. Manuscrito clasificado con el número M, III 2, II 8 a. (La sigla M indica la clase de los manuscritos: *Abschriften von Manuscripten Husserls in Kurrentschrift*; el III, la subdivisión de la clase: «Entwürfe für Publikationem»; II 8 a: *Zur Umarbeitung der VI Logische Untersuchungen*. [N. del ed.]

curso o al sueño de la imaginación, algo nuevo surge fuera de nosotros, un poco diferente a lo que esperábamos, y ello a causa de esta resistencia que presenta el material imaginario verbal o simbólico; también por las implicaciones que presenta la cosa constituida ahora como significativa; efectuándose en la actualidad del significante, la virtualidad intencional se abre a nuevas virtualidades. En efecto, esta actualidad se encuentra situada en un contexto espacio-temporal; las palabras se inscriben en nuestro mundo ambiente, y designan interlocutores en el horizonte de las implicaciones verbales. Ahí es donde captamos el acto significativo mismo en su paradoja: recuperación de un tema objetivo que se propone, al modo de la palabra, como objeto de cultura o que se ofrece, al modo de la imagen, como cuasi-percepción, el acto significativo opera esta recuperación como una actividad temática, por la que aparece a plena luz el «yo hablo» o el «yo imagino»; palabra e imagen se declinan en primera persona, desde el momento mismo en que se cumplen en la forma de la objetividad. Sin duda es esto lo que quería decir Husserl cuando escribía a propósito del lenguaje: «Una cosa es segura... Es que el significado participa en el cumplimiento del hacer. Aquel que habla no engendra tan sólo una palabra, sino la expresión en su totalidad».<sup>11</sup> Finalmente, lo que un análisis fenomenológico descubre bajo la multiplicidad de las estructuras significativas es el acto expresivo mismo.

Esto nos parece esencial desde muchos puntos de vista: contrariamente a la interpretación tradicional, no creemos que la teoría de la significación sea la última palabra de la eidética husserliana de la conciencia; de hecho, conduce a una teoría de la expresión que permanece velada, pero cuya exigencia no por ello está menos presente a lo largo de todos los análisis. Podría parecer sorprendente que la fenomenología no se haya desarrollado nunca en el sentido de una teoría de la expresión, que la haya dejado siempre en la sombra haciendo aparecer a plena luz una teoría de la significación. Pero sin duda no es posible una filosofía de la expresión sino superando la fenomenología.

Una cosa merece retener nuestra atención por un instante. Todo este análisis fenomenológico que hemos esbozado siguiendo a Husserl propone para el hecho simbólico una escansión completamente diferente a la del psicoanálisis. En efecto, establece una distinción de esencia entre la estructura de la indicación objetiva y la de los actos significativos; o, forzando algo los términos, instaura

11. M, III 2, II 8 a, *op. cit.*, pág. 37.

la máxima distancia posible entre lo que es propio de la sintomatología y lo que es propio de la semántica. Por el contrario, el psicoanálisis, ha confundido siempre las dos estructuras: define el sentido por la recomposición [*recouppement*] de los signos objetivos y las coincidencias del desciframiento. Por ello, entre el sentido y la expresión, el análisis freudiano no podía reconocer más que un vínculo artificial: la naturaleza alucinatoria de la satisfacción del deseo. En el extremo opuesto, la fenomenología permite captar la significación en el contexto del acto expresivo que la funda; en esta medida, una descripción fenomenológica sabe poner de manifiesto la presencia del sentido en un contenido imaginario.

Pero, colocado de este modo en su fundamento expresivo, el acto significativo queda cortado de cualquier forma de indicación objetiva; ningún contexto exterior permite restituirlo en su verdad; el tiempo y el espacio que lleva con él no forman sino un surco que desaparece enseguida; y el prójimo [*autrui*] sólo está implicado de un modo ideal en el horizonte del acto expresivo, sin posibilidad de encuentro real. Así, la comprensión no quedará definida por la fenomenología sino como una recuperación bajo el modo de la interioridad, un nuevo modo de habitar el acto expresivo; es un método para restituirse en él, nunca un esfuerzo para situarlo en sí mismo. Este problema de la comprensión se convierte en central para toda psicología de la significación y está colocado en el corazón de toda psicopatología. Pero, en la línea de la fenomenología no puede encontrar el principio de su solución. Esta imposibilidad, Jaspers la ha sufrido más que nadie, él que no pudo justificar la relación médico-enfermo sino en los términos de una mística de la comunicación,<sup>12</sup> en la medida misma en que oponía las formas sensibles (*sinnlich*) de la expresión a sus formas significativas (*sinnhaft*), atribuyendo sólo a estas últimas la posibilidad de una comprensión válida.<sup>13</sup>

La fenomenología ha conseguido hacer hablar a las imágenes; pero no le ha dado a nadie la posibilidad de comprender su lenguaje.

Puede calificarse este problema, sin excesivo error, como uno de los temas mayores del análisis existencial.

La fenomenología había arrojado bastante luz sobre el fundamento expresivo de toda significación; pero la necesidad de justificar una comprensión implicaba que se reintegrara el momento de la indicación objetiva en el que el análisis freudiano se había demo-

12. Jaspers (K.), *Philosophie*, Berlín, J. Springer, 1932, t. II: *Existenzerhellung*, pág. 50.

13. Jaspers (K.), *Allgemeine Psychopathologie*, Berlín, J. Springer, 1913.

rado. Encontrar el fundamento común de las estructuras objetivas de la indicación, de los conjuntos significativos, y de los actos de expresión, éste era el problema que planteaba la doble tradición de la fenomenología y el psicoanálisis. De la confrontación entre Husserl y Freud nacía una doble problemática; era preciso un método de interpretación que restituyera los actos de expresión en su plenitud. El camino de la hermeneútica no debía detenerse en los procedimientos de escritura que sujetan al psicoanálisis; debía ir hasta el momento decisivo en el que la expresión misma se objetiva en las estructuras de la indicación; le era preciso algo más que una verificación, le era preciso un fundamento.

Este momento fundamental en el que se vinculan las significaciones es el que Binswanger ha intentado sacar a la luz en *Traum und Existenz*.

Puede reprochárseles que esta exposición no sólo rebasa la letra de los textos freudianos y husserlianos sino que además inventa por completo una problemática que Binswanger nunca ha formulado y cuyos temas ni siquiera están implícitos en sus textos. Este reproche nos preocupa poco, porque tenemos la debilidad de creer en la historia misma cuando se trata de la existencia. No estamos interesados en presentar una exégesis, sino en extraer un sentido objetivo. Creemos que la obra de Binswanger es lo suficientemente importante como para implicar uno. Por ello, no nos ha interesado más que su problemática real. En sus páginas se encontrará el problema que él se planteó; nosotros queríamos, por nuestra parte, despejar aquel al que respondió.

### III

*Nihil magnum somnianti*  
CICERÓN

Sacando a la luz una plástica tan fundamental como la del sueño y la expresión, Binswanger se vinculaba con una tradición. Una tradición que había sido dejada en la sombra por esa psicología del siglo XIX que Freud no siempre consiguió superar. El psicoanálisis había instaurado una psicología del sueño, o, por lo menos, restaurado los derechos psicológicos del sueño. Pero sin duda esto no implicaba reconocerle su dominio entero de validez. El sueño, en Freud, es el elemento común a las formas expresivas de la motivación y a los métodos del desciframiento psicológico: es a la vez la

«Simbólica» y la gramática de la psicología. De este modo, Freud le restituyó una dimensión psicológica; pero no supo conocerlo como forma específica de experiencia. Lo reconstituyó en su modo originario, con fragmentos de pensamientos despiertos, traducciones simbólicas y verbalizaciones implícitas; el análisis lógico del conjunto es la lógica del discurso, las motivaciones y las estructuras que se descubren en él están tejidas con la misma trama psicológica que las formas de conciencia de la vigilia. Freud psicologizó el sueño —y el privilegio que le dió en el dominio de la psicología le quita todo privilegio como forma específica de experiencia.

Freud no llegó a superar un postulado sólidamente establecido por la psicología del siglo XIX: que el sueño es una rapsodia de imágenes. Si el sueño fuera sólo esto, se agotaría mediante un análisis psicológico, se hiciera este análisis al estilo mecánico de una psicofisiología, o según el estilo de una investigación significativa. Pero el sueño es sin duda una cosa completamente diferente de una rapsodia de imágenes por la sencilla razón de que es una experiencia imaginaria; y si no se deja agotar —acabamos de verlo— por un análisis psicológico es porque también incumbe a la teoría del conocimiento.

Hasta el siglo XIX, el problema del sueño se planteó en términos de una teoría del conocimiento. El sueño se describe como una forma de experiencia absolutamente específica, y, si se puede plantear su psicología, es de modo segundo y derivado, a partir de la teoría del conocimiento que lo sitúa como tipo de experiencia. Con esta tradición es con la que se vincula Binswanger en *Traum und Existenz*.

Recupera la idea de que el valor significativo del sueño ya no se mide según los análisis psicológicos que de él pueden hacerse. La experiencia onírica, por el contrario, detenta un contenido tanto más rico cuanto se muestra irreductible a las determinaciones psicológicas en las que se intenta insertarlo. Es la vieja idea, tan constante en la tradición literaria y mística, de que únicamente los «sueños de la mañana» tienen un sentido válido. «Los sueños del hombre saludable son sueños de la mañana», decía Schelling.<sup>14</sup> La idea se remonta a una tradición grecolatina. Encontramos su justificación en Jámblico: un sueño no puede ser reputado como divino si tiene lugar entre los vapores de la digestión. No tiene valor sino

14. Schelling (F. W. von), *Werke*, ed. O. Weise, Leipzig, Fritz Eckardt, 1907, t. I: *Schriften zur Naturphilosophie. Von der Weltseele, ein Hypothese der höheren Physik* (1798): *Über den Ursprung des allgemeinen Organismus*, IV, §5: «Die Träume des Gesunden sind Morgenträume», pág. 657.

antes de la cena o bien cuando se ha acabado la digestión, en el crepúsculo de la tarde o de la mañana. De Mirbel escribió, en *Le Prince du Sommeil*.<sup>15</sup> «Hay que mantener que el tiempo de la noche más adecuado es hacia la mañana *inter somnum et vigilicum*». Y Théophile le hace decir a uno de los personajes de su *Pyrame*:

La hora en la que nuestros cuerpos, cargados de vapores penosos  
Suscitan en nuestros sentidos movimientos engañosos  
Había pasado ya, y mi cabeza tranquila  
Se colmaba con las adormideras que el sueño destila,  
En el punto preciso en el que la noche está cerca de acabar  
Y el carro de la Aurora está todavía por llegar.<sup>d</sup>

Así pues el sueño no tiene sentido únicamente en la medida en que se cruzan en él y se recomponen de mil maneras las motivaciones psicológicas o determinaciones fisiológicas; por el contrario es rico a causa de la pobreza de su contexto objetivo. Vale tanto más cuanto menos razón de ser tiene. Y de ahí el privilegio extraño de los sueños de la mañana. Como la aurora, anuncian un día nuevo con una profundidad en la claridad imposible para la vigilia del mediodía.

Entre el espíritu que duerme y el que vela, el espíritu que sueña hace una experiencia que no toma de ninguna otra su luz o su genio. En este sentido, Baader hablaba de esa «vigilancia dormida» y de ese «sueño vigilante» que es igual a la clarividencia y que es regreso inmediato a los objetos sin pasar por la mediación de los órganos.<sup>16</sup>

Pero el tema de las dimensiones originales de la experiencia onírica no se inscribe solamente en la tradición literaria, mística o popular; podría descifrársela sin dificultad en textos cartesianos o poscartesianos,

En el punto de convergencia de una tradición mística y de un método racionalista, el *Tratado teológico-político* plantea el problema del sueño profético. «No sólo las cosas verdaderas, sino tam-

15. Mirbel (C. de), *Le Palais du prince du sommeil, où est enseignée l'oniromancie, autrement dit l'art de deviner par les songes*, Bourges, J. Cristo, 1667, 1ª parte, cap. XX: «Du temps de la nuit où se font les meilleurs songes», pág. 52.

16. Baader (F. X. von), *Werke*, t. I: *Gesammelte Schriften zur philosophischen Erkenntniswissenschaft als speculative Logik*, Leipzig, H. Bethmann, 1851, pág. 475.

d. Théophile, *Pyrame et Thisbé* (1626), en *Oeuvres*, París, 1630, acto IV, escena 2, págs. 148-149. (N. del ed.)

bién los cuentos y las imaginaciones pueden ser útiles», escribía Spinoza a Boxel.<sup>17</sup> Y en otra carta, dirigida a Pierre Balling,<sup>18</sup> distinguía, en los sueños, los presagios y las advertencias prodigiosas, dos clases de imaginaciones: la que depende solamente del cuerpo, de su complexión y del movimiento de sus humores, y la que da un cuerpo sensible a las ideas del entendimiento, y en la que se puede encontrar, entre surco y signo, la huella de la verdad. La primera forma de imaginación es la que encontramos en los delirios, es también la que constituye la trama fisiológica del sueño. Pero la segunda hace de la imaginación una forma específica del conocimiento; de ella habla en la *Ética* cuando muestra a la imaginación vinculada por esencia con la idea y con la constitución del alma.<sup>19</sup> El análisis de los sueños proféticos en el *Tractatus* se sitúa en estos dos niveles: existe la imaginación vinculada con los movimientos del cuerpo, y que da a los sueños de los profetas su coloración individual; cada profeta tuvo los sueños de su temperamento: la aflicción de Jeremías o la cólera de Elías no se pueden explicar más que desde el exterior; remiten a un examen de su cuerpo y del movimiento de sus humores. Pero cada uno de estos sueños tenía su sentido, que ahora la exégesis tiene la tarea de esclarecer. Este sentido que manifiesta la vinculación de la imaginación con la verdad, es el lenguaje que Dios mantenía con los hombres para enseñarles sus mandamientos y su verdad.

Hombres imaginativos, los Hebreos no comprendían más que el Verbo de las imágenes; hombres apasionados, no podían ser sometidos más que por las pasiones comunicadas mediante los sueños de terror y de cólera. El sueño profético es como la vía oblicua de la filosofía; es otra experiencia de la misma verdad, «pues la verdad no puede ser contradictoria consigo misma». Es Dios que se revela a los hombres por medio de imágenes y figuras.<sup>20</sup> El sueño como imaginación es la forma concreta de la revelación: «Nadie ha recibido revelación de Dios sin el socorro de la imaginación».<sup>21</sup>

De este modo, Spinoza recompone el gran tema clásico de las relaciones de la imaginación y la trascendencia. Como Malebranche, recupera la idea de que la imaginación, en su misteriosa ci-

17. Spinoza (B. de), *Lettre a Hugo Boxel* (1674), Appuhn, n° 52, pág. 293.

18. Spinoza (B. de), *Lettre a Pierre Balling* (1664), ibíd, n° 17, pág. 172.

19. *L'Éthique*, livre II, axiome 3, Appuhn, t. II, pág. 119.

20. *Traité théologico-politique*, Appuhn, pág. 22.

21. Ibíd., pág. 29.

fra, en la imperfección de su saber, en su media luz, en la presencia a la que da figura pero a la que siempre esquivo, designa, más allá del contenido de la experiencia humana, más allá incluso del saber discursivo que puede controlar, la existencia de una verdad que supera al hombre por todos lados, pero que se decanta hacia él y se ofrece a su espíritu bajo las especies concretas de la imagen. El sueño, como toda experiencia imaginaria, es pues una forma específica de experiencia que no puede ser reconstruida enteramente por el análisis psicológico y cuyo contenido designa al hombre como ser trascendido. Lo imaginario, signo de trascendencia; el sueño, experiencia de esta trascendencia, bajo el signo de lo imaginario.

Binswanger se vinculó implícitamente con esta lección de la psicología clásica en su análisis del sueño.

\*

Pero se vinculó también con otra tradición, implicada en la primera. En el sueño, como experiencia de una verdad trascendente, la teología cristiana encuentra los atajos de la voluntad divina y esa vía rápida por la que Dios distribuye sus pruebas, sus decretos, sus advertencias. Es como la expresión de esta libertad humana siempre precaria a la que se inclina sin llegar a determinarla, a la que se esclarece sin que pueda ser coaccionada, y a la que se advierte sin rendirla a la evidencia. A través de la literatura clásica del sueño, podríamos encontrar toda la disputa teológica de la gracia, al ser el sueño a la imaginación, por decirlo así, lo que la gracia es al corazón o a la voluntad. En la tragedia clásica, el sueño es como la figuración de la gracia. El significado trágico del sueño plantea a la conciencia cristiana del siglo XVII los mismos problemas que el significado teológico de la gracia. Tristan le hace decir a Heródes tras un sueño funesto:

Lo que el Destino escribe no puede ser borrado...  
De sus trampas secretas no se puede escapar  
Corremos hacia ellas creyéndolas evitar.<sup>e</sup>

Un personaje declara tras un sueño, en el *Adraste* de Ferrier:

e. L'Hermite du Soliers (F.), llamado Tristan, *La Mariane* (1636), París, A. Courbé, 2ª ed., 1637, acto II, escena 3, versos 146 y 149-150, pág. 24.

No, Señor, en el cielo nuestra muerte está escrita,  
El hombre nunca franquea esta línea prescrita  
Y sus precauciones le hacen precipitar  
En las desgracias mismas que trata de evitar  
Así es como de los dioses la grandeza soberana  
Se complace en jugar con la debilidad humana.<sup>f</sup>

Esto por lo que respecta al «jansenismo» del sueño trágico. Y tenemos también el «molinismo»: aquí el sueño ya no es predestinación, sino advertencia o señal, dirigida antes a prevenir la determinación que a señalarla mejor.

«Aquiles», dice Briseida, en la obra de Benserade:

Aquiles, todos los objetos que turban vuestra alegría  
son todos consejos que el Cielo os envía.<sup>g</sup>

En *Osman*, la lección es todavía más clara:

Pero el cielo sin embargo puede, durante el soñar,  
Sorprender nuestro espíritu para poderlo aconsejar,  
La resolución de nuestro hado  
No siempre en sus avisos está determinado  
Los rayos rumorosos no siempre caen con tino  
Un movimiento del corazón desvía su camino.<sup>h</sup>

Pero no debemos engañarnos. Bajo esta disputa evidentemente muy literaria, en la que de una tragedia a otra los personajes se responden y se arrojan argumentos que han tomado prestados de los tratados de teología, se esconde el problema, más auténticamente trágico, del destino. Desde la Antigüedad, el hombre sabe que en el sueño se encuentra con lo que es y lo que será; con lo que ha hecho y lo que hará; en él descubrió ese nudo que ata su libertad con la necesidad del mundo. En el sueño y su significación individual, Crisipo descubría la concatenación universal del mundo y el efecto de esa *συμπάθεια* [sympathia] que conspira para formar la unidad del mundo, y para animar cada uno de sus fragmentos con el mis-

f. Ferrier de La Martinière (L.), *Adraste*, París, J. Ribou, 1680, acto IV, **escena 2**, pág. 45.

g. Benserade (I. de), *La Mort d'Achille et la Dispute de ses armes* (1636), París, A. de Sommaville, 1697, acto I, **escena 1**, pág. 3.

h. L'Hermite du Soliers (F.), llamado Tristan, *Osman* (1656), París, Girard, col. «Les cahiers d'un bibliophile», 1906, t. VII, acto II, **escena 1**, pág. 21.

mo fuego espiritual. Bastante más tarde, el Renacimiento recuperará la idea; y para Campanella, es el alma del mundo —principio de la cohesión universal— la que inspira al hombre, a la vez, sus instintos, sus deseos y sus sueños. Y para señalar la última etapa de esta gran mitología del sueño, de esta consmogonía fantástica del sueño en la que todo el universo parece conspirar en una imagen instantánea y vacilante, están también Schelling,<sup>22</sup> y Novalis que decía: «El mundo se convierte en sueño, el sueño se convierte en mundo, y al acontecimiento en el que se cree, se le puede ver venir de lejos».<sup>1</sup>

Lo que ha cambiado según las épocas no es esta lectura del destino en los sueños, ni siquiera los procedimientos de desciframiento, sino más bien la justificación de esta relación del sueño con el mundo, del modo de concebir cómo la verdad del mundo puede anticiparse a sí misma y resumir su porvenir en una imagen que no puede reconstruirse sino de modo confuso.

Por supuesto, estas justificaciones son más imaginarias que filosóficas; exaltan el mito hasta los confines de la poesía y la reflexión abstracta.

En Aristóteles,<sup>23</sup> el valor del sueño está vinculado a la calma del alma, a este sueño nocturno en la que ésta se desliga de la agitación del cuerpo; en este silencio, se vuelve sensible a los movimientos más ténues del mundo, a las agitaciones más lejanas; y así como una superficie de agua cuanto más sacudida está por la agitación que reina en sus orillas más tranquila y calmada está en su centro, del mismo modo, durante el sueño, el alma es más sensible a los movimientos del mundo lejano que durante la vigilia. Sobre el agua, las ondas van ensanchándose y toman pronto la suficiente amplitud como para estremecer toda la superficie, del mismo modo, en el sueño las excitaciones más débiles acaban por confundir todo el espejo del alma; un ruido apenas perceptible para un oído despierto, el sueño lo convierte en un redoble de trueno: el menor acaloramiento se convierte en incendio. En el sueño, el alma, liberada de su cuerpo, se sume en el *κόσμος* [kosmos], se deja sumergir por él y se mezcla con sus movimientos en una especie de unión acuática.

Según otros, el elemento mítico mediante el que el sueño se une con el mundo no es el agua sino el fuego. En el sueño, el cuerpo su-

til del alma se encendería con el fuego secreto del mundo, y penetraría con él en la intimidad de las cosas. Es el tema estoico de la cohesión del mundo garantizada por el *πνεῦμα* [pneuma] y mantenida por ese calor que acabará en el abrasamiento universal; es el tema esotérico —constante desde la alquimia medieval hasta el espíritu «precientífico» del siglo XVIII de una oniromancia que sería como la flogística del alma; y también es el tema romántico en el que la imagen precisa del fuego comienza a atenuarse conservando tan sólo sus cualidades espirituales y sus valores dinámicos: sutileza, ligereza, luz vacilante y portadora de sombras, ardor que transforma, consume y destruye, y que no deja más que cenizas allí donde antes estuvieron la claridad y la alegría. Novalis fue quien escribió: «El sueño nos enseña de modo notable la sutileza de nuestra alma para insinuarse entre los objetos y transformarse a la vez en cada uno de ellos».<sup>24</sup>

Los mitos complementarios del agua y del fuego sostienen el tema filosófico de la unidad sustancial del alma y el mundo en el momento del sueño. Pero podrían encontrarse también en la historia del sueño otras maneras de justificar el carácter trascendente de la imaginación onírica, el sueño sería percepción tenebrosa de las cosas que enderredor se presienten durante la noche —o a la inversa destello instantáneo de luz, claridad extrema de la intuición que se acaba en su cumplimiento.

Es sobre todo Baader quien definió el sueño por esa luminosidad de la intuición; el sueño es para él el relámpago que lleva la visión interior, y que, más allá de todas las mediaciones de los sentidos y del discurso, accede en un solo movimiento hasta la verdad. Habla de esta «visión interior y objetiva» que «no está mediatizada por los sentidos externos» y cuya «experiencia hacemos en los sueños habituales». Al principio del sueño, la sensibilidad interna está en oposición con la externa; pero finalmente, en pleno corazón del sueño, la primera domina sobre la segunda; entonces el espíritu se desvanece en un mundo subjetivo mucho más profundo que el mundo de los objetos, y cargado de una significación mucho más pesada.<sup>25</sup> El privilegio concedido por tradición a la conciencia vigilante y a su conocimiento no es más que «incertidumbre y prejuicio». En lo más oscuro de la noche, el relámpago del sueño es más

22. Schelling (F. W. von), *Werke*, op. cit., IV, pág. 217.

23. Aristóteles, *Sobre los sueños*.

i. Novalis (F. von Hardenberg, llamado), *Enrique de Ofterdingen*, segunda parte: *El cumplimiento*. trad. cast. Germán Bleiberg, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1951.

24. Novalis (F. von Hardenberg, llamado), *Schriften*, ed. Kluckhohn, Leipzig, 1928, t. IV: *Fragmento 1200*, pág. 348.

25. Baader (F. X. von), *Sämtliche Werke*, ed. F. Hoffmann, Leipzig, H. Bethmann, 1852, t. IV: *Gesammelte Schriften zur philosophischen Anthropologie*, pág. 135.

luminoso que la luz del día, y la intuición que lo acompaña es la forma más elevada de conocimiento.

En Carus,<sup>26</sup> se encuentra la misma idea: el sueño nos lleva al más allá del conocimiento objetivo; es ese movimiento del espíritu que desde sí mismo va al encuentro del mundo, y encuentra su unidad con él. En efecto, explica que el conocimiento vigilante del mundo se opone a este mundo; la receptividad de los sentidos y la posibilidad de ser afectado por los objetos, todo esto no es más que oposición al mundo, *Gegenwirken gegen eine Welt*. El sueño por el contrario, rompe esta oposición y la supera: no durante el instante luminoso del relámpago, sino mediante la lenta inmersión del espíritu en la noche del inconsciente. Mediante esta profunda zambullida en el inconsciente, mucho más que en un estado de libertad consciente, el alma debe asumir su parte del entretejido universal y dejarse penetrar por todo lo que es espacial y temporal, tal como se produce en el inconsciente. En esta medida, la experiencia onírica será un *Fernsehen* como esa «visión lejana» que no se limita a los horizontes del mundo, exploración oscura de ese inconsciente que, de Leibniz a Hartmann, fue concebido como el eco sordo, en el hombre, del mundo en el que ha sido colocado.

Todas estas concepciones constituyen una doble polaridad en la filosofía imaginaria del sueño: la polaridad agua-fuego, y la polaridad luz-oscuridad. Veremos más adelante que Binswanger<sup>j</sup> las reencuentra, podríamos decir que empíricamente, en los sueños de sus enfermos. El análisis de Ellen West<sup>27</sup> transcribe los fantasmas de vuelo hacia el mundo de la luz, y de hundimiento en la tierra fría y oscura. Es curioso ver como cada uno de estos temas imaginarios se dividen y reparten en la historia de la reflexión sobre el sueño: la historia parece haber explotado todas las virtualidades de una constelación imaginaria —o quizá la imaginación recupera, cristalizándolos, temas constituidos y puestos al día por el devenir cultural.

Retengamos de momento una cosa: el sueño, como cualquier experiencia imaginaria, es un indicio antropológico de trascendencia; y, en esta trascendencia, le anuncia al hombre el mundo ha-

26. Hartmann (E. von), *Die moderne Psychologie, eine kritische Geschichte der deutschen Psychologie*, Leipzig, H. Haacke, 1901, cap. III: «Das Unbewusste», págs. 32-36.

27. *Schweizer Archiv für Neurologie*, 1943-1944.

j. Binswanger (L.), «Der Fall Ellen West. Studien zum Schizophrenie Problem», *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, t. LIII, 1943, n° 2, págs. 255-277; t. LIV, 1944, n° 1, págs. 69-117, n° 2, págs. 330-360; t. LV, 1945, n° 1, págs. 16-40.

ciéndose él mismo mundo, y tomando las formas de la luz y del fuego, del agua y de la oscuridad. Lo que nos enseña la historia del sueño en su significación antropológica, es que es a la vez revelador del mundo en su trascendencia, y también modulación de este mundo en su sustancia, sobre el elemento de su materialidad.

Deliberadamente, hemos dejado de lado hasta ahora uno de los aspectos más conocidos de la historia del sueño, uno de los temas más comunmente explotados por los historiadores. Casi no existen estudios sobre el sueño, desde la *Traumdeutung*, que no se crean obligados a citar el libro X de *La República*, de este modo uno regulariza su situación con la historia gracias a Platón, y esta apelación erudita da tanta buena conciencia como una cita de Quintiliano a propósito de la psicología del recién nacido.<sup>28</sup> No pueden dejarse subrayar las resonancias prefreudianas —y postedípicas— del famoso texto: «¿Y qué deseos —preguntó— son esos de que hablas? Los que surgen del sueño —respondí—, cuando duerme la parte del alma razonable, tranquila y buena rectora de lo demás y salta lo feroz y salvaje de ella, ahito de manjares o de vino, y expulsando al sueño, trata de abrirse camino y saciar sus propios instintos. Bien sabes que en tal estado se atreve a todo, como liberado y desatado de toda vergüenza y sensatez, y no se retrae en su imaginación del intento de cohabitar con su propia madre o con cualquier otro ser, humano, divino o bestial, de mancharse en sangre de quien sea, de comer sin reparo el alimento que sea; en una palabra, no hay disparate ni ignominia que se deje atrás».<sup>29</sup> La manifestación del deseo por el sueño ha sido hasta el siglo XIX uno de los temas más frecuentemente utilizados por la medicina, la literatura y la filosofía. Investigando en 1613, «todas las causas del sueño», André du Laurens, médico del rey, encuentra en él el movimiento de los humores y los rasgos de cada temperamento. «Aquel que está encolerizado sueña sólo fuegos, batallas, incendios; el flemático piensa siempre que está en el agua».<sup>30</sup> La literatura recupera doctoralmente las lecciones de la Facultad; Tristan le hace decir a uno de sus personajes en *La Mariane*:

28. Quintiliano, *Institutione oratorie*.

29. *La República*, libro X, 571 c. trad. cast. J. M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1949-1969.

30. Du Laurens (A.), *Discours de la conservation de la vue, des maladies mélancoliques, des catharres et de la vieillesse* (1613), Rouen, Calude Le Villain, 2ª ed., segundo discurso: *Des maladies mélancoliques et du moyen de les guérir*, cap. VI: «D'où vient que les mélancoliques ont des particuliers objets sur lesquels ils rêvent», pág. 101.



Y es así como cada uno percibe durmiendo  
Los indicios secretos de su temperamento.

Y, pasando del principio a los ejemplos, describe el alma del ladrón que

[...] su destino anticipando  
Topa con los Prebostes, o un botín se ve robando  
Igual como el usurero en sueños repasa  
Con los ojos y las manos el dinero que amasa,  
Y el amante precavido de deseo o de temores  
Gusta los placeres o sufre los rigores.<sup>k</sup>

El romanticismo recupera el mismo tema y lo diversifica bajo mil formas. Para Novalis, el sueño es «este camino secreto» que nos abre el acceso «a las profundidades de nuestro espíritu». <sup>31</sup> Schleiermacher descifra en las imágenes del sueño deseos tan vastos y tan profundos que no pueden ser los del hombre individual. Y Bovet recuerda el texto de Hugo, en *Les Misérables*: «Si les fuera dado a nuestros ojos de carne ver en la conciencia del prójimo, más a menudo se juzgaría al hombre por lo que sueña que por lo que piensa... el sueño, siempre espontáneo, toma y guarda la figura de nuestro espíritu. Nada surge más directa y más sinceramente del fondo mismo de nuestra alma que nuestras aspiraciones desmesuradas y sin reflexión... Nuestras quimeras son lo que más se nos parece». <sup>32</sup>

Pero la precisión de las analogías no debe llevarnos al pecado del anacronismo. Lo que de freudiano hay en Platón o Victor Hugo, lo que puede presentirse de junguiano en Schleiermacher no tiene que ver con la anticipación científica. El funcionamiento y la justificación de estas intuiciones no deben buscarse en un psicoanálisis que todavía no habría sido descubierto. En el origen de este tema del sueño como manifestación del alma en su interioridad, más bien encontraríamos el principio heracliteano: «El hombre despierto vive en un mundo de conocimiento; pero aquel que duerme está girado hacia el mundo que le es propio». A parte de en *Traum und*

31. Novalis (F. von Hardenberg, llamado), *Blüthenstaub Pollens*, §16, J. Minor, (comp.), en *Werke*, Jena, E. Diedrichs, 1907, t. II, pág. 114.

32. Bovet (P.), «Victor Hugo über den Traum», *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, 1920, t. IV: *Beiträge zur Traumdeutung*, §10, pág. 354. (*Les Misérables*, t. III, libro V, cap. V.)

k. L'Hermite du Soliers (F.), llamado Tristan, *La Mariane* (1636), París, A. Courbé, 2ª ed. 1637, acto I, escena 2, versos 61-62 y 69-74, págs. 18-19.

*Existenz*, Binswanger ha insistido varias veces sobre este principio, para captar toda su medida conceptual, y sacar a la luz su significado antropológico. <sup>33</sup> La frase nos ofrece inmediatamente un sentido trivial: los caminos de la percepción están cerrados para el soñador, aislado por el florecimiento interior de sus imágenes. Comprendido de este modo, el aforismo de Heráclito estaría en rigurosa contradicción con el tema, al que acabamos de referirnos, de una trascendencia de la experiencia onírica; y descuidaría todo la riqueza sensorial que hay en la imaginería del sueño, toda esa plenitud de calor y color que le hacía decir a Landermann: «Cuando nos abandonamos a los sentidos, es entonces cuando estamos atrapados en un sueño». <sup>34</sup> Lo que constituye el *ιδιος κόσμος* [idios kosmos] del soñador no es la ausencia de contenidos perceptibles, sino su elaboración en un universo aislado. El mundo onírico es un mundo propio, no en el sentido de que allí la experiencia subjetiva desafíe las normas de la objetividad, sino en el sentido de que se constituye sobre el modo originario del mundo que me pertenece al tiempo que me anuncia mi propia soledad. No es posible aplicar al sueño las dicotomías clásicas de la inmanencia y la trascendencia del mundo onírico, de la subjetividad y la objetividad; la trascendencia del mundo de la que hablábamos antes no puede definirse en términos de objetividad, y se intentará en vano reducirla, en nombre de su «subjetividad» a una forma mistificada de inmanencia. El sueño en su trascendencia, y por su trascendencia, desvela el movimiento originario mediante el cual la existencia, en su irreductible soledad, se proyecta hacia un mundo que se constituye como el lugar de su historia; el sueño desvela, en su principio, esta ambigüedad del mundo que designa a la vez la existencia que se proyecta en él y se perfila con su experiencia según la forma de la objetividad. Rompiendo con esta objetividad que fascina a la conciencia vigilante y restituyendo al sujeto humano su libertad radical, el sueño desvela paradójicamente el movimiento de la libertad hacia el mundo, el punto original a partir del cual la libertad se hace mundo. La cosmogonía del sueño es el origen de la existencia misma. Lo que Heráclito designa con el famoso *ιδιος κόσμος* [idios kosmos] es sin duda este movimiento de la soledad y de la responsabilidad originaria.

33. Binswanger (L.), «Heraklits Auffassung des Menschen», *Die Antike Zeitschrift für Kunst und Kultur des Klassischen Altertums*, Berlín, Walter de Gruyter, vol. XI, nº 1, págs. 1-38.

34. *Die Transzendenz des Erkennens*, Berlín, Bond Verlag, 1923.



Este tema heracliteano ha recorrido toda la literatura y toda la filosofía. Reaparece en los diversos textos que hemos citado, tan cercanos, a primera vista, del psicoanálisis; pero, de hecho, lo que se designa por esta profundidad del Espíritu, por estos «abismos del alma» cuya emergencia en el sueño se nos describe, no es el equipamiento biológico de los instintos libidinales, es este movimiento originario de la libertad, es el nacimiento del mundo en el movimiento mismo de la existencia. Novalis, más que ningún otro, estuvo cerca de este tema, y sin cesar trató de atrapar en una expresión mítica. Reconoce en el mundo del sueño la designación de la existencia que le conduce: «Soñamos viajes a través de todo el mundo, ¿acaso no está en nosotros este todo del mundo? Es en uno mismo y en ninguna otra parte donde reside la Eternidad con sus mundos. El pasado y el porvenir. El mundo exterior es un mundo de sombras y arroja sus sombras sobre el imperio de la luz».<sup>35</sup> Pero el momento del sueño no se reduce al instante equívoco de la reducción irónica a la subjetividad. Novalis toma de Herder la idea de que el sueño es el momento originario de la génesis: el sueño es la imagen primera de la poesía, y la poesía la forma primitiva del lenguaje, la «lengua maternal del hombre».<sup>36</sup> El sueño está así en el principio mismo del devenir y de la objetividad. Y Novalis añade: «La naturaleza es un animal infinito, una planta infinita, un mineral infinito; y estos tres dominios de la naturaleza son la imágenes de su sueño».<sup>37</sup>

En esta medida, la experiencia onírica no puede aislarse de su contenido ético. No porque desvele inclinaciones secretas, deseos inconfesables y levante toda la bandada de los instintos, no porque pueda, como el Dios de Kant, «sondear los riñones y los corazones»; sino porque restituye en su sentido auténtico el movimiento de la libertad, porque manifiesta de qué manera se funda o se enajena, de qué manera se constituye como responsabilidad radical en el mundo o lo olvida y se abandona a la caída en la causalidad. El sueño es el desvelamiento absoluto del contenido ético, el corazón al desnudo. Éste es el significado que Platón señalaba en el libro X de *La República*, y no, en un estilo prefreudiano, las manifestaciones secretas del instinto. El sabio efectivamente no tiene los mismos sueños que los hombres violentos —que ese hombre «tiráni-

35. Novalis (F. von Hardenberg, llamado), *Werke*, op. cit., pág. 114.

36. Herder (J. G. von), *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Leipzig, J. F. Hartknoch, 4 vol., 1784-1791.

37. Novalis (F. von Hardenberg), *Freiberger Studien*, *Werke*, Jena, E. Dietrichs, 1907, t. III, pág. 253.

co», sometido a la tiranía de sus deseos y ofrecido a la tiranía política del primer Trasímaco que llega; hombre del deseo hecho de sueños de impudicia y de locura: «Cuando uno se halla en estado de salud y templanza respecto de sí mismo y se entrega al sueño después de haber despertado su propia razón y haberla dejado nutrida de hermosas palabras y conceptos; cuando ha reflexionado sobre sí mismo y no ha dejado su parte concupiscible ni en necesidad ni en hartura, a fin de que repose y no perturbe a la otra parte mejor con su alegría o con su disgusto, sino que le permita observar en su propio ser y pureza e intentar darse cuenta de algo que no sabe, ya sea esto de las cosas pasadas, ya de las presentes, ya de las futuras; cuando amansa del mismo modo su parte irascible y no duerme con el ánimo excitado por la cólera contra nadie, sino que, apaciguando estos dos elementos, pone en movimiento el tercero, en que nace el buen juicio y así se duerme, bien sabes que es en este estado cuando mejor alcanza la verdad y menos aparecen las nefandas visiones de los sueños».<sup>38</sup>

La historia cultural ha conservado cuidadosamente este tema del valor ético del sueño; a menudo, su alcance premonitorio es sólo un tema secundario; lo que el sueño anuncia para el porvenir del soñador deriva sólo de lo que desvela de los compromisos o de los vínculos de su libertad. Jézabel no acude para predecir a Athalie la desgracia inminente; rápidamente se le anuncia que «el cruel Dios de los judíos una vez más se encoleriza» con ella, le muestra tan sólo su libertad encadenada por la serie de sus crímenes y entregada sin remedio a la venganza que restaura la justicia. Dos tipos de sueños serán considerados como particularmente significativos: el sueño del pecador endurecido que, en el momento de vacilar en la desesperación, ve cómo se abre ante sus ojos el camino de la salvación (a veces este sueño se transfiere a otro personaje menos ciego y más dispuesto a captar su sentido: es el caso del famoso sueño de santa Cecilia, que sabe leer en el sueño que su hijo se ha vuelto disponible para Dios), y el sueño del asesino que encuentra en el sueño a la vez la muerte que ha dado y la que le acecha, y que descubre el horror de una existencia que el mismo ha vinculado con la muerte mediante un pacto de sangre. Este sueño que vincula el pasado con el presente en la repetición del remordimiento, y que los anuda en la unidad de un destino es el que habita las noches de Macbeth, es el que tan frecuentemente se encuentra en la tragedia clásica.

38. *La República*, libro X, 572 a.

Pálido cuerpo, cuerpo tullido, montón de osamenta fría,  
Que altera la dulzura de mi alegría,  
Objeto lleno de horror, espantosa figura  
Mezcla de los horrores de toda la natura,  
¡Ah, aléjate de mí!<sup>39</sup>

Y Cyrano escribe en su *Agrippine*:

La causa de mi duelo  
Es el eco de un verdadero ataúd del que oigo el desconsuelo,  
Una sombra desolada, una imagen parlante  
Que tira de mi ropa con su mano temblante  
Un fantasma dibujado en el horror del dormir  
Que, en la cabecera de mi cama, oigo gemir.<sup>40</sup>

Si el sueño es portador de las significaciones humanas más profundas, no es en la medida en que denuncia los mecanismos ocultos y muestra sus engranajes inhumanos, es al contrario en la medida en que pone al descubierto la libertad más originaria del hombre. Y cuando, en incansables repeticiones, dice el destino, es que llora la libertad extraviada, el pasado imborrable, y la existencia caída por su propio movimiento en una determinación definitiva. Más adelante veremos cómo Binswanger vuelve a actualizar este tema continuamente presente en la expresión literaria, y cómo, retomando la lección de los poetas trágicos, restituye, gracias a la trayectoria del sueño, toda la odisea de la libertad humana.

\*

Sin duda, éste es el sentido que hay que dar al *ιδιος κόσμος* [idios kosmos] de Heráclito. El mundo del sueño no es el jardín interior de la fantasía. Si el soñador encuentra allí su mundo propio es porque puede reconocer en él el rostro de su destino: allí encuentra el movimiento originario de su existencia, de su libertad, en su cumplimiento o su alienación. Pero, ¿no refleja de este modo el sueño una contradicción en la que podría leerse la cifra de la existencia? ¿Acaso no designa a la vez el contenido de un mundo trascendente, y el movimiento originario de la libertad? Se despliega, acabamos de verlo, en un

39. Arnaud, *Agamemnon*, Avignon, 1642, acto I, escena I, pág. 3.

40. Cyrano de Bergerac (S. de), *La Mort d'Agrippine*, París, Ch. de Sercy, 1653, acto II, escena 2, pág. 70.

mundo que oculta sus contenidos opacos, y las formas de una necesidad que no se deja descifrar. Pero, a la vez, es génesis libre, cumplimiento de sí, emergencia de lo que de más individual hay en el individuo. Esta contradicción se manifiesta en el contenido del sueño, cuando se despliega y se ofrece a la interpretación discursiva. Se revela incluso como su sentido último en todos los sueños atormentados por la angustia de la muerte. La muerte se experimenta en ellos como el momento supremo de esta contradicción, que se constituye así como destino. De este modo cobran sentido todos esos sueños de muerte violenta, de muerte salvaje, de muerte espantosa, en los que hay que reconocer, a fin de cuentas, el enfrentamiento de una libertad contra un mundo. Si, en el dormir [*sommeil*], la conciencia se duerme, en el sueño [*rêve*], la existencia despierta. El dormir va hacia la vida que prepara, que escande y favorece; si es una muerte aparente es por obra de una astucia de la vida que no quiere morir, que «hace el muerto», pero «por miedo a la muerte»; pertenece al orden de la vida.

El sueño carece de complicidad con el dormir; remonta la pendiente que éste desciende hacia la vida, va a la existencia, y allí, a plena luz, ve a la muerte como el destino de la libertad; pues el sueño en sí mismo, y por obra de todas las significaciones de existencia que lleva con él, mata el dormir y la vida que se duerme. No hay que decir que el dormir posibilita el sueño, pues es el sueño el que hace imposible el dormir, despertándolo a la luz de la muerte. El sueño, al modo de Macbeth, asesina el dormir, «dormir inocente, dormir que recompone el ovillo confuso de nuestros afanes. El dormir, muerte tranquila de la vida de cada día, baño que se concede el áspero trabajo, bálsamo del alma enferma, ley protectora de la naturaleza, alimento principal del festín tutelar de la vida».<sup>41</sup>

En lo más profundo de su sueño, lo que el hombre encuentra es su muerte —muerte que en su forma más inauténtica no es sino la interrupción brutal y sangrante de la vida, pero que en su forma auténtica es el cumplimiento de su existencia—. No por casualidad, sin duda, Freud se detuvo, en su interpretación del sueño, en la repetición de los sueños de muerte: porque marcaban un límite absoluto al principio biológico de la satisfacción del deseo; porque mostraban, y Freud fue bien consciente de ello, la exigencia de una dialéctica. Pero, de hecho, no se trataba de la oposición rudimentaria entre lo orgánico y lo inorgánico, cuyo juego se manifestaría incluso en el interior del sueño. Freud enfrentaba dos principios exteriores uno contra otro, y uno solo de ellos llevaba consigo todas las potencias de la

41. Shakespeare (W.), *Macbeth*, acto II, escena 2.

muerte. Pero la muerte es algo muy diferente que el término de una oposición; es esa contradicción en la que la libertad, en el mundo, y contra el mundo, se cumple y se niega a la vez como destino. Esta contradicción y esta lucha, se encuentran en el sueño de Calpurnia que le anuncia la muerte de Cesar: sueño que habla tanto de la omnipotencia del emperador y de su libertad que domina el mundo —en la interpretación de Decius— como de los peligros que corre y de su propio asesinato, en la interpretación de la misma Calpurnia.\*

La muerte que se trasluce aquí es la que viene por detrás, como un ladrón, para apoderarse de la vida y atar para siempre a la libertad con la necesidad del mundo: «Las cosas, que me han amenazado, nunca me han sorprendido más que por la espalda».<sup>42</sup>

Pero la muerte también puede aparecer en el sueño con otro rostro: no ya el de la contradicción entre la libertad y el mundo, sino aquel mediante el que se constituye su unidad originaria, o su nueva alianza. La muerte tiene entonces el sentido de la reconciliación, y el sueño donde esta muerte se encuentra figurada es entonces el más fundamental de los que pueden hacerse: no habla ya de la interrupción de la vida, sino del cumplimiento de la existencia; muestra el momento en el que ésta consuma su plenitud en un mundo a punto de cerrarse. Por ello es, en todas las leyendas, la recompensa del sabio, el aviso bienaventurado de que en adelante la perfección de su existencia ya no va a necesitar del movimiento de su vida; anunciando la muerte, el sueño manifiesta la plenitud de ser que la existencia ha alcanzado.

Como bajo la primera, bajo esta segunda forma, el sueño de la muerte aparece como lo más fundamental que la existencia puede aprender acerca de sí misma. En esta muerte, de angustia o de serenidad, el sueño cumple su vocación última. Nada hay pues más falso que la tradición naturalista del dormir como muerte aparente; se trata más bien de la dialéctica del sueño mismo, en la medida en que es como un estallido de la vida hacia la existencia y que descubre bajo esta luz el destino de su muerte. La iteración de los sueños de muerte que, por un instante, hizo vacilar al psicoanálisis freudiano, la angustia que los acompaña denuncian en su seno la muerte enfrentada, rechazada, blasfemada como un castigo, o una contradicción. Pero en los sueños serenos del cumplimiento, la muerte, también, está ahí: ya sea con el rostro nuevo de la resurrección, en el enfermo curado, o también como la calma, finalmente, de la vida. Pero, en todos los casos, la muerte es el sentido absoluto del sueño.

42. Shakespeare (W.), *Julio Cesar*, acto II, escena 2.

\* Shakespeare (W.), *Julio Cesar*, acto II, escena 2.

#### IV

Lo que pesa en el hombre es el sueño.  
BERNANOS

En la filigrana de esta experiencia onírica según las transcripciones que nos ofrecen de ella la literatura, la filosofía y la mística, es posible llegar a descifrar ya una significación antropológica del sueño. Esta misma significación es la que Binswanger ha intentado captar según otro sesgo, y mediante un análisis de estilo completamente diferente en *Traum und Existenz*. No pretendemos resumirlo ni hacer su exégesis, sino mostrar solamente en qué medida puede contribuir a una antropología de la imaginación. El análisis antropológico de un sueño descubre más capas significativas que las que implica el método freudiano. El psicoanálisis no explora más que una dimensión del universo onírico, la del vocabulario simbólico, a lo largo de la cual se lleva a cabo la trasmutación de un pasado determinante en un presente que lo simboliza; el polisemitismo del símbolo frecuentemente definido por Freud como «sobredeterminación» complica ciertamente este esquema y le da una riqueza que oculta su arbitrariedad. Pero la pluralidad de las significaciones simbólicas no da lugar a un nuevo eje de significaciones independientes. Y sin embargo Freud era consciente de los límites de su análisis y sintió la necesidad de franquearlos; a menudo había encontrado en el sueño los signos de una puesta en situación del soñador mismo en el interior del drama onírico, como si el sueño no se contentara con simbolizar y contar mediante imágenes la historia de experiencias anteriores, como si rodeara la existencia entera del sujeto, para restituir bajo una forma teatral su esencia dramática. Éste es el caso del segundo sueño de Dora, del que Freud tuvo que reconocer posteriormente que no había captado todo su sentido:<sup>43</sup> este sueño no hablaba sólo del apego de Dora hacia el señor K..., ni siquiera de la transferencia actual de su sentimientos hacia el psicoanalista, sino que a través de todos los signos de fijación homosexual por la señora K..., hablaba de su disgusto por la virilidad de los hombres, de su negativa a asumir su sexualidad femenina y anunciaba en términos aún confusos la decisión de poner fin a aquel psicoanálisis que para ella no era más que un nuevo signo de la gran complicidad de los hombres. Como su afonía o sus ataques

43. Cinq Psychanalyses, *op. cit.*, págs. 99 y 107. («Análisis fragmentario de una histeria ("Caso Dora")»), trad. cast. en *Obras completas*, vol. I, págs. 985-996.)

de tos histéricos, el sueño de Dora no se refería solamente a la historia de su vida, sino a un modo de existencia del que esa historia no era estrictamente sino su crónica: existencia en la que la sexualidad extranjera del hombre no aparecía más que bajo el signo de la hostilidad, de la coacción, de la irrupción que se cumple como violación; existencia que no alcanza a realizarse ni siquiera en la sexualidad sin embargo tan próxima y tan paralela de la mujer, sino que inscribe sus significaciones más profundas en unas conductas de ruptura, entre las cuales la más decisiva será la que pone fin al psicoanálisis. Puede decirse que Dora se ha curado, no a pesar de la interrupción del psicoanálisis, sino porque al tomar la decisión de interrumpirlo asumió hasta el final la soledad que su existencia hasta entonces no había encarado sino de modo irresuelto.

Todos los elementos del sueño indican esta resolución como ruptura cumplida tanto como soledad consentida. En efecto, ella se veía en su sueño «salida a espaldas de sus padres», se entera de la muerte de su padre; luego, está en el bosque donde se encuentra con un hombre, pero se niega a dejarse acompañar; de regreso a casa, se entera por la criada de que su madre y los demás están ya en el cementerio; no se siente triste en absoluto, sube a su habitación y se pone a leer un grueso libro.<sup>44</sup> Freud había presentado esta resolución de soledad, la había formulado incluso bajo el discurso explícito del sueño. ¿Acaso no había supuesto lo siguiente: «Te abandono y continuo mi camino sola»?<sup>45</sup> Si pretendiéramos implicar al psicoanalista en el psicoanálisis, deberíamos atribuir sin duda el fracaso de Freud, o por lo menos el límite de su comprensión, a su negativa a ver que este discurso se dirigía a él tanto como al señor K...

Pero esto es accesorio. Para nosotros, el defecto real del análisis freudiano es haber visto ahí una de las significaciones posibles del sueño y haber querido analizarla como una entre otras de sus múltiples virtualidades semánticas. Un método de este tipo supone una objetivación radical del sujeto soñador que interpretaría su papel entre otros personajes y en un decorado en el que tomaría una figura simbólica. El sujeto del sueño, en el sentido de Freud, es siempre una subjetividad mínima, delegada podría decirse, proyectada e intermediaria en el juego del otro, suspendida en algún lugar entre el soñador y aquello en lo que sueña. La prueba es que, para Freud, este juego puede efectivamente representar a otro [*autrui*] gracias a

44. *Ibíd.*, pág. 85, nota. (trad. cast., pág. 985, nota 535.)

45. *Ibíd.*, pág. 99, nota 1. (trad. cast., págs. 1.000-1.001, nota 556.)

una identificación alienante, o bien otro personaje puede representar por una especie de *heautoscopia* al soñador mismo.

Pero no es este semisujeto quien de hecho manifiesta la radical subjetividad de la experiencia onírica. No es más que una subjetividad constituida, y el análisis del sueño debería sacar a plena luz el momento constituyente de la subjetividad onírica. Aquí es donde el método freudiano se muestra insuficiente; las significaciones unidimensionales que recorta gracias a la relación simbólica no pueden referirse a esta subjetividad radical. Quizá Jung se había dado cuenta, cuando hablaba de esos sueños en los que el sujeto vive como drama su propio destino. Pero, es gracias a los textos de Binswanger que podemos captar mejor lo que puede ser el sujeto del sueño. Este sujeto no se describe como una de las significaciones posibles de uno de los personajes, sino como el fundamento de todas las significaciones eventuales del sueño, y, en cierta medida, no es la reedición de una forma anterior o de una etapa arcaica de la personalidad, se manifiesta como el devenir y la totalidad de la existencia misma.

He aquí un ejemplo de análisis de sueño hecho por Binswanger, bastante antes de que escribiera *Traum und Existenz*.<sup>46</sup> Se trata de una joven de treinta y tres años, en tratamiento por una depresión severa, con crisis de cólera e inhibición sexual. A los cinco años había sufrido un traumatismo sexual; un muchacho había intentado unos primeros escarceos con ella; en principio, ella había reaccionado con mucho interés y curiosidad, y luego con una conducta de defensa y de violenta cólera. Durante la psicoterapia, tuvo numerosos sueños; hacía alrededor de un año que duraba la cura cuando tuvo el siguiente: estaba cruzando la frontera, cuando un aduanero le hizo abrir el equipaje; «deshago todos mis efectos, el empleado los coge uno tras otro, finalmente saco una copa de plata envuelta en un papel de seda. Él me dice entonces: ¿Por qué me enseña usted en último lugar la pieza más importante?».

En el momento de producirse el sueño, la psicoterapia aún no había logrado descubrir el traumatismo primario. Cuando el médico le pide a la paciente que asocie a propósito de la copa de plata, ésta experimenta una sensación de malestar; se agita, el corazón se le dispara, siente angustia y finalmente declara que su abuela tenía objetos de plata de aquel tipo. Es incapaz de decir más; pero, durante todo el día, tiene una impresión de angustia a la que califica

46. Binswanger (L.), *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes. Von den Griechen bis zur Gegenwart*, Berlín, J. Springer, 1928.

de «sin significación». Finalmente, por la noche, en el momento de dormirse, la escena traumática regresa: estaba en casa de su abuela; trataba de coger una manzana en la despensa, lo que tenía expresamente prohibido. En aquel momento, un muchacho empuja la ventana, entra en la habitación y se aproxima a ella. Al día siguiente, al contarle la escena al médico, recuerda bruscamente que en aquella habitación, sobre un viejo armonio que ya no servía, había una tetera de plata, envuelta con un papel de seda. Exclama: «Ésa es la plata en el papel de seda, ésa es la copa».

Por supuesto que en el nivel simbólico el sueño pone en escena a la enferma. El paso de la aduana significa la situación analítica en la que la enferma debe abrir su equipaje y mostrar todo lo que lleva consigo; la copa de plata sustituye a la enferma en una fase anterior de su existencia y la designa como en una existencia menor que sólo apenas le pertenece. Pero el punto esencial del sueño no está tanto en lo que resucita del pasado como en lo que anuncia del porvenir. Presagia y anuncia ese momento en el que la enferma va a entregar finalmente a su analista ese secreto que aún no conoce y que sin embargo es la carga más pesada de su presente; el sueño designa ese secreto hasta en su contenido por medio de la precisión de una imagen de detalle; el sueño se anticipa al momento de la liberación. Es presagio de la historia, más que repetición obligada del pasado traumático.

Pero como tal, no puede tener como sujeto al sujeto casi objetivado de esta historia pasada, su momento constituyente no puede ser sino esa existencia que se hace a través del tiempo, esa existencia en su movimiento hacia el porvenir. El sueño es ya ese porvenir que se hace, el primer momento de la libertad liberándose, la sacudida, aún secreta, de una existencia que se recupera en el conjunto de su devenir.

El sueño no implica el sentido de la repetición sino en la medida en que ésta es precisamente la experiencia de una temporalidad que se abre al porvenir y se constituye como libertad. En este sentido es como la repetición puede ser auténtica, no por ser exacta. La exactitud histórica de un detalle en el sueño no es más que la crónica de su autenticidad; porque la exactitud permite anudar las significaciones horizontales del simbolismo; y la autenticidad permite esclarecer la significación profunda de la repetición. La primera toma como referencia situaciones anecdóticas, la segunda alcanza en su origen el movimiento constitutivo de la historia individual, y lo que recorta es el modo de existencia tal como se perfila a través de sus momentos temporales.

No forzamos el pensamiento de Binswanger, *creo*, si interpretamos en este sentido la dialéctica hegeliana del sueño que propone en *Traum und Existenz*. El sueño que analiza lo tuvo precisamente la enferma a la que acabamos de referirnos. El movimiento ternario de una mar agitada, luego paralizada y como atrapada en una inmovilidad de muerte, y restituida finalmente a su alegre libertad, es el movimiento mismo de una existencia abandonada primeramente al caos de una subjetividad que sólo se conoce a sí misma, y cuya libertad no es más que incoherencia, fantasía y desorden; luego, instalada en una objetividad que fija esta libertad, hasta someterla y alienarla en el silencio de las cosas muertas, y que la recupera finalmente como resurrección y liberación, pero, después de haber pasado por el momento doloroso de la objetividad en la que se pierde, la libertad ahora ya no es inquietud, alboroto, *sound and fury*, es la alegría de una libertad que sabe reconocerse en el movimiento de una objetividad. Pero vemos como, si esta interpretación es exacta, el sujeto del sueño no es tanto el personaje que dice «yo» (en este caso, una paseante que recorre las orillas interminables de una playa), sino que es en realidad el sueño entero, con el conjunto de su contenido onírico; la enferma que sueña está claro que es el personaje angustiado, pero es también la mar, y es también el hombre inquietante que despliega su red mortal, y es también, y sobre todo, este mundo primeramente sumido en el estrépito, luego atrapado por la inmovilidad y la muerte, que regresa finalmente al movimiento alegre de la vida. El sujeto del sueño o la primera persona onírica es el sueño mismo, es el sueño entero. En el sueño, todo dice «yo», incluso los objetos y las bestias, incluso el espacio vacío, incluso las cosas lejanas y extrañas que pueblan su fantasmagoría. El sueño es la existencia surcando un espacio desierto, rompiéndose en un caos, estallando con estrépito, atrapada, como una bestia que apenas respira, en las redes de la muerte. El sueño es el mundo en el alba de su primer destello cuando es todavía la existencia misma y no es aún el universo de la objetividad. Soñar no es otro modo de hacer la experiencia de un otro mundo, es para el sujeto que sueña el modo radical de hacer la experiencia de su mundo, y si este modo es tan radical, es porque en él la existencia no se muestra como constitutiva del mundo. El sueño se sitúa en aquel momento último en el que la existencia es todavía su mundo, que dentro de un momento, a partir de la aurora del despertar, ya no será.

Por ello el análisis del sueño es decisivo para esclarecer las significaciones fundamentales de la existencia. ¿Cuáles son ahora las más esenciales de estas significaciones?

\*

Se las encuentra en los movimientos primeros de la libertad y en su dirección originaria; si el sueño tiene tanto peso para designar las significaciones existenciales es porque marca con sus coordenadas fundamentales la trayectoria de la existencia misma. Se ha hablado mucho de las pulsiones temporales del sueño, de su ritmo propio, de los contrasentidos o de las paradojas de su duración. Y mucho menos del espacio onírico.

Y sin embargo, las formas de la espacialidad desvelan en el sueño el «sentido» mismo de la existencia. ¿Acaso no decía Stephan George que «el espacio y la presencia nunca moran sino en la imagen» (*«Raum und Dasein bleiben nur im Bilde»*)? en la experiencia vivida, en su nivel originario, el espacio no se ofrece como la estructura geométrica de la simultaneidad; un espacio de este tipo, aquel en el que las ciencias de la naturaleza despliegan la coherencia de los fenómenos objetivos, no se ha constituido sino a través de una génesis cuyos momentos han sido analizados por Oscar Becker, en su dimensión psicológica,<sup>47</sup> y por Husserl en su dimensión histórica.<sup>48</sup> Antes de ser geométrico, o incluso geográfico, el espacio se presenta de entrada como un paisaje:<sup>49</sup> se da originariamente como la distancia de las plenitudes coloreadas o la de las lejanías perdidas en el horizonte, envuelto por la distancia que lo encierra, o incluso también es el espacio de las cosas que están ahí, resistiendo bajo mi mano, desde su origen, a mi derecha o a mi izquierda; detrás mío, oscuro, o transparente ante mi mirada. Por oposición al espacio de la localización geográfica completamente elucidado bajo la forma de un plan general, el paisaje está paradójicamente cerrado por la abertura infinita del horizonte; y todo lo que este horizonte implica de eventual más allá delimita la familiaridad de este más acá y de todos los caminos trazados por el hábito; remite así al absoluto de una situación que recoge todas las potencias afectivas del hogar, de la tierra natal, de la *Heimat*; y cada una de estas líneas, que se pierden en el horizonte, es ya como un

47. Becker (O.), «Beitrage zur phänomenologischen Begründung der Geometrie und ihrer physikalischen Anwendungen», *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Halle, Max Niemeyer, 1923, t. VI, págs. 385-560.

48. Husserl (E.), «Die Frege nach dem Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem», *Revue internationale de Philosophie*, t. VI, n° 5, 15 de enero de 1939, págs. 203-225.

49. Straus (E.), *Vom Sinn der Sinne: ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlín, J. Springer, 1935.

camino de regreso, de indicación familiar para encontrar τὴν ὁδὸν οἴκαδε. En el espacio geográfico, el movimiento nunca es más que desplazamiento: cambio concertado de posición de un punto al otro, según una trayectoria establecida previamente. El trayecto es entonces sólo el intermediario indispensable reducido al mínimo, límite inferior del tiempo, indispensable para ir de un punto al otro. En el espacio vivido, el desplazamiento conserva un carácter espacial originario; no atraviesa, recorre; sigue siendo, hasta el momento en que se para, una trayectoria disponible que no conoce con certeza sino su punto de partida; su porvenir no está predispuesto por la geografía del plano, es esperado en su historicidad auténtica. En este espacio, por último, es donde tienen lugar los encuentros, no sólo los cruces de líneas que señalan la distancia más corta de un punto a otro, sino coincidencias de itinerarios, cruces de caminos, rutas que convergen hacia un mismo punto del horizonte, o que, como en el camino de Guermantes, desembocan, en el momento del rodeo más largo, de repente, en la casa natal. En esta espacialidad originaria del paisaje es donde se despliega el sueño, y donde encuentra sus significaciones afectivas mayores.

«El espacio signo de mi poder.» Esto no es verdadero, al nivel del espacio vivido, sino en la medida en que los valores de este espacio están ordenados los unos por los otros. La seguridad que ofrece el espacio, el apoyo sólido que da a mi poder reposa sobre la articulación del espacio próximo y el espacio lejano: el espacio lejano, aquel por medio del cual uno se libera, esquiva, aquel que se va a explorar o conquistar; el espacio próximo, el del reposo, la familiaridad, aquel que se tiene a la mano. Pero, en ciertas experiencias, esta relación queda trastornada: el espacio lejano pesa entonces sobre el espacio próximo, lo llena por doquier como una presencia masiva, como de un abrazo del que no se puede soltar. Unas veces lo lejano penetrará lentamente la presencia porosa del espacio próximo, y se mezclará con él en una abolición total de la perspectiva, como ocurre con los catatónicos que «asisten» a lo que ocurre «a su alrededor», indiferentes como si todo fuera lejano, pero implicados sin embargo como si todo fuera próximo, mezclando el desplazamiento objetivo de las cosas en el horizonte con el movimiento mismo de su cuerpo. Otras veces, el espacio lejano penetrará como un meteoro, en la esfera inmediata del sujeto: como atestigua aquel enfermo cuyo caso nos relata Binswanger;<sup>50</sup> está aceptablemente

50. «Das Raumproblem in der Psychopathologie» (24 de febrero de 1933), *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, n° 145, 1933, págs. 598-647.

orientado en el espacio, pero, acostado en la cama, tiene la impresión de que un pedazo de vía férrea, a lo lejos, tras su ventana, se desprende del horizonte, penetra en su habitación, la atraviesa, le perfora el cráneo y acaba alojándose en su cerebro. En todas estas metatesis de lo próximo y lo lejano, el espacio pierde su seguridad, se carga de amenazas asfixiantes, de peligros repentinos, está surcado de irrupciones. El espacio, signo de mi impotencia. La polaridad de lo claro y lo oscuro no es idéntica a la de lo próximo y lejano, aunque no sea siempre distinta. M. Minkowski<sup>51</sup> ha descrito este espacio oscuro en el que las voces alucinatorias repercuten entre sí y se mezclan lejanas y próximas a la vez. En este mundo negro, la implicación espacial no se hace bajo el modo de las leyes de yuxtaposición, sino según las modalidades particulares de la envoltura [*enveloppement*] y la fusión. El papel del espacio ya no es entonces repartir o disociar, el espacio ya no es más que el movimiento de las figuras y los sonidos, sigue el flujo y reflujo de sus apariciones. Frente a esta espacialidad nocturna, se puede analizar, como Minkowski, el espacio claro que se abre ante el sujeto, espacio nivelado y socializado, en el que experimento, bajo el modo de la actividad, todas mis virtualidades de movimiento, y en el que cada cosa tiene su lugar determinado, el de su función y de su uso. De hecho, al espacio de la oscuridad se opone aún más radicalmente un espacio de pura luminosidad, en el que todas las dimensiones parecen a la vez cumplirse y suprimirse, en el que todas las cosas parecen encontrar su unidad, no en la fusión de las apariciones fugitivas, sino en el destello de una presencia enteramente ofrecida a las miradas.

Experiencias de este género son las que nos han sido descritas por Rümke:<sup>52</sup> una de sus enfermas siente en ella algo muy vasto, muy tranquilo, una inmensa capa de agua, y se experimenta a sí misma derramada en esa transparencia luminosa. Otra declaraba: «En ciertos momentos, todo lo que veía cobraba proporciones enormes, los hombres parecían gigantes, todos los objetos y todas las distancias se me aparecían como a través de unos anteojos, era como si mirara con un catalejo, mucha más perspectiva, profundidad y claridad en todas las cosas».

Finalmente, el mismo Binswanger analizó el eje vertical del espacio en su significación de existencia: tema del esfuerzo rudo y

lento, del entusiasmo, de la alegría; tema de la cima resplandeciente, donde la claridad mezclada de sombras se ha purificado como luz absoluta, donde el movimiento se cumple y se reposa en la serenidad del instante. Pero el movimiento en altura no implica sólo las significaciones de una existencia que se trasciende en el entusiasmo, no es sólo la dirección de esta autosuperación por medio de la cual el hombre, arrancándose de sí mismo, accede, según Fink, al estado superior, al Theion.<sup>53</sup> El eje vertical también puede ser el vector de una existencia que ha perdido su hogar sobre la tierra, y que, a la manera del constructor Solness, va a continuar en lo alto su diálogo con Dios; señala entonces la huida en la desmesura, y desde la partida lleva consigo el vértigo de su caída: «No se atreve, no puede subir tan alto como construyó». Y sin embargo, es llamado a las alturas por aquel que quemó su casa y robó sus hijos, aquel que quería «que no le quedara otra cosa a la que cogerse sino a Él»; es hacia él que quiere subir para hacerle saber que finalmente va a descender hacia el amor de los hombres. Pero de esas cimas no se descende sino por el vértigo y la caída.

Este conjunto de oposiciones define las dimensiones esenciales de la existencia. Ellas son las que forman las coordenadas primitivas del sueño, como el espacio mítico de su cosmogonía. En los análisis de sueños, de fantasmas, de delirios, se las ve componerse y simbolizar unas con otras para constituir un universo. Estudiando un caso de esquizofrenia, el caso Ellen West,<sup>54</sup> Binswanger sacó a la luz estos grandes conjuntos imaginarios, cuyas significaciones fenomenológicas se anticipan a las imágenes concretas y singulares que les dan un contenido expresivo. El mundo de Ellen West está dividido entre dos potencias cósmicas que no conocen ninguna conciliación posible: el mundo subterráneo del hundimiento, simbolizado por la oscuridad fría de la tumba, que la enferma rechaza con todas sus fuerzas negándose a engordar, a envejecer, a dejarse atrapar en la vida groseramente material de su familia; y el mundo etéreo, luminoso, donde podría impulsarse en el instante una existencia totalmente libre, que no conocería la pesadez de la vida, sino solamente esa transparencia en la que se totaliza el amor en la eternidad del instante. La vida para ella no era posible sino bajo la forma del vuelo hacia ese espacio lejano y altivo de la luz; y la tierra, en su proximidad oscura, no contiene más que la inminencia de la

51. «Esquisses phénoménologiques», *Recherches philosophiques*, 1934-1935, t. IV, págs. 295-313.

52. *Zur Phänomenologie und Klinik des Glücksgefühls*, Berlín, J. Springer, 1924.

53. Fink (E.), *Vom Wesen des Enthusiasmus*, Freiburg, H. Chamier, 1947.

54. Binswanger (L.), «Der Fall Ellen West», *Schizophrenie*, Tübinga, B. Neske, 1953, págs. 57-188.



muerte. Para Ellen West, el espacio sólido del movimiento real, el espacio en el que poco a poco se cumple la progresión del devenir, ese espacio ha desaparecido. Ha quedado totalmente reabsorbido en sus propios límites; se ha convertido en su propia supresión; se ha exilado en las dos contradicciones que formaban el momento de unidad. No existe sino más allá de sí mismo, a la vez como si no existiera todavía, y como si no existiera ya. El espacio esencial de Ellen West es el de la vida suprimida, a la vez en el deseo de la muerte y en el mito de un segundo nacimiento; lleva ya la marca de ese suicidio por medio del cual Ellen West acabaría por alcanzar la realización de su existencia.

\*

Pero un análisis de este estilo fenomenológico no puede bastarse a sí mismo. Debe cumplirse [*s'achever*] y fundarse. Cumplirse, mediante una elucidación del acto expresivo que da una figura concreta a estas dimensiones originarias de la existencia; fundarse, mediante una elucidación de este movimiento en el que se constituyen las direcciones de su trayectoria.

Dejaremos de lado, de momento, el análisis de la expresión, reservándolo para estudios posteriores. Indiquemos solamente algunos elementos fáciles de destacar.

Cada acto de expresión debe comprenderse sobre el fondo de estas direcciones primeras; no las produce *ex nihilo*, sino que se sitúa sobre su trayectoria, y es a partir de ella, como a partir de los puntos de una curva, que se puede restituir el conjunto del movimiento en su cumplimiento total. Es en esta medida que es posible que haya una antropología del arte, que en ningún caso se presentará como una reducción psicológica. En efecto, no se trata de remitir las estructuras de la expresión al determinismo de las motivaciones inconscientes, sino de poder restituirlas a lo largo de esta línea según la cual se mueve la libertad humana. Sobre esta línea que va del espacio próximo al espacio lejano, encontraremos una forma específica de expresión; allí donde la existencia conoce la aurora de las partidas triunfantes, las navegaciones y los periplos, los descubrimientos maravillosos, el sitio de las ciudades, el exilio que retiene en sus redes, la obstinación del regreso, y la amargura de las cosas reencontradas inmóviles y envejecidas, a lo largo de toda esta Odisea de la existencia, sobre los «grandes paños tejidos por el sueño y lo real», la expresión épica se sitúa como estructura fundamental del acto expresivo.

La expresión lírica, por el contrario, no es posible más que en esa alternancia de luz y de oscuridad en la que se juega la existencia: por naturaleza —y sin tener en cuenta el tema que escoge o la metáfora que adopta, aunque uno y otra tengan a menudo un valor significativo— el lirismo es estacional o *nyct hemeral*. Es a la vez solar y nocturno, y comprende por esencia valores crepusculares. El lirismo no franquea las distancias, para él siempre son los otros los que parten; su exilio carece de regreso porque es ya un exilado en su propia patria; y si encuentra ante su mirada todos los movimientos del mundo, si puede, inmóvil, explorar todas sus direcciones, es porque las capta en los juegos de sombra y de luz, en esas pulsaciones del día y de la noche, que, en la superficie en movimiento de las cosas, dicen su inalterable verdad.

Finalmente, el eje de la expresión trágica se sitúa sobre el eje vertical de la existencia: el movimiento trágico siempre es del orden de la ascensión y de la caída, y el punto que lleva su marca privilegiada es aquel en el que se cumple el balanceo imperceptible de la subida que se detiene y oscila antes de caer. Por ello la tragedia no precisa extenderse en el tiempo y el espacio, no tiene necesidad ni de tierras extrañas, ni siquiera del sosiego de las noches, si es cierto que se da como tarea manifestar la trascendencia vertical del destino.<sup>55</sup>

Hay pues un fundamento antropológico de las estructuras propias de la expresión trágica, épica o lírica; queda por hacer un análisis en este sentido, para mostrar a la vez lo que es el acto expresivo en sí mismo, y por cuáles necesidades antropológicas está dominado y dirigido; podrían estudiarse así las formas expresivas del exilio, el descenso a los infiernos, la montaña, la prisión.

Volvamos a la única pregunta que debe retenernos: ¿Cómo se constituyen estas direcciones esenciales de la existencia que forman la estructura antropológica de toda su historia?

55. Véase Hebbel (F.), *Un rêve tragique*: «Fue por la noche cuando mi imaginación febril alcanzó su punto culminante en un sueño tan monstruoso e impresionante que se repitió siete veces seguidas.

Tenía la impresión de que Dios había tendido una cuerda entre el cielo y la tierra, me había sentado en ella y se disponía a balancearme. Volaba hacia lo alto y luego hacia lo bajo a una altura vertiginosa; en un momento, me encontraba entre las nubes, mis cabellos flotaban al viento, me agarraba cerrando los ojos; en otro momento, me precipitaba tan cerca del suelo que alcanzaba a distinguir la arena amarilla, las piedrecitas blancas y rojas, y me parecía que casi las podía tocar con el pie. Fue en ese momento cuando quise descender, pero, antes de poder conseguirlo, me sentí proyectado de nuevo por los aires y no pude sino agarrarme a la cuerda para no caer y estrellarme contra la tierra».



Una primera cosa debe destacarse. Las tres polaridades que hemos descrito no tienen todas la misma universalidad ni la misma profundidad antropológica. Y aunque todas tengan su independencia, una por lo menos parece más fundamental, más originaria. Sin duda es por esta razón, y porque no abordó el problema de las diversas formas de expresión, por lo que Binswanger apenas insistió más que en la oposición entre la ascensión y la caída. ¿En qué consiste el privilegio antropológico de esta dimensión vertical?

En primer lugar, en que saca a la luz, casi al desnudo, las estructuras de la temporalidad. La oposición horizontal, entre lo próximo y lo lejano, no presenta el tiempo más que en una cronología de la progresión espacial; en ella, el tiempo no se desarrolla más que entre un punto de partida y un punto de llegada; se agota por el camino; y cuando se renueva es bajo la forma de la repetición, del regreso, de la nueva partida. En esta dirección existencial, el tiempo es por esencia nostálgico; busca cerrarse sobre sí mismo, retomarse reanudando su propio origen; el tiempo de la epopeya es circular o iterativo. En la oposición de lo claro y lo oscuro, el tiempo no es tampoco la temporalidad auténtica: se trata entonces de un tiempo rítmico y escandido por oscilaciones, un tiempo estacional, donde la ausencia es siempre promesa de regreso y la muerte prenda de resurrección.

Por el contrario, con el movimiento de la ascensión y la caída, puede captarse la temporalidad en su sentido primitivo.

Retomemos el caso de Ellen West. Todo el movimiento de su existencia se agota en el miedo fóbico a una caída en la tumba, y en el deseo delirante de planear por el éter y recoger su goce en la inmovilidad del movimiento puro. Pero lo que designa esta orientación y la polaridad afectiva que implica, es la forma misma según la cual se temporaliza la existencia. El porvenir no es asumido por la enferma como desvelamiento de su plenitud y anticipación de la muerte. Ella ya siente la muerte, inscrita en ese cuerpo que envejece y que cada día se agrava con un nuevo peso; la muerte no es para ella más que la pesadez actual de la carne, no es sino una y la misma cosa que la presencia de su cuerpo. Durante los trece años que duró su enfermedad, Ellen West no vivió más que para huir de la inminencia de esa muerte atada a su carne: se niega a comer y a dar a ese cuerpo, bajo la forma que sea, una vida que éste transformaría en amenaza de muerte. Todo lo que da consistencia, continuidad y pesadez a esa presencia del cuerpo multiplica las potencias mortales que la cercan. Rechaza todo alimento, lo mismo que rechaza su

pasado: no lo retoma bajo la forma auténtica de la repetición, lo suprime mediante el mito de un nuevo nacimiento que borraría todo lo que ella fue. Pero, mediante esta presencialización de la muerte, bajo las especies de la amenaza inminente, el porvenir queda liberado de su plenitud: ya no es aquello por medio de lo cual la existencia se anticipa a su muerte y asume a la vez su soledad y su facticidad, sino, al contrario, aquello por lo que la existencia se arranca de todo lo que la funda como existencia finita. El porvenir en el que se proyecta no es el de una existencia en el mundo, sino el de una existencia por encima del mundo, una existencia que sobrevuela; allí, los límites en los que se encierra su plenitud quedan abolidos, y accede a la pura existencia de la eternidad. Eternidad vacía por supuesto, y sin contenido, «mala eternidad» como la mala infinitud subjetiva de la que habla Hegel. Esta temporalización de la existencia en Ellen West es la de la inautenticidad.

Efectivamente, es sobre esta dimensión vertical de la existencia y según las estructuras de la temporalidad como pueden separarse mejor las formas auténticas e inauténticas de la existencia. Esta trascendencia de lo existente respecto de sí mismo en el movimiento de su temporalización, esa trascendencia que designa el eje vertical de lo imaginario puede ser vivida como un arrancarse de los fundamentos de la existencia misma; entonces cristalizarán todos los temas de la inmortalidad, de la supervivencia, del puro amor, de la comunicación inmediata de las conciencias; o puede ser vivida, por el contrario, como «trans-descendencia», como caída inminente a partir de la cima peligrosa del presente; entonces lo imaginario se desplegará en un mundo fantástico de desastre; el universo no será ya más que el instante de su propia aniquilación: es el movimiento constitutivo de las experiencias delirantes de «Fin del mundo». El movimiento de trascendencia de la temporalidad puede igualmente quedar cubierto y escondido por una pseudotrascendencia del espacio; entonces el eje vertical se reabsorbe enteramente en la trayectoria horizontal de la existencia; el porvenir se coloca en la lejanía del espacio; y contra la amenaza de muerte que lleva con él, la existencia se defiende mediante todos los ritos obsesivos que siembran de obstáculos mágicos los libres caminos del mundo. Podría describirse también la trascendencia que se asume únicamente en la discontinuidad del instante y que no se anuncia más que en la ruptura de uno consigo mismo: en este sentido fue como Binswanger describió la «existencia maníaca».<sup>56</sup>

56. *Über Ideenflucht*, op. cit.

Con estas diferentes estructuras de lo auténtico y lo inauténtico, llegamos a las formas de la historicidad de la existencia. Cuando la existencia es vivida bajo el modo de la inautenticidad, no transcurre a la manera de la historia. Se deja absorber en la historia interior de su delirio o su duración se agota enteramente en el devenir de las cosas; se abandona a ese determinismo objetivo en el que se aliena totalmente su libertad originaria. Y, tanto en un caso como en otro, la existencia, por sí misma y su propio movimiento, viene a inscribirse en ese determinismo de la enfermedad, en el que el psiquiatra ve la verificación de su diagnóstico, y por el cual se cree justificado para considerar a la enfermedad como un «proceso objetivo», y al enfermo como la cosa inerte donde se desarrolla este proceso según su determinismo interno. El psiquiatra olvida que es la existencia misma la que constituye esa historia natural de la enfermedad como forma inauténtica de su historicidad, y lo que describe como la realidad en sí de la enfermedad no es más que una instantánea tomada sobre ese movimiento de la existencia que funda su historicidad en el momento mismo en que se temporaliza.

Es preciso pues conceder un privilegio absoluto, entre todas las dimensiones significativas de la existencia, a la de la ascensión y la caída: en ella y sólo en ella pueden descifrarse la temporalidad, la autenticidad y la historicidad de la existencia. Permaneciendo al nivel de las otras direcciones, nunca puede captarse la existencia más que en sus formas constituidas; podrán reconocerse sus situaciones, definir sus estructuras y sus modos de ser; se explorarán las modalidades de su *Menschsein*. Pero hay que llegar a la dimensión vertical para captar la existencia haciéndose en esa forma de presencia absolutamente originaria en la que se define el *Dasein*. De este modo, se abandona el nivel antropológico de la reflexión que analiza al hombre en tanto que hombre y en el interior de su mundo humano para acceder a una reflexión ontológica que concierne al modo de ser de la existencia en tanto que presencia en el mundo. Así se efectúa el paso de la antropología a la ontología, confirmando que no se trata de una división *a priori*, sino de un movimiento de reflexión concreta. Es la existencia misma la que, en la dirección fundamental de la imaginación, indica su propio fundamento ontológico.<sup>57</sup>

57. En la medida en que la expresión trágica se sitúa sobre esta dirección vertical de la existencia, tiene un enraizamiento ontológico que le da un privilegio absoluto sobre los otros modos de expresión: éstos son más bien modulaciones antropológicas.

## V

El poeta está a las órdenes de su noche.  
COCTEAU

Hay que cambiar completamente las perspectivas familiares. Tomado en su sentido riguroso, el sueño no señala como sus elementos constituyentes una imagen arcaica, un fantasma, o un mito hereditario; ni son su materia primera ni constituyen su significación última. Al contrario, todo acto de imaginación remite implícitamente al sueño. El sueño no es una modalidad de la imaginación; es su condición primera de posibilidad.

Clásicamente, la imagen se define siempre por referencia a lo real; referencia que marca su origen y su verdad positiva en la concepción tradicional de la imagen residuo de percepción, o que define negativamente su esencia, como en la concepción sartreana de una «conciencia imaginante» que pone su objeto como irreal. En uno y otro de estos análisis, la imagen lleva consigo, y por una necesidad de naturaleza, una alusión a la realidad, o por lo menos a la posibilidad de un contenido perceptivo. Sartre señaló muy bien, sin duda, que este contenido «no está ahí»; que, precisamente, me dirijo hacia él, en tanto que está ausente; que se ofrece, de entrada, como irreal; que está enteramente abierto a mi mirada, que permanece poroso y dócil a mis encantamientos mágicos; la imagen de Pierre es la percepción invocada de Pierre, pero que se efectúa, se limita y se agota en la irrealidad en la que Pierre se presenta como ausente; «primera-mente, tan sólo deseo ver a Pierre. Pero mi deseo se convierte en deseo de tal sonrisa, de tal fisionomía. De este modo, se limita y se exaspera a la vez, y el objeto irreal es precisamente [...] la limitación y la exasperación de este deseo. Es tan sólo una ilusión también, y el deseo, en el acto imaginante, se alimenta de sí mismo».<sup>58</sup>

De hecho, debemos preguntarnos si realmente la imagen es, como dice Sartre, designación —aunque sea negativa y bajo el modo de lo irreal— de lo real mismo. Trato de imaginar hoy lo que hará Pierre cuando se entere de tal noticia. Está claro que su ausencia rodea y circunscribe el movimiento de mi imaginación; pero esta ausencia, ya estaba ahí, antes de que imagine y no de un modo implícito, sino bajo el modo muy agudo del pesar por no haberlo

58. Sartre (J.-P.), *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagina-tion*, París, Gallimards, 1940, pág. 163.

visto desde hace un año; esta ausencia estaba ya presente incluso en las cosas familiares que llevan, todavía hoy, el signo de su paso. Precede a mi imaginación y la colorea; pero no es ni su condición de posibilidad ni su índice eidético. Si ayer hubiera visto a Pierre y si me hubiera irritado, o humillado, mi imaginación de hoy me lo devolvería demasiado próximo y me estorbaría su presencia demasiado inmediata. Imaginar a Pierre tras un año de ausencia no es anunciármelo bajo el modo de la irrealidad (no es precisa la imaginación para ello, el mínimo sentimiento de amargura ya basta), es ante todo irrealizarme yo mismo, ausentarme de este mundo en el que ya no es posible encontrar a Pierre. Lo que no quiere decir que «me evada hacia otro mundo», ni siquiera que me pasee por los márgenes posibles del mundo real. Remonto los caminos del mundo de mi presencia; y entonces se confunden las líneas de esta necesidad de la que Pierre está excluido, y mi presencia, como presencia en este mundo, se borra. Me esfuerzo por asumir este mundo de la presencia en el que el movimiento de mi libertad no está preso aún en este mundo al que se dirigía, en el que todavía todo designaba la pertenencia constitutiva del mundo a mi existencia. Imaginar lo que Pierre hace hoy en tal circunstancia que nos concierne a ambos no es invocar una percepción o una realidad: es primeramente tratar de reencontrar ese mundo en el que todo se declina todavía en primera persona; cuando lo veo con la imaginación en su cuarto, no me imagino espiándolo por el agujero de la cerradura, o mirándolo desde fuera; no es tampoco del todo exacto que me transporte mágicamente a su cuarto y permanezca allí invisible; imaginar no es realizar el mito del ratoncito, no es transportarse al mundo de Pierre; es convertirse en este mundo en el que él está: soy la carta que él lee, y recojo en mí su mirada de lector atento, soy las paredes de su cuarto que lo observan por todos lados, y que por ello mismo no lo «ven»; pero soy también su mirada y su atención; soy su descontento y su sorpresa; no sólo soy señor absoluto de lo que hace, soy lo que hace, lo que es. Por ello la imaginación no añade nada nuevo a lo que ya sé. Y sin embargo sería inexacto decir que no me aporta ni me enseña nada; lo imaginario no se confunde con la inmanencia; ni siquiera se agota con la trascendencia formal de lo que se perfila como irreal. Lo imaginario es trascendente; evidentemente no con una trascendencia «objetiva», en el sentido de Szilazyi: pues en el momento en el que imagino a Pierre, me obedece, cada uno de sus gestos colma mi expectativa, y finalmente incluso viene a verme ya que lo deseo. Pero lo imaginario se anuncia como una trascendencia, en la que, sin aprender

nada desconocido, puedo «reconocer» mi destino. Incluso con la imaginación, o más bien: sobre todo con la imaginación, no me obedezco a mí mismo, no soy mi propio amo, por la sencilla razón de que soy víctima de mí mismo; en el regreso imaginado de Pierre, no estoy ahí frente a él, porque estoy en todas partes, alrededor suyo y en él; no le hablo, pronuncio un discurso; no estoy con él, le «monto una escena». Y es porque me encuentro y me reconozco en todas partes por lo que en esta imaginación puedo descifrar la ley de mi corazón y leer mi destino; estos sentimientos, este deseo, esta obsesión por echar a perder las cosas más simples, que necesariamente designan mi soledad, en el momento mismo en el que intento, con la imaginación, romperla. Imaginar no es pues tanto una conducta que concierne al otro y lo encara cuanto una semipresencia sobre un fondo esencial de ausencia. Es más bien encararse uno mismo como sentido absoluto del mundo, encararse como movimiento de una libertad que se hace mundo y se ancla finalmente en este mundo como en su destino. A través de lo que imagina, la conciencia encara pues el movimiento originario que se desvela en el sueño. Soñar no es pues un modo especialmente fuerte y vivo de imaginar. Por el contrario, imaginar es encararse uno mismo en el momento del sueño; es soñarse soñando.

Y al igual como nos ha parecido que los sueños de muerte manifestaban el sentido último del sueño, igualmente sin duda hay ciertas formas de imaginación que, vinculadas con la muerte, muestran con la máxima claridad lo que es, en el fondo, imaginar.

En el movimiento de la imaginación siempre soy yo mismo el que se irrealiza en tanto que presencia en este mundo; y experimento el mundo (no otro sino este mismo) como enteramente nuevo ante mi presencia, penetrado por ella y perteneciéndome en propiedad, y, a través de este mundo que no es sino la cosmogonía de mi persona, puedo encontrar la trayectoria total de mi libertad, dominar todas sus direcciones y totalizarla como la curva de un destino. Cuando imagino el regreso de Pierre, lo esencial no es que tenga una imagen de Pierre cruzando la puerta; lo esencial es mi presencia, que tiende a alcanzar la ubicuidad onírica, repartiéndose entre este lado y el otro de la puerta, encontrándose entera en los pensamientos de Pierre que llega y en los míos, que le espero, en su sonrisa y en mi placer, descubriendo, como en el sueño, el movimiento de una existencia que se dirige hacia ese encuentro como hacia su cumplimiento. La imaginación tiende no hacia el reposo sino hacia la totalización del movimiento de la existencia; siempre se imagina lo decisivo, lo que desde ahora quedará cerrado; lo que

se imagina pertenece al orden de la solución no al de la tarea; la felicidad y la desgracia se inscriben en el registro de lo imaginario, no el deber y la virtud. Por ello las formas mayores de la imaginación se entroncan con el suicidio. O mejor el suicidio se presenta como el absoluto de las conductas imaginarias: todo deseo de suicidio está colmado por ese mundo en el que yo ya no estaré presente aquí o allí, sino en todos lados, cada uno de cuyos sectores me será transparente, y designará su pertenencia a mi presencia absoluta. El suicidio no es una manera de suprimir el mundo o suprimirme yo, o ambas cosas a la vez; sino de reencontrar el momento originario en el que me hago mundo, donde nada todavía es cosa en el mundo, en el que el espacio no es todavía más que dirección de la existencia, y el tiempo el movimiento de su historia.<sup>59</sup> Suicidarse es la manera última de imaginar; querer expresar el suicidio en términos realistas de supresión es condenarse a no entenderlo: únicamente una antropología de la imaginación puede fundar una psicología y una ética del suicidio. Retengamos de momento solamente que el suicidio es el mito último, el «juicio final» de la imaginación, como el sueño es su génesis, el origen absoluto.

No es posible pues definir lo imaginario como la función inversa, o como el índice de negación de la realidad. Sin duda se desarrolla fácilmente sobre un fondo de ausencia, y es sobre todo en sus lagunas o en el rechazo que opone a mi deseo como el mundo se remite a su fundamento. Pero es a través de él también como se desvela el sentido originario de la realidad; no puede ser pues excluyente por naturaleza; y en el corazón mismo de la percepción, sabe sacar a plena luz la potencia secreta y sorda que opera en las formas más manifiestas de la presencia. Por supuesto, la ausencia de Pierre y la pena que tengo me invitan a soñar este sueño en el que mi existencia va al encuentro de Pierre; pero también en su presencia, y ante este rostro estoy obligado hoy a imaginar, podría darme ya a Pierre con la imaginación: no lo imaginaba en otro lugar ni de otro modo, sino ahí mismo donde estaba, tal como estaba. Este Pierre que está sentado ante mí no es imaginario en el sentido de que su actualidad se desdoble y delegue hacia mí otro Pierre (aquel que supongo, el que deseo, el que preveo), sino precisamente en el sentido en que en este instante privilegiado es, para mí, él mismo; es aquel hacia quien voy y cuyo encuentro me promete ciertos cumplimientos; su amistad se sitúa ahí, en algún lugar, sobre esa

59. En algunos esquizofrénicos, el tema del suicidio está ligado con el mito del segundo nacimiento.

trayectoria de mi existencia que ya esbozó; marca el momento en el que las direcciones cambiarán, o encontrarán tal vez su rectitud inicial y no tendrán más que seguir su trazado. Imaginar a Pierre en el momento en que lo percibo no es pues tener a su lado una imagen suya de cuando sea más viejo o esté en otro lugar, sino que es recobrar ese movimiento originario de nuestras dos existencias cuya precoz coincidencia puede formar un mismo mundo más fundamental que ese sistema de actualidad que define hoy nuestra presencia común en este cuarto. Es entonces cuando mi percepción misma sin dejar de ser percepción se convierte en imaginaria por el solo hecho de que encuentra sus coordenadas en las direcciones mismas de la existencia; imaginarios son también mis palabras y mis sentimientos, imaginario este diálogo que mantengo realmente con Pierre, imaginaria esta amistad. Y sin embargo no son falsos ni siquiera ilusorios. Lo imaginario no es un modo de la irrealidad, sino más bien un modo de la actualidad, un modo de entablar diálogo con la presencia para hacer surgir sus dimensiones primitivas.

Bachelard tiene mil veces razón cuando muestra el trabajo de la imaginación en la intimidad misma de la percepción y el trabajo secreto que transmuta el objeto que se percibe en objeto que se contempla: «Se comprenden las figuras gracias a su transfiguración»; y es entonces cuando, más allá de las normas de la verdad objetiva, «se impone la realidad de la irrealidad».<sup>60</sup> Mejor que nadie, Bachelard captó la labor dinámica de la imaginación, y el carácter siempre vectorial de su movimiento. Pero, ¿debemos hacerle caso también cuando muestra cómo se cumple este movimiento en la imagen y se inscribe por sí mismo el impulso de la imagen en el dinamismo de la imaginación?

\*

Parece por el contrario que la imagen no está hecha de la misma trama que la imaginación. La imagen que se constituye efectivamente como forma cristalizada y que toma casi toda su vivacidad del recuerdo tiene sin duda ese papel de sustituto de la realidad o analogón que hemos puesto en duda respecto de la imaginación. Cuando imagino el regreso de Pierre, o lo que será nuestro primer encuentro, no tengo imagen en sentido estricto, y sólo me conduce

60. Bachelard (G.), *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, París, José Cortí, 1943, pág. 13.

el movimiento significativo de este encuentro eventual —lo que implicará de impulso o de amargura, de exaltación o de decaimiento—. Pero he aquí que Pierre bruscamente se me aparece «en imagen», con su traje oscuro y esa medio sonrisa que le conozco. ¿Viene a cumplir esa imagen el movimiento de mi imaginación y colmarla con lo que aún le faltaba? En absoluto: porque en ese momento dejo de imaginar, y aun cuando dure un poco, esa imagen nunca deja de remitirme tarde o temprano a mi percepción actual, a estas paredes blancas que me rodean y excluyen la presencia de Pierre. La imagen no se ofrece en el momento en el que culmina la imaginación sino en el momento en el que se altera. La imagen remeda la presencia de Pierre, la imaginación va a su encuentro. Tener una imagen es pues renunciar a imaginar.

Impura y precaria será pues la imagen. Impura porque siempre será del orden del «como si»; en una cierta medida se inscribirá en el movimiento de la imaginación que restituye las direcciones mismas de la existencia, pero aparentará identificar estas direcciones con las dimensiones del espacio percibido y este movimiento con la movilidad del objeto percibido; presentándose mi encuentro con Pierre en esta habitación, y un diálogo con tales o cuales palabras, la imagen me permite esquivar la verdadera tarea de la imaginación que sería sacar a la luz la significación de ese encuentro y el movimiento de mi existencia que me lleva a él con una libertad tan invencible. Por ello el «como si» de la imagen transforma la libertad auténtica de la imaginación en fantasía del deseo; al igual que remeda la percepción mediante una semipresencia, la imagen remeda la libertad mediante una semisatisfacción del deseo.

Y por ello mismo es precaria; se agota enteramente en su estatuto contradictorio: toma el lugar de la imaginación y de ese movimiento que me hace remontar hasta el origen del mundo constituido; y a la vez me señala como punto final este mundo constituido bajo el modo de la percepción. Por ello la reflexión mata la imagen, como la mata también la percepción, mientras que una y otra refuerzan la imaginación. Cuando percibo esta puerta, no puedo tener la imagen de Pierre cruzándola; y sin embargo esta habitación en la que me encuentro, con todas las huellas que tiene de mi vida pasada y mis proyectos, puede sin cesar, por su contenido perceptivo mismo, ayudarme a imaginar lo que querrá decir el regreso de Pierre y su reaparición en mi vida. La imagen como fijación en una semipresencia no es más que el vertigo de la imaginación en su remonte hasta el sentido primitivo de la presencia. La imagen consti-

tuye una astucia de la conciencia para dejar de imaginar; es el instante del desaliento en el duro trabajo de la imaginación.

La expresión poética es su prueba manifiesta. Efectivamente, ésta no encuentra su dimensión mayor allí donde descubre el máximo de sustitutos a la realidad, allí donde inventa el máximo de desdoblamientos y de metáforas; sino al contrario ahí donde restituye mejor la presencia a sí misma, allí donde la dispersión de las analogías se concentra y donde las metáforas, neutralizándose, devuelven su profundidad a lo inmediato. Los inventores de imágenes descubren semejanzas, y dan caza a las analogías; la imaginación, en su verdadera función poética, medita sobre la identidad. Y si es cierto que circula a través de un universo de imágenes, no lo es en la medida en que las promueve y reúne, sino en la medida en que las rompe, las destruye y las consume: por esencia es iconoclasta. La metáfora es la metafísica de la imagen en el sentido en que la metafísica sería la destrucción de la física. El verdadero poeta rechaza el deseo cumplido de la imagen, porque la libertad de la imaginación se le impone como una tarea de rechazo: «En el curso de su acción entre las rozas de la universalidad del Verbo, el poeta íntegro, ávido, impresionable y temerario se guardará de simpatizar con las empresas que alienan el prodigio de la libertad en poesía».<sup>61</sup> El valor de una imaginación poética se mide por la potencia, de destrucción interna de la imagen.

En el extremo opuesto, tenemos el fantasma mórbido y quizás algunas formas gastadas [*frustes*] de alucinación. Aquí, la imaginación está totalmente enrayada en la imagen. Hay fantasma cuando el sujeto encuentra destruido el libre movimiento de su existencia por la presencia de una semipercepción que lo envuelve e inmoviliza. El más mínimo esfuerzo de la imaginación se detiene y se agota en ella como si cayera en su contradicción inmediata. La dimensión de lo imaginario se ha hundido; en el enfermo tan sólo subsiste la capacidad de tener imágenes, imágenes tanto más fuertes, tanto más consistentes cuanto que la imaginación se ha alienado en ellas. La comprensión del fantasma no debe hacerse pues en términos de imaginación desplegada, sino en términos de imaginación suprimida; y la psicoterapia deberá apuntar a la liberación de la imaginación encerrada en la imagen.

Hay sin embargo una dificultad tanto más importante para nosotros en la medida en que concierne a nuestro tema principal:

61. Char (R.), *Partage formel*, XXXIII. (*Œuvres complètes*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1983, pág. 163 [N. del ed.]

¿acaso el sueño no es una rapsodia de imágenes? Y si es cierto que las imágenes no son más que la imaginación alterada, apartada de su propósito, alienada en su esencia, todo nuestro análisis de la imaginación onírica corre el riesgo de quedar invalidado por este mismo hecho.

Pero, de hecho, ¿puede hablarse con fundamento de las «imágenes» del sueño? Sin duda no tomamos conciencia de nuestro sueño si no es a través de imágenes y a partir de ellas. Pero ellas mismas se presentan como laguneras y segmentadas: «Al principio estaba en un bosque... luego me encontré en casa, etc.»; y, por otra parte, todo el mundo sabe que el sueño interrumpido bruscamente se detiene en una imagen bien cristalizada.

Lejos de ser la prueba de que la imagen forma la trama del sueño, estos hechos muestran solamente que la imagen es una toma [*prise de vue*] de la imaginación del sueño, un modo para la conciencia vigilante de recuperar sus momentos oníricos. En otras palabras, en el curso del sueño, el movimiento de la imaginación se dirige hacia el momento primero de la existencia donde se cumple la constitución originaria del mundo. Ahora bien, cuando la conciencia vigilante, en el interior de este mundo constituido, intenta recobrar este movimiento, lo interpreta en términos de percepción, le da como coordenadas las líneas de un espacio casi percibido y se desvía hacia la semipresencia de la imagen; en una palabra, remonta la corriente auténtica de la imaginación y, en el sentido contrario de lo que es el sueño mismo, lo restituye bajo forma de imágenes.

Por lo demás, el genio de Freud podría dar fe de ello, ya que se dió perfecta cuenta de que el sentido del sueño no debía buscarse al nivel del contenido de las imágenes; comprendió mejor que nadie que la fantasmagoría del sueño escondía más de lo que mostraba y que no era sino un compromiso lleno por completo de contradicciones. Pero, de hecho, el compromiso no se da entre lo reprimido y la censura, entre las pulsiones instintivas y el material perceptivo; está entre el movimiento auténtico de lo imaginario y su adulteración en la imagen. Si el sentido del sueño está siempre más allá de las imágenes que la vigilia retiene, no es porque éstas recubran potencias escondidas, es porque la vigilia no puede llegar más que mediatamente hasta él y que entre la imagen vigilante y la imaginación onírica hay tanta distancia como entre una semipresencia en un mundo constituido y una presencia originaria en un mundo que está constituyéndose.

El análisis de un sueño a partir de las imágenes que aporta la conciencia vigilante debe tener precisamente por finalidad fran-

quear esta distancia de la imagen a la imaginación, o, si se prefiere, operar la reducción trascendental de lo imaginario. Ésta es la tarea que a nuestro entender Binswanger ha llevado a cabo concretamente en *Traum und Existenz*. Y es esencial que esta reducción trascendental de lo imaginario sea en el fondo una y la misma cosa que el paso de una analítica antropológica del sueño a una analítica ontológica de la imaginación. De este modo se encuentra efectivamente realizado este paso de la antropología a la ontología que antes nos parecía ser el problema mayor de la *Daseinanalyse*.

\*

Está claro que no hemos seguido a la imaginación en la curva total de su movimiento; hemos trazado tan sólo esa línea que la vincula al sueño como a su origen y su verdad; la hemos seguido tan sólo en su remonte hacia lo onírico, por medio del cual se arranca de las imágenes en las que corría sin cesar el riesgo de alienarse. Pero el momento del sueño no es la forma definitiva en la que se estabiliza la imaginación. Sin duda, la restituye en su verdad, y la redota con el sentido absoluto de su libertad. Toda imaginación, para ser auténtica, debe volver a aprender a soñar; y el «arte poético» sólo tiene sentido si enseña a romper la fascinación de las imágenes para reabrir a la imaginación su libre camino, hacia el sueño que le ofrece, como verdad absoluta, su «intangible nudo de noche». Pero del otro lado del sueño, el movimiento de la imaginación se prosigue; se recobra en el trabajo de la expresión que da un nuevo sentido a la verdad y a la libertad: «El poeta puede entonces ver a los contrarios —esas ilusiones puntuales y tumultuosas— culminarse, personificarse su linaje inmanente, siendo, poesía y verdad, como sabemos, sinónimos».<sup>62</sup>

La imagen entonces puede ofrecerse de nuevo, no ya como renuncia a la imaginación, sino como su cumplimiento; purificada por el fuego del sueño, lo que en ella no era sino alteración de lo imaginario se convierte en ceniza, pero el fuego mismo se consume en la llama. La imagen ya no es imagen *de* algo, enteramente proyectada hacia una ausencia a la que reemplaza; está recogida en sí misma y se da como la plenitud de una presencia; ya no designa algo, se dirige a alguien. La imagen aparece ahora como una modalidad de expresión, y cobra su sentido en un estilo, si puede entenderse por «estilo» el movimiento originario de la imaginación

62. Char (R.), *Partage formel*, XVII. (Op. cit., pág. 159 [N. del ed.]).

cuando toma el rostro del intercambio. Pero hénos aquí ya en el registro de la historia. La expresión es lenguaje, obra de arte, ética: todos son problemas de estilo, todos los momentos históricos cuyo devenir objetivo es constitutivo de este mundo, de los que el sueño nos muestra el momento originario y las significaciones rectoras para nuestra existencia. Y no porque el sueño sea la verdad de la historia, sino porque al hacer surgir lo que en la existencia hay de más irreductible a la historia muestra mejor el sentido que puede tomar para una libertad que todavía no ha alcanzado, en una expresión objetiva, el momento de su universalidad. Por ello la primacía del sueño es absoluta para el conocimiento antropológico del hombre concreto; pero la superación de esta primacía es una tarea del porvenir para el hombre real —una tarea ética y una necesidad histórica—: «Sin duda pertenece a este hombre, enfrentado de arriba a abajo con el mal cuyo rostro voraz y medular conoce, transformar el hecho fabuloso en hecho histórico. Nuestra convicción inquieta no debe denigrarlo, sino interrogarlo, nosotros, matadores fervientes de seres reales en la persona sucesiva de nuestra quimera... La evasión en su semejante, con inmensas promesas de poesía, será quizás un día posible».<sup>63</sup>

Pero todo esto concierne a una antropología de la expresión, más fundamental a nuestro entender que una antropología de la imaginación; no es nuestro propósito esbozarla hoy. Simplemente hemos querido mostrar todo lo que el texto de Binswanger sobre el sueño podía aportar a un estudio antropológico de lo imaginario. Lo que sacó a la luz sobre el sueño fue el momento fundamental en el que el movimiento de la existencia encuentra el punto decisivo de la partición entre las imágenes en las que ésta se aliena en una subjetividad patológica y la expresión en la que ésta se cumple en una historia objetiva. La imaginación es el medio, el «elemento» de esta elección. Así pues, se puede, buscando la significación del sueño en el corazón de la imaginación, restituir las formas fundamentales de la existencia, manifestar su libertad, designar su felicidad y su desgracia, ya que la desgracia de la existencia se inscribe siempre en la alienación, y la felicidad, en el orden empírico, no puede ser sino felicidad de expresión.

## 2. PREFACIO

Prefacio; en Foucault (M.), *Folie et Dérailson. Histoire de la folie à l'âge classique*, París, Plon, 1961, págs. I-XI. Este prefacio sólo aparece íntegro en su edición original. A partir de 1972, desaparecerá de las tres ediciones siguientes.

Pascal: «Los hombres están tan necesariamente locos que sería otro modo de locura no estar loco». Y este otro texto, de Dostoievski, en el *Diario de un escritor*: «No es encerrando a su vecino como uno se convence de su propia sensatez».

Hay que hacer la historia de este otro modo de locura —de este otro modo por medio del cual los hombres, en el gesto de razón soberana que encierra a su vecino, comunican y se reconocen a través del lenguaje sin piedad de la no-locura—; reencontrar el momento de esta conjura, antes de que se haya establecido definitivamente en el reino de la verdad, antes de que haya sido reavivada por el lenguaje de la protesta. Tratar de alcanzar, en la historia, este grado cero de la historia de la locura, en el que es experiencia indiferenciada, experiencia aún no compartida [*partagée*] de la partición [*partage*] misma. Describir, desde el origen de su curva, ese «otro modo», que, de una y otra parte de su gesto, deja caer, como cosas en adelante exteriores, sordas a cualquier intercambio, y como muertas la una para la otra, la Razón y la Locura.

Ésta es sin duda una región incómoda. Para recorrerla hay que renunciar a la comodidad de las verdades terminales, y no dejarse guiar nunca por lo que podemos saber de la locura. Ninguno de los conceptos de la psicopatología debe ejercer, ni siquiera y sobre todo en el juego implícito de las retrospectivas, un papel organizador. Lo constitutivo es el gesto que efectúa la partición de la locura, y no la ciencia que se establece, una vez cumplida la partición, en la calma recobrada. Lo originario es la cesura que establece la

63. Char (R.), *Partage formel*, LV. (Op. cit., pág. 169 [N. del ed.])



distancia entre razón y no-razón; la captura que la razón ejerce sobre la no-razón para arrancarle su verdad de locura, de falta o de enfermedad, deriva de ella, y de lejos. Será pues preciso hablar de este primitivo debate sin suponer ni victoria ni derecho a la victoria; hablar de estos gestos repetidos en la historia, dejando en suspenso cualquier apariencia de acabamiento, de reposo en la verdad; hablar de este gesto de corte, de esta toma de distancia, de este vacío instaurado entre la razón y lo que no es ella, sin apoyarse jamás en la plenitud de lo que pretende ser.

Entonces, y sólo entonces, podrá aparecer el dominio en el que el hombre de locura y el hombre de razón, separándose, no están separados todavía, y en un lenguaje muy originario, muy borroso, y mucho más matinal que el de la ciencia, entablan el diálogo de su ruptura, que de un modo fugitivo da fe de que todavía se hablan. Ahí, locura y no-locura, razón y no-razón están confusamente implicadas: inseparables en la medida en que no existen todavía, sólo existen la una para la otra, la una en relación con la otra, en el intercambio que las separa.

En medio del mundo sereno de la enfermedad mental, el hombre moderno ya no comunica con el loco: por una parte, el hombre de razón delega en el médico la locura, no autorizando de este modo otra relación sino a través de la universalidad abstracta de la enfermedad; y por la otra parte está el hombre de locura que no comunica con el otro sino por medio de una razón también abstracta, hecha de orden, coacción física y moral, presión anónima del grupo, exigencia de conformidad. No hay lenguaje común; o mejor, ya no hay; la constitución de la locura como enfermedad mental, a finales del siglo XVIII, establece la constatación de un diálogo roto, da la separación como ya realizada, y hunde en el olvido a todas esas palabras imperfectas, sin sintaxis fija, algo balbuceantes, en las que tenía lugar el intercambio entre la locura y la razón. El lenguaje de la psiquiatría, que es monólogo de la razón *sobre* la locura, no ha podido establecerse sino sobre ese silencio.

No he querido hacer la historia de este lenguaje, sino más bien la arqueología de este silencio.

\*

Los Griegos se relacionaban con algo que llamaban ὕβρις [ubris]. Esta relación no era sólo de condena; la existencia de Trasímaco, o la de Calicles, basta para mostrarlo, aun cuando sus discursos nos lleguen ya velados por la dialéctica tranquilizadora de Sócrates. Pero el Logos griego carecía de contrario.

El hombre europeo desde el fondo de la Edad Media se relaciona con algo que llama confusamente: Locura, Demencia, Sinrazón. Quizá la Razón occidental debe algo de su profundidad a esta presencia oscura, como la σοφροσύνη [sofrosyne] de los conversadores socráticos a la amenaza de la ὕβρις [ubris]. En cualquier caso, la relación Razón-Sinrazón constituye para la cultura occidental una de las dimensiones de su originalidad; la acompañaba ya mucho antes de Jerónimo Bosch, y la seguirá bastante después de Nietzsche y de Artaud.

¿Cuál es pues este enfrentamiento por debajo del lenguaje de la razón? ¿Hacia dónde podría conducirnos una interrogación que no siguiera a la razón en su recorrido horizontal, sino que buscara describir en el tiempo esta verticalidad constante, que, a lo largo de toda la cultura europea, la confronta con lo que no es ella misma, la mide con su propia desmesura? ¿A qué región llegaríamos que no es ni la historia del conocimiento ni la historia a secas, que no está ordenada ni por la teleología de la verdad ni por el encadenamiento racional de las causas, que no tienen valor ni sentido sino del otro lado de la partición? Una región, sin duda, en la que se trataría antes de los límites que de la identidad de una cultura.

Podría hacerse una historia de los *límites* —de estos gestos oscuros, necesariamente olvidados una vez cumplidos, por los cuales una cultura rechaza algo que será para ella el Exterior [*Extérieur*]—; y a lo largo de toda su historia, este vacío abierto, este espacio blanco mediante el que se aísla la designa tanto como sus valores. Pues sus valores los recibe y los mantiene en la continuidad de la historia; pero en esta región de la que queremos hablar, ejerce sus elecciones esenciales, hace la partición que le da el rostro de su positividad; ahí se encuentra el espesor originario en el que se forma. Preguntar a una cultura por sus experiencias límites es interrogarla, en los confines de la historia, acerca de un desgarramiento que es como el nacimiento mismo de su historia. Entonces se encuentran confrontadas, en una tensión a punto siempre de romperse, la continuidad temporal de un análisis dialéctico y la aparición, en las puertas del tiempo, de una estructura trágica.

En el centro de estas experiencias-límite del mundo occidental se manifiesta, por supuesto, la de lo trágico mismo —Nietzsche ya había mostrado que la estructura trágica a partir de la cual surge la historia del mundo occidental no es otra cosa sino el rechazo, el olvido y la caída silenciosa de la tragedia—. Alrededor de ésta, que es central ya que une lo trágico con la dialéctica de la historia en el rechazo mismo de la tragedia por la historia, gravitan bastantes otras experiencias. Cada una de ellas, en las fronteras de nuestra



cultura, traza un límite que significa, a la vez, una partición originaria.

En la universalidad de la *ratio* occidental, está esa partición que es Oriente: Oriente, pensado como el origen, soñado como el punto vertiginoso del que nacen las nostalgias y las promesas de retorno, Oriente ofrecido a la razón colonizadora de Occidente, pero indefinidamente inaccesible, pues habita siempre el límite: noche del comienzo, en la que Occidente se formó, pero en la que ha trazado una línea de partición, Oriente es para él todo lo que él todavía no es, aunque deba buscar allí lo que es su verdad primitiva. Habrá que hacer una historia de esta gran partición, a lo largo de todo el devenir occidental, seguirlo en su continuidad y sus cambios, pero dejarlo también aparecer en su trágico hieratismo.

Habrá que contar también otras particiones: en la unidad luminosa de la apariencia, la partición absoluta del sueño, al que el hombre no puede dejar de interrogar sobre su propia verdad —ya sea la de su destino o la de su corazón—, pero al que no pregunta sino desde el otro lado de un esencial rechazo que lo constituye y lo recusa en la irrisión del onirismo. Habrá que hacer la historia también, y no sólo en términos etnológicos, de las prohibiciones sexuales: en nuestra cultura misma, hablar de las formas continuamente móviles y obstinadas de la represión, y no para hacer la crónica de la moralidad o de la tolerancia, sino para desvelar, como límite del mundo occidental y origen de su moral, la partición trágica del mundo feliz del deseo. Finalmente, y en primer lugar, hay que hablar de la experiencia de la locura.

El estudio que va a leerse no es más que la primera, y sin duda la más fácil, de esta larga indagación, que bajo el sol de la gran investigación nietzscheana, quisiera confrontar las dialécticas de la historia con las estructuras inmóviles de lo trágico.

\*

¿Qué es pues la locura, en su forma más general pero también en la más concreta, para que recuse de entrada cualquier intento de captura del saber sobre ella? Nada más, sin duda, que *la ausencia de obra*.

La existencia de la locura, ¿qué lugar puede tener en el devenir? ¿Cuál es su surco? Muy delgado, sin duda; unas pocas arrugas que inquietan poco, y no alteran la gran calma razonable de la historia. ¿Qué peso tienen, frente a esas palabras decisivas que han tramado

el devenir de la razón occidental, todos esos temas vanos, todos esos dossiers de indescifrable delirio que el azar de las prisiones y de las bibliotecas han yuxtapuesto? ¿Hay lugar en nuestros discursos para los miles de páginas en las que Thorin, lacayo casi analfabeto, y «loco furioso»,<sup>1</sup> transcribió, a finales del siglo XVII, sus visiones derramadas y los ladridos de su espanto? No son más que tiempo despojado, pobre presunción de un paso [*passage*] que el porvenir rechaza, algo en el devenir que irreparablemente es menos que la historia.

Este «menos» es lo que debe interrogarse, liberándolo de entrada de cualquier signo peyorativo. Desde su formulación originaria, el tiempo histórico impone silencio a algo que en adelante no vamos a poder aprehender sino bajo las especies del vacío, de lo vano, de la nada. La historia no es posible sino sobre el fondo de una ausencia de historia, en medio de este gran espacio de murmullos, que el silencio acecha, como su vocación y su verdad: «Llamaré desierto este castillo que fuiste, noche esta voz, ausencia tu rostro». Oscura región equívoca: puro origen, ya que de ella va a nacer, conquistando paso a paso sobre tanta confusión las formas de su sintaxis y la consistencia de su vocabulario, el lenguaje de la historia —y residuo último, playa estéril de las palabras, arena recorrida y al punto olvidada, conservando únicamente, en su pasividad, la huella vacía de las figuras idas.

La gran obra de la historia del mundo está imborrablemente acompañada por una ausencia de obra, que se renueva a cada instante, pero que corre inalterada en su inevitable vacío a lo largo de toda la historia: y desde antes de la historia, puesto que ya está presente en la decisión primitiva, y también tras ella, puesto que triunfará en la última palabra pronunciada por la historia. La plenitud de la historia no es posible sino en el espacio, vacío y poblado a la vez, de todas esas palabras sin lenguaje que dejan oír a quien presta oído un ruido sordo debajo de la historia, el murmullo obstinado de un lenguaje que hablaría *completamente solo* —sin sujeto hablante y sin interlocutor, replegado sobre sí mismo, anudado a la garganta, hundiéndose antes de haber alcanzado formulación alguna y regresando sin ruido al silencio del que nunca se deshizo. *Rafz* calcinada del sentido.

Todavía no es esto la locura, pero es la primera cesura a partir de la cual la partición de la locura es posible. Ésta es su *recuperación*, su repetición, su organización en la prieta unidad del *presen-*

1. Bibliothèque de l'Arsenal; manuscritos 12.023 y 12.024.

te; la percepción que el hombre occidental tiene de su tiempo y de su espacio deja que aparezca una estructura de rechazo, a partir de la cual se denuncia una palabra como algo que no es lenguaje, un gesto como algo que no es obra, una figura como algo que no tiene derecho a ocupar un lugar en la historia. Esta estructura es constitutiva de lo que es el sentido y el no-sentido; o más bien, de esta reciprocidad que los liga uno a otro; sólo ella puede dar cuenta del hecho general de que no puede haber en nuestra cultura razón sin locura, por más que el conocimiento racional que tenemos de la locura la reduce y la desarma, prestándole el débil estatuto de accidente patológico. *La necesidad de la locura* a lo largo de toda la historia de Occidente está ligada a este gesto de decisión que recorta del ruido de fondo y de su monotonía continua un lenguaje significativo que se transmite y se acaba en el tiempo; es decir, está ligada a la posibilidad de la historia.

Esta estructura de la experiencia de la locura, que pertenece por completo a la historia, pero que se asienta en sus confines, y ahí es donde se decide, es el objeto de este estudio.

Es decir, que no se trata en absoluto de una historia del conocimiento, sino de los movimientos rudimentarios de una experiencia. Historia no de la psiquiatría sino de la locura misma, en su vivacidad, antes de cualquier captura por el saber. Será preciso pues atender, asomarse a ese murmullo del mundo, tratar de percibir tantas imágenes que nunca llegaron a ser poesía, tantos fantasmas que no lograron alcanzar los colores de la vigilia. Pero sin duda se trata de una tarea doblemente imposible: porque nos obligaría a reconstruir el polvo de estos dolores concretos, de estas palabras insensatas que nada amarra al tiempo; y sobre todo porque estos dolores y estas palabras no existen y no se dan a sí mismas y a los demás sino en el gesto de la partición que las denuncia ya y las domestica. Tan sólo en el acto de la separación y a partir de él es posible pensarlas como polvo todavía no separado. La percepción que intenta captarlas en estado salvaje pertenece necesariamente a un mundo que ya las ha capturado. La libertad de la locura no se entiende sino desde lo alto de la fortaleza que la mantiene prisionera. Pues «ahí no dispone sino del moroso estado civil de sus prisiones, de su experiencia muda de perseguida, y nosotros no tenemos más que su filiación de evadida».

Hacer la historia de la locura querrá decir así: hacer un estudio estructural del conjunto histórico —nociones, instituciones médicas, jurídicas y policiales, conceptos científicos— que mantienen cautiva a una locura cuyo estado salvaje nunca puede ser restituido

en sí mismo; pero a falta de esta inaccesible pureza primitiva, el estudio estructural debe remontarse hacia la decisión que une y separa a la vez razón y locura; debe intentar descubrir el perpetuo intercambio, la oscura raíz común, el enfrentamiento originario que da sentido a la unidad tanto como a la oposición del sentido y de lo insensato. De este modo podrá reaparecer la decisión fulgurante, heterogénea al tiempo de la historia, pero inasible fuera de él, que separa del lenguaje de la razón y de las promesas del tiempo a este murmullo de sombríos insectos.

\*

¿Hay que asombrarse de que esta estructura sea visible sobre todo durante los ciento cincuenta años que han precedido y dispuesto la formación de una psiquiatría considerada por nosotros como positiva? La edad clásica —de Willis a Pinel, de los furores de Orestes a la Quinta del Sordo y a *Julliette*— cubre este período preciso en el que el intercambio entre la locura y la razón modifica su lenguaje, y de modo radical. En la historia de la locura, dos acontecimientos señalan esta alteración con una limpieza singular: 1657, la creación del Hospital general, y el «gran encierro» de los pobres; 1794, liberación de los encadenados de Bicêtre. Entre estos dos acontecimientos, singulares y simétricos, algo pasa, algo cuya ambigüedad ha puesto en apuros a los historiadores de la medicina: represión ciega en el régimen absolutista, según unos, y, según otros, descubrimiento progresivo, por la ciencia y la filantropía, de la locura en su verdad positiva. De hecho, por debajo de estas significaciones reversibles, se forma una estructura que no desata esta ambigüedad, sino que la decide. Esta estructura es la que da cuenta del paso de la experiencia medieval y humanista de la locura a esta experiencia que es la nuestra, y que confina a la locura en la enfermedad mental. En la Edad Media y hasta el Renacimiento, el debate del hombre con la demencia era un debate dramático que le enfrentaba con las potencias sordas del mundo; y la experiencia de la locura se obnubilaba entonces en imágenes en las que de lo que se trataba era de la Caída y del Cumplimiento, de la Bestia, de la Metamorfosis, y de todos los secretos maravillosos del Saber. En nuestra época, la experiencia de la locura se cumple en la calma de un saber que, por conocerla demasiado, la olvida. Pero de una a otra de estas experiencias, el paso se ha dado por un mundo sin imágenes ni positividad, en una especie de transparencia silenciosa que deja aparecer, como institución muda, gesto sin comentario,

saber inmediato, una gran estructura inmóvil; ésta no es ni drama ni conocimiento; es el punto en el que la historia se inmoviliza en lo trágico que la funda y a la vez la recusa.

En el centro de esta tentativa de realzar, en sus derechos y en su devenir, la experiencia clásica de la locura, encontraremos pues una figura sin movimiento: la partición simple del día y la oscuridad, la sombra y la luz, el sueño y la vigilia, la verdad del sol y las potencias de medianoche. Figura elemental, que no permite otro tiempo sino el del retorno indefinido del límite.

Y es propio también de esta figura inducir al hombre a un poderoso olvido; esta gran partición, iba a aprender a dominarla, a reducirla a su nivel propio; a que el día y la noche se hicieran *en ella*; a ordenar el sol de *la verdad* con la débil luz de *su* verdad. Haber domesticado su locura, haberla captado, liberándola, en las cárceles de su mirada y su moral, haberla desarmado empujándola a un rincón de sí mismo, autorizaba finalmente al hombre a establecer consigo mismo esta especie de relación que se llama «psicología».

Fue preciso que la Locura dejara de ser la Noche, y se convirtiera en sombra fugitiva en la conciencia, para que el hombre pudiera pretender detentar *su* verdad y solventarla en el conocimiento.

En la reconstrucción de esta experiencia de la locura, una historia de las condiciones de posibilidad de la psicología está escrita como por sí misma.

\*

En el transcurso de este trabajo, en ocasiones he utilizado materiales recogidos por algunos autores. Los menos posibles sin embargo, y sólo cuando no he podido tener acceso al documento mismo. Y es que fuera de toda referencia a una «verdad» psiquiátrica, era preciso dejar hablar, por sí mismos, estas palabras, estos textos que llegan por debajo del lenguaje, y que no estaban hechos para acceder a la palabra. Quizás, a mi entender, la parte más importante de este trabajo es el lugar que he dejado al texto mismo de los archivos.

Por lo demás, ha sido preciso mantenerse en una especie de relatividad sin recurso, no buscar salida en ningún abuso de autoridad psicológica que descubriera las cartas y denunciara la verdad desconocida. Ha sido preciso hablar de la locura solamente en relación con ese «otro modo» que permite a los hombres no estar locos, y ese otro modo, por su parte, no se ha podido describir sino en la vivacidad primitiva que lo compromete a un debate indefinido ante la locura. Era pues necesario un lenguaje sin apoyos: un

lenguaje que entrara en el juego, pero que permitiera el intercambio; un lenguaje que, rehaciéndose sin pausas en un movimiento continuo, fuera hasta el fondo. Se trataba de salvaguardar a cualquier precio lo *relativo*, y ser *absolutamente* comprendido.

Ahí, en este simple problema de elocución, se escondía y se expresaba la dificultad mayor de la empresa: era preciso hacer emerger a la superficie de la razón una partición y un debate que necesariamente deben quedar detrás, ya que este lenguaje no cobra sentido sino más allá de ellos. Era preciso pues un lenguaje lo suficientemente neutro (lo bastante libre de terminología científica, y de opciones sociales o morales) como para que pudiera aproximarse al máximo a estas palabras primitivamente enmarañadas, y para que se aboliera esa distancia por medio de la cual el hombre moderno se protege contra la locura; pero también un lenguaje lo suficientemente abierto como para que pudieran inscribirse en él, sin traición, las palabras decisivas mediante las que se constituyó, para nosotros, la verdad de la locura y de la razón. Únicamente he retenido una regla y un método, el que se contiene en un texto de Char, donde puede leerse también la definición más apremiante y retenida de la verdad: «Retiré de las cosas la ilusión que producen para preservarse de nosotros y les dejé la parte que nos conceden».<sup>2</sup>

\*

En esta tarea que obligadamente era un poco solitaria, todos aquellos que me ayudaron merecen mi agradecimiento. Y Georges Dumezil el primero, sin el cual este trabajo no habría comenzado —ni comenzado durante la noche sueca ni acabado al sol testarudo de la libertad polaca—. Debo dar las gracias a Jean Hyppolite, y, entre todos, a Georges Canguilhem que leyó este trabajo cuando todavía era informe, que me aconsejó cuando no estaba todo tan claro, me ahorró no pocos errores, y me mostró el valor que puede llegar a tener ser escuchado. Mi amigo Robert Mauzi me proporcionó sobre este siglo XVIII que es el suyo conocimientos que me faltaban.

Deberían citarse otros nombres que aparentemente no importan. Saben sin embargo, mis amigos de Suecia y mis amigos polacos, que algo hay de su presencia en estas páginas. Que me perdonen por haberlos sentido tan próximos, a ellos y a su felicidad, de

2. Char (R.), *Suzerain*, en *Poèmes et Prose*, pág. 87.

un trabajo en el que no se trataba sino de lejanos sufrimientos, y de los archivos un poco polvorientos del dolor.

\*

«Compañeros patéticos que apenas murmuráis, marchad con la lámpara apagada y devolved las joyas. Un misterio nuevo canta en vuestros huesos. Desarrollad vuestra extraña legitimidad.»

Hamburgo, 5 de febrero de 1960

### 3. INTRODUCCIÓN

Introducción a Rousseau (J.-J.), *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, París, A. Colin, col. «Bibliothèque de Cluny», 1962, págs VII-XXIV.

Son unas anti-Confesiones. Y llegadas, como de su monólogo detenido, de un reflujo del lenguaje que estalla al haber encontrado un obstáculo oscuro. A principios del mes de mayo de 1771, Rousseau acaba la lectura de las *Confessions*, en casa del conde de Egmont: «Cualquiera que incluso sin haber leído mis escritos examine con sus propios ojos mi natural, mi carácter, mis costumbres, mis inclinaciones, mis placeres, mis hábitos y pueda creer que soy un hombre deshonesto, es un hombre que merece ser asfixiado». Empieza un juego de la asfixia, que no cesará hasta el descubrimiento del dominio abierto, respirable, irregular, entrelazado aunque sin estar atado [*sans enlacement*],<sup>1</sup> del paseo y la ensoñación. El hombre que no cree a Jean-Jacques merece pues ser asfixiado: dura amenaza, ya que no funda en absoluto su convicción en la lectura de sus libros, sino sobre el conocimiento del hombre, ese conocimiento que se da sin engaños en el libro de las *Confessions*, pero que a través de él debe afirmarse sin él. Hay que creer lo que dice la palabra escrita, pero no creerla porque se ha leído. Y la conminación, para cobrar su sentido y no impugnar la orden que da por el lugar donde se enuncia, es leída por el autor; de este modo podrá oírse: entonces se abrirá un espacio de la palabra ligera, fiel, indefinidamente transmisible en la que comunican sin obstáculo **creencia** y verdad, este espacio sin duda de la voz inmediata donde el vicario saboyano, a la escucha, había alojado antaño la profesión de

1. Sobre este tema, véanse las páginas notables de J. Starobinski, en su *J.-J. Rousseau*, Plon, 1958, pág. 251 y sigs.

su fe. El libro de las *Confessions* es leído en varias ocasiones en casa del señor de Pezay, en casa de Dorat, ante el príncipe real de Suecia, y finalmente en casa de los Egmont; lectura confidencial, ante un público íntimo, pero cuyo semisecreto en el fondo no atañe sino al texto que la sostiene; la verdad que quiere transmitir, por obra de este secreto, se entregará a un recorrido indefinido e inmediato, idealizada ya como para convertirse en creencia. En el éter en el que la voz triunfa finalmente, el malvado que no cree no podrá respirar; no serán precisos ni manos ni cordones para asfixiarlo.

Esta voz ligera, esta voz que, en su gravedad, afina hasta el extremo el texto del que nace, cae en el silencio. El gran concurso de convicciones cuyo efecto instantáneo Rousseau esperaba no se deja oír: «Todo el mundo se calló; la señora de Egmont fue la única que me pareció conmovida; temblaba visiblemente, pero se recuperó enseguida y guardó silencio al igual que toda la compañía. Éste fue el fruto que saqué de esa lectura y de mi declaración». La voz es sofocada, y el único eco que despierta, como respuesta, no es más que un estremecimiento reprimido, una emoción visible por un instante, rápidamente devuelta al silencio.

Probablemente es durante el invierno siguiente cuando Rousseau se puso a escribir los *Dialogues*, según un uso de la voz absolutamente diferente. De entrada, se trata de una voz ya sofocada, y encerrada en un «silencio profundo, universal, no menos inconcebible que el misterio que oculta... silencio espantoso y terrible». Ya no evoca a su alrededor el círculo de un auditorio atento, sino solamente el laberinto de un escrito cuyo mensaje está enteramente comprometido con el espesor material de las hojas que recubre. Desde el fondo de su existencia, la conversación de los *Dialogues* está tan escrita como las *Confessions* en su monólogo eran habladas. En este hombre que siempre se quejó de no saber hablar, y que desde hace diez años ejerce el oficio de escribir como un paréntesis infeliz en su vida, los discursos, las cartas (reales o novelescas), los memoriales, las declaraciones —también las óperas— han definido, a lo largo de su existencia, un espacio de lenguaje en el que palabra y escritura se cruzan, se impugnan, se refuerzan. Este entrelazado recusa a cada una mediante la otra, pero las justifica abriéndolas una sobre la otra: la palabra sobre el texto que la fija («vendré con este libro en la mano...»), el escrito sobre la palabra que hace de él una confesión inmediata y ardiente.

Pero precisamente ahí, en la encrucijada de las sinceridades, en esta apertura primera del lenguaje, nace el peligro: sin texto, la palabra es propalada, deformada, travestida sin fin, y malvadamente

retorcida (como lo fue la confesión de los hijos abandonados); escrito, el discurso es reproducido, alterado, su paternidad cuestionada; las librerías venden las malas pruebas; circulan falsas atribuciones. El lenguaje ya no es soberano en su espacio. De ahí, la gran angustia que domina la existencia de Rousseau de 1768 a 1776: que su voz se pierda. Y de dos modos posibles: que el manuscrito de las *Confessions* sea leído y destruido, dejando esa voz en suspenso y sin justificación; y que el texto de los *Dialogues* sea ignorado y permanezca en un abandono definitivo en el que la voz quede sofocada por las hojas en las que se ha transcrito: «Si me atreviera a hacer un ruego a aquellos entre cuyas manos caiga este escrito sería que tuvieran la amabilidad de leerlo entero». Se conoce el gesto ilustre mediante el cual Rousseau quiso depositar en Notre-Dame el manuscrito de los *Dialogues*, quiso perderlo transmitiéndolo, quiso confiar este texto de la desconfianza a un lugar anónimo, para que allí se transformara en palabra; y ahí encontramos, según una coherencia rigurosa, una simetría con los cuidados dispuestos para proteger el manuscrito de las *Confessions*; éste, frágil, indispensable soporte de una voz, había sido profanado por una lectura que se dirigía «a los oídos menos dotados para escucharlo»; el texto de los *Dialogues* mantiene clausurada una voz sobre la que se cierra una muralla de tinieblas, y que sólo un omnipotente mediador podrá hacer oír como una palabra viva; «podría ocurrir que el ruido de esta acción hiciera que mi manuscrito llegara hasta los ojos del rey».

Y el fracaso viene a alojarse en la necesidad sistemática del acontecimiento. La lectura de las *Confessions* no ha suscitado sino un largo silencio, que abre, bajo la voz apasionada y ante ella, un espacio vacío en el que se precipita, renuncia a hacerse oír y poco a poco es sofocada por un sordo acceso de rumores que la convierten en lo contrario de lo que ha dicho, en lo contrario de lo que era. El depósito de los *Dialogues* choca en cambio con un espacio cerrado; el lugar maravilloso en el que la escritura podría hacerse oír está prohibido; está rodeado por una reja tan ligera que era invisible hasta el momento de franquearla, pero tan rigurosamente atrancada que este lugar en el que se podría ser escuchado está tan separado como aquel en el que la palabra optó por la escritura. Durante todo este período, el espacio del lenguaje ha quedado cubierto por cuatro figuras que se encadenan: la voz de las *Confessions* que brota de un texto en peligro, voz siempre amenazada con quedar cortada de su soporte y de este modo estrangulada; esta voz misma que se hunde en el silencio y se sofoca por una ausencia de eco; el texto de los *Dialogues* que encierra una voz no oída y la ofrece, para

que no muera, a una escucha absoluta; este mismo texto rechazado del lugar en el que podría volver a ser palabra y tal vez condenado a «atarse» [*s'enlacer*] a sí mismo en la imposibilidad de hacerse oír. No queda sino entregarse sin agitación y desde el fondo de una dulzura consentidora al estrangulamiento universal: «Ceder en adelante a mi destino, no obstinarme en luchar contra él, dejar que mis perseguidores dispongan como quieran de su presa, seguir siendo su juguete sin resistencia durante el resto de mis viejos y tristes días... es mi última decisión».

Y estas cuatro figuras de la asfixia no se resolverán hasta el día en que regrese vivo en el recuerdo el espacio libre del lago de Bienne, el ritmo lento del agua, y este ruido ininterrumpido que, no siendo palabra ni texto, reconduce la voz a su fuente, al murmullo de la ensoñación: «Allí, el ruido de las olas, y la agitación del agua asentando mis sentidos y ahuyentando de mi alma cualquier otra agitación la sumergían en una ensoñación deliciosa en la que me sorprendía a menudo la noche sin que me diera cuenta». En este murmullo absoluto y originario, toda palabra humana encuentra su inmediata verdad y su confidencia: «Del puro cristal de las fuentes brotaron los primeros fuegos del amor».

La asfixia exigida contra el enemigo en el final de las *Confessions* se ha convertido en la obsesión del enlazado [*enlacement*] por los «Señores» a lo largo de los *Dialogues*: Jean-Jacques y aquel que le cree deshonesto están anudados en un abrazo mortal. Un mismo cordón los sujeta uno contra el otro, rompe la voz y de su melodía da nacimiento al desorden de las palabras interiores enemigas de sí mismas y entregadas al silencio escrito de los diálogos ficticios.

\*

El lenguaje de Rousseau las más de las veces es lineal. En las *Confessions*, las vueltas atrás, las anticipaciones, la interferencia de los temas revelan un uso libre de la escritura melódica. Escritura que siempre fue privilegiada por él, por que en ella veía —tanto en la música como en el lenguaje— la más natural de las expresiones, aquella en la que el sujeto que habla está enteramente presente, sin reserva ni reticencia, en cada una de las formas de lo que dice: «En la empresa que me he dado de mostrarme por entero al público, es preciso que nada mío permanezca oscuro o escondido; es preciso que me entregue sin descanso bajo sus ojos, que me siga en todos los extravíos de mi corazón, en todos los rincones de mi vida». Expresión continua, indefinidamente fiel al curso del tiempo, y que lo

sigue como un hilo; es preciso que el lector no «encuentre en mi relato la mínima laguna, el menor vacío que le haga preguntarse: ¿qué hizo durante aquel tiempo? y me acuse de no haber querido decirlo todo». Una variación perpetua en el estilo es entonces necesaria para seguir sinceramente esa sinceridad de todos los instantes: cada acontecimiento y la emoción que lo acompaña deberán restituirse en su frescor, y presentarse ahora como lo que han sido: «Diré cada cosa como la siento, como la veo, sin afectación, sin pudor, sin complicarme sobrecargándola». Pues esta diversidad sólo por una cara es la de las cosas: en su perpetuo y constante origen es la del alma que las experimenta, las goza o las sufre; muestra, sin perspectiva, sin interpretación, no lo que adviene, sino a aquel a quien el acontecimiento le adviene: «Escribo menos la historia de estos acontecimientos que la de mi estado de alma, a medida que fueron ocurriendo». El lenguaje cuando es el de la naturaleza traza un línea de inmediata reversibilidad, de modo que en él no hay ni secreto, ni fortaleza, ni siquiera interior, sino sensibilidad en el exterior inmediatamente expresada: «Detallando con simplicidad todo lo que me ha ocurrido, todo lo que he hecho, todo lo que he pensado, todo lo que he sentido, no puedo inducir a error a menos que lo pretenda; e incluso, aún queriéndolo, de este modo no lo lograría fácilmente».

Ahí es donde este lenguaje lineal cobra sus sorprendentes poderes. De una tal diversidad de pasiones, impresiones, y de estilo, de su fidelidad a tantos acontecimientos extraños («sin tener ningún estado yo mismo, he conocido todos los estados; he vivido en todos, desde los más bajos a los más elevados»), hace nacer un dibujo que es a la vez uno y único: «Yo solo». Lo que significa: inseparable proximidad consigo mismo, y absoluta diferencia con los otros. «No estoy hecho como ninguno de los que he visto; me atrevo a creer que no estoy hecho como ninguno de los que existen. Si no valgo más, por lo menos, soy otro.» Y sin embargo, esta maravillosa y tan diferente unidad, únicamente pueden reconstruirla los otros, como la más próxima y la más necesaria de la hipótesis. Es el lector quien transforma esta naturaleza siempre exterior a sí misma en verdad: «A él le corresponde encajar los elementos y determinar el ser que componen; el resultado debe ser su obra; y si se equivoca, entonces todo el error será suyo». En este sentido, el lenguaje de las *Confessions* encuentra su morada filosófica (igual como el lenguaje melódico de la música) en la dimensión de lo original, es decir en esa hipótesis que funda lo que aparece como ser de la naturaleza.

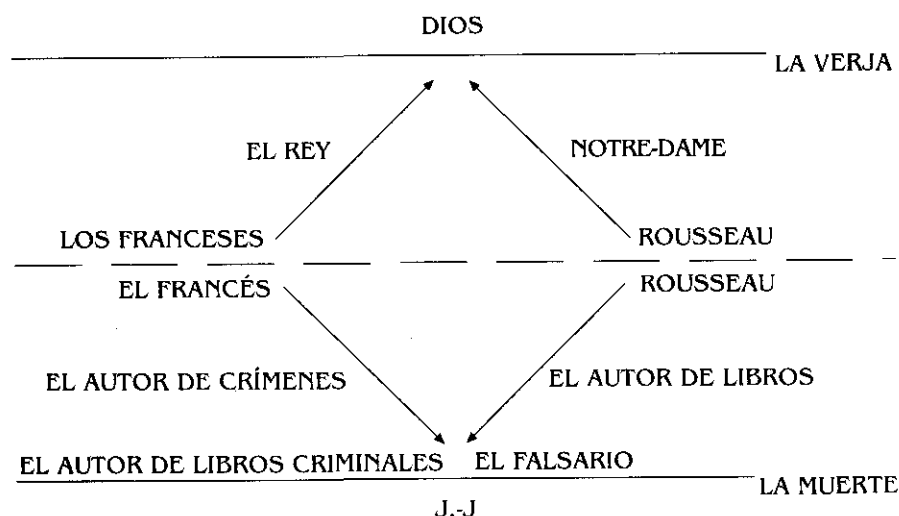
Los *Dialogues* por el contrario están contruidos según una estructura vertical. El sujeto que, en este lenguaje erguido, habla de estructura armónica es un sujeto disociado, superpuesto a sí mismo, lagunero, que no puede hacerse presente más que por una especie de adicción nunca cumplida: como si se apareciese en un punto de fuga que sólo una cierta convergencia permitiera descubrir. En lugar de estar recogido en el punto sin superficie de una sinceridad en la que el error, la hipocresía, la voluntad de mentir no tienen ni siquiera lugar donde alojarse, el sujeto que habla en los *Dialogues* cubre una superficie de lenguaje que nunca está cerrada, en la que los otros van a poder intervenir con su encarnizamiento, su maldad, su decisión obstinada de alterarlo todo.

De 1767 a 1770, en la época en que terminaba las *Confessions*, Rousseau se hacía llamar Jean-Joseph Renou. Cuando redacta los *Dialogues*, ha abandonado el seudónimo y firma de nuevo con su nombre. Ahora bien, es este Jean-Jacques Rousseau quien en su concreta unidad está ausente de los *Dialogues* —o más bien, a través de ellos, y tal vez por ellos, se encuentra disociado—. La discusión pone en juego a un francés anónimo, representativo de los que han robado a Rousseau su nombre; frente a él, un cierto Rousseau, que, sin más determinación concreta que su honestidad, lleva el nombre que el público ha arrebatado al Rousseau real, y conoce precisamente lo que es propio de Rousseau: sus obras. Finalmente, una tercera pero constante presencia, la de aquel a quien sólo se designa mediante un Jean-Jacques de desdeñosa familiaridad, como si ya no tuviera derecho al apellido que lo singulariza, sino tan sólo a la singularidad de su nombre. Pero este Jean-Jacques ni siquiera se nos presenta en la unidad a la que tiene derecho: hay un Jean-Jacques-para-Rousseau que es el «autor de libros» y otro para el francés que es el «autor de crímenes». Pero como el autor de crímenes no puede ser el autor de libros cuyo único propósito es interesar a los corazones por la virtud, el Jean-Jacques-para-Rousseau dejará de ser el autor de libros para no ser más que el criminal de la opinión, y Rousseau, negando que Jean-Jacques haya escrito sus libros, afirmará que no es más que un falsario. Inversamente, el Jean-Jacques-para-el-Francés, si ha cometido todos los crímenes que se cuentan no pudo dar pretendidas lecciones de moral más que escondiendo en ellas un «veneno» secreto; estos libros son pues diferentes de lo que parecen, y su verdad no está en lo que dicen; sólo se manifiesta desplazada, en esos textos que Jean-Jacques no firma, pero que la gente avisada tiene razón en atribuirle; el autor de crímenes se convierte así en autor de libros criminales. Es a

través de estos cuatro personajes como progresivamente se descubre el Rousseau real (aquel que decía tan simple y soberanamente «yo solo» en las *Confessions*). Aunque nunca se presente en carne y hueso, y jamás tenga la palabra (salvo bajo la forma siempre elidida del autor de los *Dialogues*, en la irrupción de algunas notas, y en fragmentos de discurso referidos por Rousseau o por el Francés). Si ha sido visto y oído es únicamente por Rousseau (ese otro él mismo, el portador de su verdadero nombre); el Francés se declara satisfecho sin haberse encontrado con él siquiera; carece del valor necesario y no acaba de reconocer la utilidad de hablar por él: a lo máximo acepta ser el depositario de sus papeles y su mediador de cara a un reconocimiento póstumo. Hasta tal punto está ahora lejos e inaccesible este personaje cuya inmediata presencia hacía posible el lenguaje de las *Confessions*; en adelante estará alojado en el límite extremo de la palabra, más allá de ella ya, en la punta virtual y nunca percibida de este triángulo formado por los dos interlocutores y los cuatro personajes que define por turno su diálogo.

La cúspide del triángulo, el momento en el que Rousseau, habiéndose reunido con Jean-Jacques, será reconocido por el Francés en lo que es, y en el que el autor de verdaderos libros haga desvanecerse al autor de falsos crímenes, no podrá alcanzarse más que en un más allá, cuando, apaciguados los odios de la muerte, el tiempo pueda recobrar su curso original. Esta figura trazada virtualmente en el texto de los *Dialogues*, y de la que todas las líneas convergen hacia la unidad reencontrada en su verdad, dibuja algo como la imagen invertida de otra figura; la que ha dirigido desde el exterior la redacción de los *Dialogues* y las diligencias que la han seguido a continuación. Jean-Jacques Rousseau, el autor de sus libros, había visto como los Franceses le reprochaban haber escrito libros criminales (condenación del *Émile* y del *Contrat*), o le acusaban de no haberlos hecho (polémica a propósito del *Devin du village*), o bien sospechaban que había escrito libelos; en cualquier caso, se convertía, a través de sus libros, y a causa de ellos, en el autor de innumerables crímenes. Los *Dialogues* están destinados, aceptando la hipótesis de los enemigos, a encontrar el autor de los libros y por vía de consecuencia a disipar el autor de los crímenes: y todo ello a causa de un depósito tan extraordinario y solemne que su brío misma desvelará su secreto; de ahí, la idea de depositar el manuscrito en el altar mayor de Notre-Dame (y luego las ideas sustitutivas: la visita a Condillac, y la tarjeta circular). Pero cada vez se levanta un obstáculo: la indiferencia del público, la incompreensión del hombre de letras, y sobre todo, modelo y símbolo de todas las

demás, la verja, tan visible aunque inadvertida, que rodea el coro de la iglesia. Todos estos obstáculos no son en sí mismos sino el reflejo, en el mundo real, de este límite que difería indefinidamente, en la ficción de los *Dialogues*, el redescubrimiento de J.-J. Rousseau. El Dios del que Jean-Jacques esperaba que le restituyera su insecable y triunfante unidad se esconde detrás de la verja como brilla más allá de la muerte esa supervivencia sin fin en la que se verá la memoria de Rousseau «reestablecida en el honor que merece» y sus libros reconocidos como «útiles por la estima debida a su Autor».



Es solamente en este más allá enrejado y mortal que podrá constituirse el mal simple que hablaba en *Les Confessions*. A menos que, de repente, no se produzca un deslizamiento lateral (lo que Rousseau llama «regresar a sí mismo»). A menos que el lenguaje no vuelva a ser melódico y lineal, simple surco de un yo puntual y por tanto verdadero. Entonces al «yo solo» que abre el primer libro de las *Confessions* le responderá desde la primera línea de las *Rêveries* su equivalente riguroso: «Héme aquí pues solo en la tierra». Este «pues» envuelve con su curva lógica toda la necesidad que ha organizado los *Dialogues*, la dolorosa dispersión de quien a la vez es su «sujeto» y su «objeto», el espacio vacante de su lenguaje, el ansioso depósito de su carta, su solución finalmente en una palabra que vuelve a decir natural y originalmente «yo», y que restituye

ye después de tantas obsesiones la posibilidad de soñar, después de tantos pasos menesterosos la apertura libre y desocupada del paseo.

Los *Dialogues*, texto autobiográfico, tienen en el fondo la estructura de los grandes textos teóricos: se trata, en un solo movimiento de pensamiento, de fundar la inexistencia, y de justificar la existencia. Fundar, según la hipótesis más próxima, la más económica, la más verosímil también, todo lo que es muestra de ilusión, de mentira, de pasiones deformes, de una naturaleza olvidada y expulsada de sí misma, todo lo que asalta nuestra existencia y nuestro reposo con una discordia que, no por aparente, es menos acuciante, es a la vez manifestar su no-ser y mostrar su inevitable génesis. Justificar la existencia es volverla a llevar a su verdad de naturaleza, a ese punto inmóvil donde nacen, se cumplen y luego se apaciguan todos los movimientos según una espontaneidad que tanto es necesidad del carácter como frescor de una desligada libertad. De este modo, la justificación tiende poco a poco a extenuar la existencia en una figura sin espacio ni tiempo, y que sólo sostiene su frágil ser con unos movimientos que la solicitan, la atraviesan a pesar suyo, y la señalan bajo la forma evanescente, siempre exterior a sí misma, del ser sensible. Mientras que la inexistencia, a medida que se funda, encuentra sus apoyos, la ley de su organización, y hasta la necesidad interior de su ser. La existencia nunca es nada más que una inocencia que no alcanza a ser virtuosa, y la inexistencia, sin dejar de ser ilusión, se oscurece, se espesa en una maldad esencial. Este doble movimiento jamás se lleva hasta el extremo de la incompatibilidad, porque interviene el lenguaje, que cumple una doble función: expresar la inocencia, y ligarla por su sinceridad; formar el sistema de las convenciones y de las leyes que limitan el interés, organizan sus consecuencias, y lo establecen en sus formas generales.

Pero, ¿qué ocurre en un mundo en el que ya no se puede hablar? ¿Qué medida podrá detener la desmesura de cada movimiento, impedir que la existencia sea sólo un punto indefinidamente sensible, y que la inexistencia se organice en un complot indefinido? Los *Dialogues* hacen la experiencia de esta desmesura a través de un mundo sin lenguaje, al igual como el *Contrat* definía a través del lenguaje de los hombres la medida posible de la existencia justificada y de la necesaria maldad.

El silencio es la experiencia primera de los *Dialogues*, a la vez la que los ha vuelto necesarios con su escritura, su organización singular y la que, del interior, sirve de hilo a la dialéctica, a la prueba y



a la afirmación. Las *Confessions* querían trazar un camino de verdad simple por entre los ruidos del mundo para hacerlos callar. Los *Dialogues* se esfuerzan por dar nacimiento a un lenguaje en el interior de un espacio en el que todo se calla. Éstos son aproximadamente los momentos de este lenguaje que trata en vano de solicitar el lenguaje, y el desarrollo de su fracaso:

1. Se han dado a mis contemporáneos ideas de mí que son falsas. Toda mi obra sin embargo hubiera debido justificar mi existencia (*La Nouvelle Héloïse* probar la pureza de mi corazón, *Émile*, mi interés por la virtud).

2. Ante el peligro que arreciaba, he cedido e intentado reestablecer el lenguaje en un momento posterior. He supuesto que tenía las opiniones de los otros sobre mí mismo (supongo pues fundadas todas esas ilusiones). ¿Cómo hubiera actuado ante este negro personaje en el que me he convertido según mi propia y ficticia opinión? Hubiera ido a visitarle, le habría interrogado, le habría escuchado y leído sus *Confessions*.

3. Pero lo que yo hubiera hecho, ellos no lo han hecho en absoluto; ni siquiera han intentado saber cuál habría sido mi conducta si hubiera tenido ante mí ese personaje que han hecho de mí. Cedo pues de nuevo, y busco, para seguir evitando la absoluta desmesura de la inocencia y la maldad, una tercera forma de lenguaje, más alta y más profunda; ya que no se me ha preguntado para conocer mis respuestas, voy a dar una respuesta que interrogará a los otros, forzándoles a darme una respuesta que, tal vez, me mostrará que estaba equivocado, que la desmesura no es total, entre la inexistencia fundada en maldad y la existencia inocente; y obligándoles a dejar de callarse, redescubriré el lenguaje que limita la desmesura.

El lenguaje de los *Dialogues* es pues un lenguaje de tercer grado, ya que de lo que se trata es de remontar tres formas de silencio —esa «triple muralla de tinieblas» a la que se remite varias veces y que no hay que entender como una simple cláusula de estilo: es la estructura fundamental de donde los *Dialogues* toman su existencia—. Y necesidad interior, ya que los tres personajes representan en orden inverso los diferentes niveles de este lenguaje en jaque: el Francés (que ha hablado el primero, pero para la galería, y que antes de la obertura de los *Dialogues* ha realizado el retrato del monstruo) define esta respuesta que como último recurso y porque no la ha obtenido, J.-J. Rousseau da en lugar de los Franceses; Rousseau representa al que hablaría en el segundo nivel, el hombre que tras haber leído las obras, y creído en el monstruo, iría a escuchar las confesiones de J.-J. Rousseau; finalmente el mismo Jean-Jacques

es el hombre del primer nivel, aquel que es exactamente como lo prueban sus libros y su vida, aquel cuyo lenguaje no ha sido escuchado de entrada. Pero en los *Dialogues* no aparece él mismo, queda simplemente prometido, hasta tal punto es difícil en un nivel de lenguaje tan complejo encontrar la primera palabra por la que inoportunamente la existencia se justifique fundando la inexistencia.

El diálogo es una convención de escritura bastante rara en Rousseau: prefiere la correspondencia, lento y largo intercambio en el que el silencio es vencido con tanta más facilidad en la medida en que los interlocutores la franquean con una libertad que remite de uno a otro su propia imagen y se hace espejo de ella misma. Pero aquí, la forma de un diálogo imaginario se impone por las condiciones de posibilidad del lenguaje que se despliega en él; se trata de hacer hablar a otras voces según una estructura armónica; es un lenguaje que necesariamente debe pasar por los otros para dirigirse a ellos, ya que, si se les habla sin imponerles la palabra, reducen al silencio lo que se dice al callarse ellos mismos. Es preciso que hablen; si quiero hacerme oír, y hacer oír, en mi lenguaje, deben dejar, finalmente, de callarse. Su lenguaje, que yo les mantengo (y por lo que, honestamente, fundo la hipocresía de su mentira), es una necesidad de estructura para que yo les hable, a ellos, de este silencio, al que, callándose, quieren reducir mi lenguaje y la justificación de mi existencia.

Esta estructura fundamental se refleja en la superficie temática del texto por el valor infinitamente significativo que se atribuye al silencio. El silencio que sus enemigos hacen reinar alrededor de Rousseau significa todos los ruidos infames que circulan sobre él. El silencio con el que se recubren sus propósitos significa el complot que los organiza. El silencio en el que se esconde esa trama concertada significa la vigilancia nunca sorprendida de los que la presiden; en esta ausencia de palabra se lee la maravillosa eficacia de una secta secreta —la de los «Señores», o los filósofos de la Ilustración, que acaban de triunfar sobre los Jesuitas, recuperan explícitamente el papel de reverendos padres de las *Provinciales*, y como ellos, imponen silencio a la Palabra. El silencio que por doquier beneficia a su empresa significa una complicidad universal, la cadena ininterrumpida que vincula en una misma voluntad de crimen a todas las gentes del mundo, a todos los Franceses, a Inglaterra, y al universo al completo. Que una red así permanezca escondida, que no haya en esa asociación de malvados ningún hombre lo suficientemente honesto a pesar de todo como para hablar, o que tenga ese grado suplementario de perversión que le empuje a traicionar, es

una verdadera paradoja. Pero este silencio significa que el complot está organizado por una pequeñísima cabeza, apenas algunos hombres, tal vez uno solo, Diderot secundado a lo máximo por Grimm. Éstos son sin duda los únicos que están al corriente de todo, que conocen cada elemento de la empresa; pero nadie lo sabe porque se callan, y no se traicionan sino haciendo que los otros se traicionen (como prueba, d'Alembert yendo a imponer silencio al ruidoso Voltaire); es entre sus manos donde se anuda el silencio absoluto, es decir el absoluto complot; son la cima de la que cae imperiosamente el silencio; los demás son instrumentos antes que agentes, cómplices parciales, indiferentes, a los que se les calla el fondo del proyecto, y que, a su vez, se callan. Y poco a poco el silencio regresa hasta aquel que es su objeto y su fin. Hasta aquel que incansablemente habla en estos *Dialogues*, y no habla en ellos sino porque se calla y para relanzar como lenguaje el silencio que pesa sobre él.

Y es que si para él el silencio es el significante monótono del complot, para los conjurados es el unánime significado de la víctima. Se le notifica [*signifie*] que no es el autor de sus libros; se le notifica que, diga lo que diga, sus palabras serán deformadas; se le notifica que su palabra no le pertenece, que se sofocará su voz; no podrá hacer oír ninguna palabra de justificación; que sus manuscritos le serán arrebatados; que no encontrará para escribir ninguna tinta legible, sino «agua ligeramente teñida»; que la posteridad no conocerá de él ni su rostro real ni su corazón verdadero; que no podrá transmitir nada de lo que ha querido decir a las generaciones futuras; y que incluso le interesa más callarse ya que no tiene la palabra. Y se le notifica este silencio del modo más pesante y más imperioso mediante las aparentes bondades que se tienen con él. ¿Qué tiene que decir, cuando se le ofrece una fiesta, y secretamente se le hace caridad a Teresa? ¿Qué tiene que decir puesto que no se denuncian sus vicios, se silencian sus crímenes, y ni siquiera se habla de los que ha confesado? ¿Contra qué podría reclamar si nuestros Señores le dejan vivir e «incluso agradablemente, en la medida de lo posible para un malvado, sin obrar mal»? ¿Qué tiene que decir, si nos callamos?

Todo un mundo se edifica, que es, silencioso, el de la Vigilancia y el Signo. Por todos lados, J.-J. es espiado: «Se le ha exhibido, señalado, encomendado por doquier a los carteros, a los empleados, a los guardias, a los soplones, a los Saboyanos, en todos los espectáculos, en todos los cafés, a los barberos, a los comerciantes, a los buhoneros, a los libreros». Las paredes, el piso tienen ojos para se-

guirle. De esta vigilancia muda, no hay expresión ninguna que se transforme en lenguaje acusador. Solamente signos, de los que ninguno es palabra: cuando se pasea, se escupe a su paso, cuando entra en un espectáculo, se hace el vacío a su alrededor, o al contrario se le rodea, con el puño en alto, el bastón amenazador; se habla de él en voz alta, pero con un lenguaje mudo, helado, que no se dirige a él, que pasa sesgado de uno a otro alrededor de sus oídos inquietos, para que se sienta cuestionado, pero no preguntado. Se le tiran piedras en Môtiers, y en París se quema un muñeco de paja que se le parece bajo su ventana —quisieran quemarle, y si no lo queman será sólo como muestra de irrisión, porque tendría derecho a la palabra si se decidiera condenarle—. Y sin embargo está condenado a este mundo de signos que le retiran la palabra.<sup>2</sup>

Por ello, contra el sistema Vigilancia-Signos, reivindica como una liberación la entrada en juego de un sistema Juicio-Suplicio. El juicio supone efectivamente el estallido de la palabra: su edificio no acabará de ser del todo sólido si no culmina con la confesión del acusado, con el reconocimiento hablado del crimen por el criminal. Nadie tiene el derecho de dispensar a quién sea de un juicio; es preciso poder ser juzgado y condenado, ya que sufrir el castigo es haber hablado. El suplicio supone siempre una palabra anterior. En definitiva, el mundo cerrado del tribunal es menos peligroso que el espacio vacío donde la palabra acusadora no choca con ninguna oposición puesto que se propaga en silencio, y donde la defensa nunca convence puesto que sólo responde a un mutismo. Las paredes de una prisión serían preferibles, manifestarían una justicia *pronunciada*. El calabozo sería lo contrario de esta vigilancia y de estos signos que surgen, circulan, se borran y reaparecen indefinidamente en un espacio en el que libremente flotan; sería una vigilancia vinculada a un suplicio, un signo que significaría finalmente la clara palabra de un juicio. Rousseau ha aceptado ser juez de Jean-Jacques.

Pero la reivindicación de la prisión no es más que un momento dialéctico (como fue un momento táctico, cuando Rousseau la formula realmente en 1765, tras haber sido expulsado de la isla de Saint-Pierre). Hay otros medios de reconvertir la Vigilancia en mirada libre, y el Signo en expresión inmediata.

2. En la época en la que Rousseau vive en este mundo de signos sin palabras, ha vuelto a la actividad de copista, habiendo transcrito tal vez doce mil páginas de música; a lo largo de los *Dialogues*, insiste en que no se trata de pobreza afectada, sino de necesidad real, y que corre el riesgo de perder la salud y la vista.

Ésta es la función del mito inicial, el de un «mundo ideal parecido al nuestro y sin embargo completamente diferente»; todo está en él un poco más acentuado que en el nuestro, y como mejor ofrecido a los sentidos: «Las formas son más elegantes, los colores más vivos, los olores más suaves, todos los objetos más interesantes». Nada tiene necesidad de ser espiado, reflexionado, interpretado: todo se impone con una fuerza dulce y viva a la vez; las almas se mueven por un movimiento directo, rápido, que ningún obstáculo puede torcer ni desviar, y que se apaga tan pronto como el interés desaparece. Es un mundo sin misterio, sin velo, por tanto sin hipótesis, sin misterio ni intriga. La reflexión no tiene que colmar los vacíos de una mirada confusa o miope; las imágenes de las cosas se reflejan por sí mismas en claras miradas donde dibujan directamente la simplicidad original de sus líneas. A la Vigilancia, que frunce los ojos, acosa su objeto deformándolo, y lo clausura silenciosamente, se opone desde el principio una mirada indefinidamente abierta que deja que la libre extensión le ofrezca sus formas y sus colores.

En este mundo, hechizado por la realidad misma, desde el origen los signos están llenos de lo que quieren decir. Sólo forman un lenguaje en la medida en que detentan un inmediato valor expresivo. Cada uno no puede decir y no tiene que decir nada más que su ser: «Nunca actúa sino al nivel de su fuente». No tiene pues el poder de disimular o de engañar, y se recibe tal como es transmitido: en la vivacidad de su expresión. No significa un juicio más o menos fundado; no hace circular una opinión en el espacio de la inexistencia, traduce, de un alma a otra, «la huella de sus modificaciones». Expresa lo que está impreso, formando cuerpo, de modo absoluto, con lo que se ofrece a la mirada. En el mundo de la Vigilancia, el Signo significaba la opinión, por tanto la inexistencia, por tanto la maldad; en el de la Mirada, significa lo que se ve, por tanto la existencia y su frescor inocente. En el curso de un paseo, Rousseau, un día, se detiene ante un grabado; lo contempla; disfruta sus líneas y sus colores; su aire absorto, sus ojos fijos, todo su cuerpo inmóvil no significan otra cosa que lo que se da a la mirada, y la huella repentinamente marcada en su alma: esto es lo que ocurre en este mundo maravilloso. Pero el Rousseau que mira está bajo vigilancia: unos agentes del complot ven que mira el plano de una fortaleza; sospechan que espía y que medita una traición: ¿qué otra cosa podría significar, en este mundo de la «reflexión», tanta atención por un simple grabado?

En el principio de los *Dialogues*, el universo de la Mirada y de la Expresión apenas tiene más existencia que la ficticia: como estado

de naturaleza es una hipótesis para comprender; y para comprender lo contrario de él mismo o por lo menos de su verdad desviada. Representa nuestro mundo metódicamente remitido a una verdad irreal, que lo explica precisamente por esta distancia, por una ínfima pero decisiva diferencia. Conserva este valor explicativo a lo largo de todos los *Dialogues*, permitiéndonos comprender cómo Rousseau fue mimado en tanto que desconocido, pero difamado en tanto que célebre, cómo nació el complot, como se desarrolló, cómo ahora un retorno se ha vuelto imposible. Pero a la vez, el mito de este mundo irreal pierde poco a poco con su carácter de universo su valor ficticio para convertirse en algo cada vez más limitado y cada vez más real: a fin de cuentas, tan solo definirá el alma de Jean-Jacques.

Ya muy pronto en los *Dialogues*, Rousseau lo imagina interfiriendo con el nuestro, mezclándose con él en un espacio único y formando una mezcla tan inextricable que sus habitantes, para reconocerse, están obligados a usar un sistema de signos, esos signos que precisamente son una veracidad de expresión imperceptible para los demás; forman entonces antes una secta que un universo; dibujan en la sombra de la sociedad real una red de iniciados apenas reconocible; cuya existencia misma es hipotética, ya que el único ejemplo que se nos da, es el autor de las obras de Jean-Jacques Rousseau. En el segundo diálogo, Jean-Jacques es introducido realmente en el mito, pero con grandes precauciones. Desde el exterior, primero, Rousseau ha podido reconocer en él a un ser de la Mirada. Ha podido constatar en él las tres conductas características de esos hombres: solitario, contempla sus *ficciones*, es decir, objetos de los que es enteramente dueño y que ninguna sombra puede hurtar a su mirada; cuando está cansado de imaginar (ya que es de «natural perezoso»), *sueña*, solicitando la ayuda de los objetos sensibles y poblando a su vez la naturaleza de «seres según su corazón»; finalmente, cuando quiere descansar de la ensoñación, se entrega pasivamente a la «holganza», abriéndose sin la menor actividad al más indiferente de los espectáculos: «un barco que pasa, un molino que gira, un boyero que trabaja, unos jugadores de bolos o de palas, el río que corre, el pájaro que vuela». En cuanto al alma misma de Jean-Jacques, ésta en cierto sentido se deduce *a priori*, como si se tratara de hacerla entrar por la razón en la sociedad a la que tiene derecho: «Dejemos de lado todos los hechos por un momento»; supongamos un temperamento de una sensibilidad extrema y viva imaginación; en un hombre de este género, la reflexión tendrá poco peso, el disimulo será imposible;

mostrará inmediatamente lo que siente en el momento en que lo siente. En ese hombre no habrá más signo que los de la expresión más viva y más inmediata. ¿Este hombre todavía abstracto es Jean-Jacques? Sí, «éste es exactamente el hombre que acabo de estudiar».

¿Pero es el único que es de esta manera? Aparentemente; es por lo menos el único ejemplo citado de esa familia a la vez absolutamente sincera y totalmente secreta. Pero, a decir verdad, el personaje de los *Dialogues* que lleva el nombre de Rousseau es también un hombre de acuerdo con el mito: ha sabido reconocer al autor de la *Héloïse* y del *Émile*, ha sabido descifrar en él el inmediato valor expresivo de los signos, ha sabido mirar a Jean-Jacques sin prejuicios ni reflexión, ha abierto su alma a la suya. En cuanto al Francés, ha entrado más tarde en el jardín delicioso; primero ha tenido que dejar el universo de los Signos y la Vigilancia del que era antes el confidente que el organizador; pero a través de Rousseau, ha aprendido a mirar a Jean-Jacques, a través de sus libros, ha aprendido a leerlo. El Francés, Rousseau y Jean-Jacques podrán los tres pero sólo ellos, en las últimas líneas del texto, formar esa sociedad real que el principio de los *Dialogues* construía como un gran mito metódico, dándole toda la amplitud de un mundo. Este universo de tres (cuya estructura está tan altamente privilegiada en toda la obra de Rousseau) queda prometido al final de los *Dialogues* como sueño inmediato que podría conducir, si no hasta la felicidad, por lo menos hasta la paz definitiva: «Añadamos, propone Rousseau al Francés, la dulzura de ver a dos corazones honestos y verdaderos que se abren al suyo. Atemperemos así el horror de esta soledad... Tengamos para con él este consuelo de que en la última hora manos amigas le cierran los ojos».

Pero aunque el mito se reduzca a una trinidad hechizada, no deja de ser un sueño. Para convertirse en completamente real, deberá afianzarse más, dejar de invocar la bienaventurada trinidad de su edad de oro; renunciar a llamar al Francés y a invocar su tercera presencia; será preciso que Rousseau se reúna exactamente con Jean-Jacques. Entonces, la Vigilancia retrocederá al fondo de un cielo indiferente y calmado; los Signos se borrarán; no quedará más que una Mirada indefinidamente sensible y siempre proclive a la confidencia; una mirada maravillosamente abierta a las cosas pero que no da otro signo de lo que ve sino la expresión totalmente interior del placer de existir. Mirada sin vigilancia y expresión más aca de los signos se fundirán en el acto puro del goce en el que la trinidad soñada alcanza, al fin realmente, la soberana soledad, di-

vina ya: «¿De qué se goza en una situación semejante? De nada exterior a uno mismo, de nada sino de sí mismo y de su propia existencia; mientras este estado dura, se basta uno a sí mismo como Dios».

El mito que abría el espacio de los *Dialogues* y en el que ocupaban su lugar, intentando juntarse allí, sus tres personajes finalmente no encuentra la realidad hacia la que se dirigían la palabra y el sueño sino en esta primera persona de las *Rêveries*, que es la única que sueña, la única que habla.

\*

—Así pues, ¿no son los *Dialogues* la obra de un loco?

—Esta pregunta importaría si tuviera un sentido; pero la obra, por definición, es no-locura.

—La estructura de una obra puede dejar que aparezca el dibujo de una enfermedad.

—Es decisivo que la recíproca no sea verdadera.

—Usted ha impedido que sea verdadera obstinándose en no hablar ni de delirio, ni de persecución, ni de creencia mórbida, etc.

—Incluso he aparentado ignorar que la locura estaba presente en otros lugares y antes de los *Dialogues*: se la ve nacer y puede seguirse en toda la correspondencia desde 1765.

—Usted ha colocado la obra antes de la posibilidad de la locura, como para ocultar mejor la locura de la obra; usted no ha mencionado los puntos en los que el delirio estalla. ¿Quién puede creer, si tiene sentido común, que Córcega fue anexionada para molestar a Rousseau?

—¿Qué obra pide que se le añada fe, si es una obra?

—¿En qué queda disminuida por ser delirante?

—Es una extraña aleación de palabras, y bien bárbara, la que, de modo tan frecuente (y tan elogiado en nuestros días), asocia obra y delirio; una obra no puede tener su lugar en el delirio; únicamente es posible que el lenguaje, que desde el fondo de sí mismo la hace posible, la abra, además, al espacio empírico de la locura (como igualmente habría podido abrirla al del erotismo o del misticismo).

—Así pues, una obra puede ser delirante, a condición de que nos sea «delirada».

—Sólo el lenguaje puede ser delirante. Delirante es aquí un participio presente.

—¿El lenguaje de una obra? Pero entonces, una vez más...

—El lenguaje que prescribe a una obra su espacio, su estructura formal y su existencia misma como obra de lenguaje puede conferir al lenguaje segundo, que reside en el interior de la obra, una analogía estructural con el delirio. Es preciso distinguir: el lenguaje de la obra es, más allá de ella misma, aquello hacia lo que ésta se dirige, lo que dice; pero es también, más acá de sí misma, aquello a partir de lo cual habla. A este lenguaje no se le pueden aplicar las categorías de lo normal y lo patológico, de la locura y el delirio; porque es franqueamiento primero, pura transgresión.

—Es Rousseau quien era delirante, y en consecuencia todo su lenguaje.

—Hablabamos de la obra.

—Pero Rousseau en el momento preciso en que tenía la pluma en la mano, ¿trazaba las líneas de su queja, de su sinceridad y de su sufrimiento?

—Ésta es una pregunta de psicólogo. No la mía, por consiguiente.

#### 4. UN SABER TAN CRUEL

«Un si cruel savoir», *Critique*, n° 182, julio de 1962, págs. 597-611. (Acerca de C. Crébillon, *Les Égaréments du coeur et de l'esprit*, texto establecido y presentado por Étiemble, París, A. Colin, 1961, y J.-A. de Réveroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la Perversité moderne*, París, 1798.)

Réveroni de Saint-Cyr (1767-1829) era un oficial de talento que jugó un papel bastante importante al principio de la Revolución y bajo el Imperio: fue adjunto de Narbonne en 1792, y luego ayuda de campo del mariscal Berthier; escribió un gran número de obras de teatro, una decena de novelas (como *Sabina d'Herfeld* en 1797, *Nos folies* en 1799) y varios tratados teóricos: *Essai sur le perfectionnement des beaux arts ou Calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique* (1804); *Essai sur le mécanisme de la guerre* (1804); *Examen critique de l'équilibre européen, ou Abrégé de statistique politique et littéraire* (1820). (Nota de Michel Foucault.)

La escena tiene lugar en Polonia, es decir en cualquier parte. Una condesa desmelenada huye de un castillo que arde. Unos soldados, de prisa, han destripado a las camareras y los pajes entre las estatuas, que, antes de derrumbarse, han girado lentamente hacia el cielo su bello rostro vacío; los gritos, tras haber resonado largo tiempo, se han perdido en los espejos. Sobre un pecho, un velo se desliza, que unas manos vuelven a anudar y desgarran con una misma torpeza. Los peligros, las miradas, los deseos, el miedo forman entrecruzándose una rápida red de lágrimas, más imprevisto, más fatal que el de los estucos que acaban de derrumbarse. Tal vez esa pared del salón permanecerá durante largo tiempo en pie, allí donde una náyade azul intenta escapar de Neptuno, con la cabeza bien erguida, de cara, con los ojos fijos en la puerta abierta, el busto y los dos brazos ampliamente girados hacia atrás donde se anu-

dan en una lucha indecisa con las manos indulgentes, ágiles, inmensas de un anciano inclinado sobre un asiento de conchas ligeras y tritones. Pauliska abandona a los Cosacos de la emperatriz sus tierras incendiadas, sus campesinas atadas al pálido tronco de los arces, sus servidores mutilados y con la boca ensangrentada. Va a buscar refugio en la vieja Europa, en una Europa de sueño malo que, de pronto, le tenderá todas sus trampas. Trampas extrañas, en las que se distingue mal la galantería familiar, los placeres del mundo de las mentiras apenas voluntarias y los celos. Lo que allí se prepara es un mal bastante menos «metafísico», bastante más «inglés» que «francés», como decía el traductor de Hawkesworthy,<sup>1</sup> un mal muy próximo al cuerpo y destinado a él. «Perversidad moderna».

Como el convento, el castillo prohibido, el bosque, la isla sin acceso, la «secta» es desde la segunda mitad del siglo XVIII una de las grandes reservas de lo fantástico occidental. Pauliska recorre su ciclo entero: asociaciones políticas, clubes de libertinos, bandas de salteadores o de falsificadores, gremios de timadores o de místicos de la ciencia, sociedades orgiásticas de mujeres sin hombres, esbirros del Sacro Colegio, y finalmente, como es obligado en todas las novelas de terror, la orden a la vez más secreta y más manifiesta, el complot indefinido, el Santo Oficio. En este mundo subterráneo, las desgracias pierden su cronología y se confunden con las crueldades más viejas del mundo. Pauliska, en realidad, huye de un incendio milenario, y la partición de 1795 la precipita en un ciclo sin edad; cae en el castillo de los maleficios donde los corredores se cierran, donde los espejos mienten y vigilan, donde el aire destila extraños venenos —laberinto del Minotauro o caverna de Circe; ella desciende a los infiernos; allí conocerá a una Yocasta prostituida que viola a un niño con caricias de madre, una castración dionisiaca y el fuego sobre las ciudades malditas—. Es la iniciación paradójica no al secreto perdido sino a todos esos sufrimientos cuyo recuerdo el hombre no pierde jamás.<sup>2</sup>

Sesenta años antes, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* que Étiemble ha tenido mil veces razón en reeditar, contaban otra iniciación que no era la del infortunio. Meilcour ha sido introducido en la «sociedad» más deslumbrante pero tal vez la más difícil de descifrar, la más abierta y la mejor defendida, la que simula, para

1. Hawkesworthy, *Ariana ou la Patience récompensée*, trad. fr., París, 1757. Advertencia del traductor, pág. VIII.

2. Réveroni ha propuesto una teoría de la mitología moderna en su *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts*.

hacerse valer, secretos muy poco sinceros, cuando el novicio tiene un nombre importante, fortuna, un bello rostro, un talle encantador, y no tiene todavía dieciocho años. El «mundo» es también una secta; o más bien, las sociedades secretas, a finales de siglo, han mantenido el papel que la jerarquía del mundo y sus misterios fáciles habían jugado desde el principio de la edad clásica. La secta es el mundo en la otra dimensión, sus saturnales a ras de tierra.

\*

Lo que Versac, en la penúltima escena de los *Égaréments* (último extravío, primera verdad), enseña al neófito es una «ciencia del mundo». Ciencia que no se puede aprender por uno mismo puesto que se trata de conocer no la naturaleza, sino lo arbitrario y la estrategia del ridículo; ciencia iniciática puesto que lo esencial de su fuerza deriva de lo que se finge ignorar, y aquel que la divulgara sería, si se supiera, deshonorado y excluido: «Por lo demás, estoy seguro de que me guardaréis el secreto más inviolable acerca de lo que os digo». Esta didáctica del mundo consta de tres capítulos: una teoría de la *impertinencia* (juego de la imitación servil con una singularidad acordada, donde lo imprevisto no traspasa los hábitos, y donde lo inconveniente en principio conviene porque su juego es agrandar); una teoría de la *fatuidad*, con sus tres tácticas mayores (hacerse valer, entregarse voluntariamente, y el primero, al último ridículo, «tener» una conversación manteniéndola en primera persona); un sistema del *buen tono* que exige ligereza, maldicencia y presunción. Pero todo esto no es más que un «montón de minucias». Lo esencial sin duda está en una lección diagonal que enseña lo que Crébillon conoce mejor: el uso de la palabra.

El lenguaje del mundo aparentemente carece de contenido, está sobrecargado de inutilidades formales, ritualizadas en una decoración muda —«algunas palabras favoritas, algunos giros preciosos, algunas exclamaciones»— y a la vez multiplicadas por los hallazgos imprevistos que agotan el sentido de un modo más seguro —«poner agudeza [ *finesse*] en sus giros y peligro en sus ideas»—. Y sin embargo, es un lenguaje saturado y rigurosamente funcional: allí toda frase debe ser una forma breve de juicio; vacía de sentido, debe recargarse con el mayor peso posible de apreciación: «No ver nada... que no se desprecie o se alabe en exceso». Esta palabra charlatana, incesante, difusa tiene siempre un objetivo económico: un cierto efecto sobre el valor de las cosas y de las gentes. Corre riesgos por tanto: ataca o protege: se expone siempre; tiene su valentía y su ha-

bilidad: debe mantener posiciones insostenibles, abrirse y hurtarse a la réplica, al ridículo; es beligerante. Lo que carga este lenguaje no es lo que quiere *decir*, sino lo que quiere *hacer*. Sin decir nada, está enteramente animado por sobreentendidos, y remite a posiciones que le dan su sentido ya que por sí mismo no lo tiene; indica todo un mundo silencioso que jamás llega hasta las palabras: esa distancia indicadora es la decencia. Como muestra todo lo que no se dice, el lenguaje puede y debe recubrirlo todo, nunca se calla ya que es la economía viva de las situaciones, su nervadura visible: «Se habrá dado usted cuenta de que nunca se para de hablar en el mundo... Es que en él no hay ningún fondo que agotar». Los mismos cuerpos en el momento de su placer más vivo no están mudos; el vigilante Sopha ya se había dado cuenta de ello, cuando su indiscreción acechaba los ardores de sus huéspedes: «Aunque Zulica no dejaba de hablar, me fue imposible escuchar lo que decía».

Escapado apenas del discurso capcioso de Versac, Meilcour cae en los brazos de la Lursay; allí vuelve a encontrar sus balbuceos, su franqueza, su indignación y su necedad, a pesar suyo, finalmente espabilada. Y sin embargo, la lección no ha sido inútil, ya que nos ofrece el relato en su forma y en su ironía. Meilcour contando la aventura de su inocencia ya no la percibe más que en ese alejamiento donde ya está perdida: entre su ingenuidad y la conciencia imperceptiblemente diferente que tiene de ella, todo el saber de Versac se muestra, con ese uso del mundo en el que «el corazón y el espíritu están obligados a estropearse».

La iniciación de Pauliska se hace a través de grandes mitos mudos. El secreto del mundo estaba en el lenguaje y sus reglas de guerra; el de las sectas está en sus complicidades sin palabras. Por ello, su víctima, nunca iniciada verdaderamente, se ha mantenido siempre en el duro y monótono estatuto del objeto. Pauliska, novicia obstinada, escapa indefinidamente al mal cuyas puertas abre sin querer; sus manos que aplastan a su salvador, este cuerpo que ofrece a su verdugo en una locura extrema no son sino los instrumentos inertes de su tortura. Pauliska la incorruptible está totalmente instruida puesto que en definitiva sabe; pero nunca está iniciada puesto que se niega a convertirse en el sujeto soberano de lo que sabe; conoce hasta el final la desgracia de experimentar en una misma inocencia la suerte de estar *enterada* y la fatalidad de seguir siendo *objeto*.

Desde el principio de este juego brutal, su trampa —esa no-dialéctica— se ha anunciado. Una noche se conduce a Pauliska a una reunión de emigrantes polacos que se proponen llevar a cabo preci-

samente aquello que más la preocupa: restaurar la patria y hacer reinar en ella un orden mejor. Por las persianas entreabiertas, ella espía el extraño conciliábulo: la sombra gigantesca del gran maestro oscila contra la pared; un poco inclinado hacia el auditorio, permanece silencioso con una gravedad soñadora de animal; alrededor suyo se arrastran acólitos febriles; la sala está llena de bajas siluetas. Ciertamente allí se habla de justicia restablecida, de tierras repartidas, de esa voluntad general que da nacimiento, en una nación libre, a hombres libres. ¿Hombres? Pauliska se aproxima: bajo la luz sorda, reconoce una asamblea de perros presidida por un asno; ladran, se arrojan unos contra otros, desgarran al miserable borrico. Sociedad bienhechora de los hombres, sabbat de animales. Esta escena a la Goya muestra a la novicia la verdad salvaje y anticipada de lo que va a sucederle: en sociedad (en *las* sociedades), el hombre no es más que un perro para el hombre; la ley es el apetito de la bestia.

Sin duda, el relato de iniciación debe el más fuerte de sus prestigios eróticos al vínculo que muestra entre el Saber y el Deseo. Vínculo oscuro, esencial, al que equivocadamente no concedemos estatuto sino en el «platonismo», es decir en la exclusión de uno de los dos términos. De hecho, cada época tiene su sistema de «conocimiento erótico» que pone en juego (en un solo y mismo juego) la prueba del Límite y la de la Luz. Este juego obedece a una geometría profunda que manifiestan, en la anécdota, unas situaciones precarias o unos objetos fútiles como el velo, la cadena, el espejo, la jaula (figuras en las que se combinan lo luminoso y lo infranqueable).

\*

En Crebillon, el saber del que usan con los bellos inocentes aquellos que ya no lo son tiene varias caras:

- estar atento y conducir sutilmente la ignorancia fingiendo perderse en ella (*seducir*);
- haber reconocido el mal allí donde la inocencia no descifra aún sino pureza, y poner a ésta al servicio de aquel (*corromper*);
- prever y preparar el desenlace, como el libertino dispone todos los recursos de la trampa que tiende a la ingenuidad (*engañar*);
- estar «al corriente» y aceptar, para desbaratarlo mejor, entrar en el juego, habiéndose dado perfecta cuenta de la astucia que opone la prudencia en su fingida simplicidad (*tentar*).



Estas cuatro figuras venenosas —todas ellas florecen en el jardín de los *Égarements*— cruzan a lo largo de las bellas formas simples de la ignorancia, la inocencia, la ingenuidad y la prudencia. Abrazan sus contornos, los cubren con una vegetación inquietante; alrededor de su desnudez, levantan un pudor duplicado —extraño vestido, palabras secretas y de doble sentido, armadura que guía los golpes—. Todas están emparentadas con el erotismo del velo (ese velo del que el último episodio del *Sopha* hace un abuso tan ventajoso).

El velo es esa delgada superficie que el azar, la prisa, el pudor han colocado y se esfuerzan por mantener; pero su línea de fuerza, irremediamente, está dictada por la vertical de la caída. El velo desvela, por obra de una fatalidad que es la de su tejido ligero y de su forma suelta. Para jugar su papel que es cubrir y ser exacto, el velo debe duplicar exactamente las superficies, repasar las líneas, correr sin discursos superfluos a lo largo de los volúmenes y multiplicar con una blancura resplandeciente las formas que despoja de su sombra. Sus pliegues apenas añaden una inquietud imperceptible, pero esa efervescencia de ropa es sólo un anticipo de la próxima desnudez: es, de ese cuerpo que oculta, como la imagen ya arrugada, la dulzura maltratada. Y más aún por ser transparente. Con una transparencia funcional, es decir, desequilibrada e hipócrita. Juega bien su papel opaco y protector, pero sólo para aquel que se cubre con él, para la mano ciega, titubeante y febril que se defiende. Pero para quien asiste a tantos esfuerzos y, de lejos, permanece al acecho, ese velo deja aparecer. Paradójicamente, el velo esconde el pudor a sí mismo y hurta lo esencial de su reserva a su propia atención: pero manifestando esta reserva al indiscreto, le permite ver indiscretamente aquello que reserva. Traidor por dos veces, muestra lo que esquivo y esconde a aquel a quien debe ocultar que lo desvela.

La jaula se opone al velo. Forma aparentemente simple, sin malicia, recortada según una relación de fuerza en la que todo está ya dado: aquí el vencido, allá, por todos lados enderredor, el vencedor. La jaula, sin embargo, tiene unas funciones múltiples: allí se está desnudo ya que la transparencia carece de recursos y de escondite posible; gracias a un desequilibrio propio a este espacio de encierro, el objeto está siempre, para los verdugos, al alcance de la mano, mientras que ellos son siempre inaccesibles; se está a la distancia de las cadenas, cautivo en el interior de una latitud entera de gestos de los que ninguno es físicamente imposible, pero sin que haya uno que tenga valor de protección o de liberación; la jaula es

el espacio en el que se remeda la libertad, pero donde su quimera, en todos los puntos que recorre la mirada, queda aniquilada por la presencia de los barrotes. La ironía del velo es un juego duplicado; la de la jaula es la figura franca de la partición sin mediación: el sujeto entero contra el objeto, el poder entero contra la impotencia. La jaula está ligada con un saber triunfal que reina sobre una ignorancia esclava. Importa poco cómo se obtuvo el cierre: abre la era de un saber instrumental que ya no está emparentado con la ambigüedad un poco equívoca de la conciencia, sino con el orden metódico de la persecución técnica.

Detengámonos un momento en los límites de esta jaula en la que el amante de Paulinska está encerrado, desnudo.

1. Ha sido capturado por una sociedad de Amazonas cuya profesión es detestar a los hombres, su violencia, su cuerpo erizado. El enjaulamiento se lleva a cabo bajo la forma del todos contra uno.

2. El joven ha sido colocado en una galería zoológica donde, al lado de otros animales, sirve para una demostración de historia natural: la sacerdotisa de las vestales odiosas detalla para sus compañeras todas las imperfecciones de ese cuerpo rústico, sin encanto ni complacencia.

3. Las iniciadas han desnudado orgullosamente su seno; las novicias deben hacer lo mismo para demostrar que ninguna palpitación, ningún sonrojo traiciona el desorden de un corazón invadido subrepticamente por el deseo. Aquí, la figura se complica: ¿son tan soberanamente dueñas las mujeres de ese cuerpo de hielo que oponen al animal masculino? ¿Acaso no hacen nacer en el hombre un deseo visible al que la más inocente de las mujeres no puede dejar de responder con unos signos de emoción? He aquí que el deseo anuda cadenas inversas.

4. Pero contra este peligro, las mujeres pueden protegerse entre ellas. ¿Acaso no son capaces de, apoyada la una sobre el hombro de la otra, oponer a ese cuerpo bestial que se les muestra el otro que ellas mismas desvelan y que no es sino dulzura, volumen de plumón, arena lisa para las caricias? Extraño deseo que se establece sobre la comparación y el tercio excluido. No debe ser conjurado, este macho encerrado, cuya contemplación peyorativa es necesaria para que el deseo de las mujeres, puro en definitiva, pueda ir, sin traición, de ellas mismas a sus exactas semejantes.

5. En efecto, ellas reconstruyen mediante una extraña estatua la imagen del hombre detestado y hacen de él el objeto de su deseo. Pero la más sabia de entre ellas quedará atrapada en ese juego; to-



mándolo por una maravillosa máquina, deseará realmente al bello jóven que ha creído encerrar y que juega a ser tan frío como una estatua. En su éxtasis, cae inanimada, mientras que él, saliendo de su simulación inerte, recobra la vida y escapa. Versión moderna e invertida término a término del mito de Pigmalión.

Pero, además, está el laberinto. Teseo cae allí cautivo de un Minotauro-Ariadna, del que no consigue escapar más que convirtiéndose él mismo en amenazante y deseado, y abandonando en su isla solitaria a la mujer dormida. En la forma simple de la jaula, un extraño saber está en obra, cambiando los papeles, transmutando las imágenes y la realidad, metamorfoseando las figuras del deseo: todo un trabajo en profundidad del que se encuentran dos variantes funcionales en el subterráneo y en la máquina.

\*

El subterráneo es la variante endoscópica de la jaula. Pero también su contradicción inmediata, ya que nada de lo que oculta es visible. Su existencia misma escapa a la mirada: Prisión absoluta contra la que no cabe asalto posible: es el Infierno, sin su profunda justicia. Por derecho de esencia, los calabozos de la Inquisición son subterráneos. Lo que ocurre allí, no puede verse en absoluto; pero en ellos reina una mirada absoluta, nocturna, inevitable, que se opone, en su estructura erótica, a la mirada oblicua y luminosa del espejo.

El espejo tiene dos modalidades: próxima y lejana. De lejos, y gracias al juego de sus líneas, puede vigilar. Es decir, ofrecerlo todo a la mirada sin dejarse atrapar: inversión paródica de la conciencia. En su modalidad próxima, es una mirada trucada. El que mira se aloja subrepticamente en la habitación oscura que el espejo oculta; se intercala en la inmediata complacencia de sí. Se sitúa allí donde el volumen cerrado del cuerpo acude a abrirse, pero para cerrarse enseguida del otro lado de esa superficie que habita haciéndose lo menos espacial posible; astucia geométrica, ludión de dos dimensiones, he aquí que anida su invisible presencia en la visibilidad de aquel que se mira a sí mismo.

El espejo mágico, verdadera y falsa «psyché», reúne estas dos modalidades. Está entre las manos del que mira, a quien permite la vigilancia soberana; pero tiene esta propiedad extraña de espiar a aquel que se mira en el gesto retenido y un poco indeciso que tiene ante el espejo. Éste es el papel del «Sopha» encantado, espacio envolvente y tibio en el que el cuerpo se abandona al placer de estar

solo y en presencia de sí mismo; espacio secretamente habitado, que se inquieta en sordina, y pronto, a su vez, comienza a desear el primer cuerpo inocente que ofreciéndose absolutamente se le escapa.

¿Qué ve el extraño mago de Crébillon en el fondo de su espejo de seda? A decir verdad, nada sino su deseo y el secreto de su corazón ávido. Refleja, sin más. Pero en eso estriba la escapatoria absoluta de aquel que es mirado. El uno, mirando, no sabe, en el fondo, que se ve; el otro, sin saberse mirado, tiene la oscura conciencia de ser visto. Todo está organizado por esta conciencia que está a la vez a flor de piel y por debajo de las palabras. Del otro lado del maligno espejo, se está solo y engañado, pero con una soledad tan alertada que la presencia del otro es remedada en hueco por los gestos que, permitiendo defenderse de él, piadosa, perezosamente lo invocan.

Así, en la superficie de encuentro, sobre la lisa playa del espejo, se compone, en una delicia detenida por un instante, el gesto-límite por excelencia que, desnudando, enmascara lo que desvela. Figura en la que vienen a anudarse los hilos ténues de saberes recíprocos, pero donde el corazón del deseado escapa definitivamente al deseo, como Zeinis del alma de Sopha.

Pero todos estos corredores se hunden en la aventura de Pauliska. El jefe de los salteadores, cuenta ella, «da un golpe de talón bastante fuerte en el suelo; siento que mi silla desciende muy deprisa por una trampa que se cierra enseguida encima de mi cabeza; y me encuentro en medio de ocho o diez hombres de mirada ávida, sorprendida, espantosa». La inocencia está en presencia de la mirada misma: la voracidad del deseo no necesita de una imagen irreal para alcanzar la desnudez del otro; se apoya pesadamente, recorriendo sin prisas lo que ya no puede defenderse; no roba su placer, promete serenamente la violencia.

Si una situación tan zafia detenta sin embargo fuertes poderes eróticos es porque es menos *perversa* que *subversiva*. La caída en el sótano de los falsarios simboliza su movimiento. No son todavía las Saturnales de los infelices —sueño optimista, sin valor pues para el deseo—, es la caída de los felices en el abismo en el que se convierten en presas. No se quiere poseer la antigua felicidad de Pauliska, sino posarla, a ella, porque ha sido feliz: proyecto no de una voluntad revolucionaria, sino de un deseo de subversión. Pauliska está colocada a ras de un deseo que manifiesta la virilidad bestial del pueblo. En las novelas del siglo XVIII, el elemento popular no formaba más que una mediación en la economía del Eros (alcahueta, lacayo). Muestra, en el mundo trastocado del subterráneo, un vigor

majestuoso que no se sospechaba. La serpiente ctónica se ha despertado.

A decir verdad, esta masculinidad ha sido adquirida mediante el complot; no le pertenecía por naturaleza. El subterráneo es un reino de disolutos, imagen negativa del contrato social. Cada uno es prisionero de los demás, de los que puede convertirse en el traidor y en el justiciero. El subterráneo es la jaula solidificada, convertida en enteramente opaca (ya que está excavada en el suelo) y a la vez liquidificada, convertida en transparente a sí misma, precaria, ya que está fraguada por las conciencias envolventes, recíprocas, desconfiadas. Los verdugos no son menos prisioneros que su víctima, que no está menos interesada que ellos en su salvación: ella comparte su destino en este fragmento de espacio solidario y estrecho. El Danubio, cuyas aguas se ven fluir por encima de las claraboyas de vidrio sellado, indica simbólicamente, a todos, a Pauliska tanto como a los salteadores, que a la primera ruptura de su contrato serán ahogados. La jaula separaba cuidadosamente los soberanos de los objetos: el subterráneo los aproxima en un saber asfixiante. En el centro de este círculo se levanta, como símbolo, la grandiosa máquina de imprenta a la que, medio sabiéndolo medio sin saberlo, Paulinska arranca ese «gemido» que no es el de la prensa, sino el grito de su saber aplastado.

\*

En la mayor parte de las novelas del siglo XVIII, las maquinaciones pueden más que las máquinas. Son todas técnicas de ilusión que, a partir de poco o de nada, construyen una sobrenaturaleza artificiosa: imágenes que ascienden del fondo de los espejos, dibujos invisibles cuyo fósforo flamea por la noche, trampantojos que dan nacimiento a falsas pasiones, verdaderas sin embargo. Filtros para los sentidos. Y también todo el insidioso aparato de los envenenamientos: alcanfor, pieles de serpiente, huesos de tórtolas calcinados, y sobre todo los terribles huevos de hormiga de Java; y finalmente está la inoculación de los deseos inconfesables, que inquietan los corazones más fieles: delicias ilusorias, goces verdaderos. Todos estos filtros sin magia, estas máquinas de ilusiones verdaderas no son, por naturaleza o función, diferentes de ese sueño que el alma prisionera del Sopha ha insinuado con un beso en el corazón inocente de Zeinis. Todos llevan esta misma lección: que, para el corazón, las imágenes tienen el mismo calor que lo que representan, y que el artificio más vano no puede dar lugar a falsas

pasiones si suscita una verdadera embriaguez; la naturaleza puede plegarse a todos los mecanismos del deseo si sabe construir estas máquinas maravillosas donde se trama el tejido sin frontera de lo verdadero y lo falso.

Es una maquinaria muy diferente que la rueda eléctrica descrita al final de *Pauliska*. Atadas espalda con espalda y desnudas, las dos víctimas, opuestas y complementarias (cómodos polos: la rubia Polaca y la Italiana morena, la apasionada y la ardiente, la virtuosa y la devota, la que arde de amor y la que se consume de deseo), no están separadas, allí donde sus cuerpos se unen, más que por un delgado volante de vidrio. Cuando este gira, saltan las chispas, con todo un chorro de sufrimientos y de gritos. Los cuerpos erizados se electrizan, los nervios se descomponen: ¿deseo, horror? Allí, en el extremo de su lujuria, en el último grado de su agotamiento, el perseguidor recibe, a través del librillo de cera sobre el que reina, el fluido de estos jóvenes cuerpos exasperados. Y poco a poco Salviati siente como penetra en él el gran deseo majestuoso que promete a sus víctimas suplicios sin fin.

Esta máquina parece, a primera vista, bastante elemental: simple aplicación discursiva del deseo, captura su objeto en un sufrimiento que multiplica sus encantos, de modo que el objeto mismo aviva el deseo y, de este modo, su propio dolor, en un círculo siempre más intenso que no se romperá sino con la fulguración final. Sin embargo la máquina de Pauliska tiene mayores poderes y más extraños. A diferencia de la máquina-maquinación, mantiene entre la pareja una distancia máxima que sólo puede franquear un impalpable fluido. Este fluido extrae del cuerpo que sufre, y porque sufre, su deseabilidad —mezcla de su juventud, su carne sin defecto, sus temblores encadenados—. Ahora bien, el agente de esta mezcla es la corriente eléctrica que da nacimiento, en la víctima, a todos los movimientos físicos del deseo. La deseabilidad que el fluido transmite al perseguidor es el deseo del perseguido, mientras que el verdugo, inerte, enervado, recibe, como en una lactancia primera, ese deseo que al punto hace suyo. O más bien que transmite sin retenerlo al movimiento de la rueda, formando así un simple relevador de este deseo perseguido que vuelve a sí mismo como una persecución acelerada. El verdugo no es más que un momento neutro en el apetito de la víctima; y la máquina revela lo que es: no una objetivación obrera del deseo, sino una proyección de lo deseado en la que la mecánica de los engranajes desarticula lo deseante. Lo que no significa la derrota de aquel que desea; ni mucho menos: su pasividad es la astucia del saber que, por conocer todos los mo-

mentos del deseo, los experimenta en un juego impersonal cuya crueldad sostiene a la vez una aguda conciencia y una mecánica sin alma.

La economía de esta máquina es muy particular. En Sade, el aparato dibuja, en su meticulosidad, la arquitectura de un deseo que sigue siendo soberano. Incluso cuando está agotado y la máquina está construida para reanimarlo, el que desea mantiene sus derechos absolutos de sujeto, la víctima no es nunca otra cosa sino la unidad lejana, enigmática, y narrativa de un objeto de deseo y de un sujeto de sufrimiento. Hasta el punto de que, en el límite, la perfección de la máquina que tortura es el cuerpo torturado como punto de aplicación de la voluntad cruel (por ejemplo, las mesas vivientes de Minski). Por el contrario, la mesa «electrodinámica» del *Supermacho* es de naturaleza vampírica: las ruedas enloquecidas empujan el mecanismo a ese punto de delirio en el que se convierte en una bestia monstruosa cuyas mandíbulas aplastan, incendiándolo, el cuerpo inagotable del héroe. La máquina de Révéroni consagra también la apoteosis de los guerreros fatigados, pero en otro sentido. Está instalada al final de un trayecto iniciático, como el objeto terminal por excelencia. Transforma al que desea en figura inmóvil, inaccesible, hacia la que se dirigen todos los movimientos que ella vierte al punto de nuevo sin salir de su reino: Dios finalmente en reposo, que sabe absolutamente y que es absolutamente deseado. En cuanto al objeto de deseo (que el filtro dejaba finalmente escapar), se ha transmutado en una fuente infinitamente generosa del deseo mismo. Al final de esta iniciación, encuentra él también reposo y luz. No la iluminación de la conciencia ni el reposo del desapego, sino la luz blanca del saber y esa inercia que deja brotar la violencia anónima del deseo.

Todos esos objetos son bastante más sin duda que los accesorios teatrales de la licencia. Su forma recoge el espacio fundamental en el que se juegan las relaciones entre el Deseo y el Saber; dan figura a una experiencia en la que la transgresión de lo prohibido libera la luz. Se reconocen fácilmente, en los dos grupos que forman, dos estructuras opuestas, y perfectamente coherentes, de este espacio y de la experiencia que les está vinculada.

Unos, familiares a Crébillon, constituyen lo que podría llamarse «objetos-situación». Son formas visibles que captan un instante y reactivan las imperceptibles relaciones de los sujetos entre sí: superficies de encuentro, lugares de intercambio donde se cruzan las negativas, las miradas, los consentimientos, las huidas, funcionan como ligeros relevadores cuya densidad material se aligera a la me-

dida de la complejidad de sentido que conducen; valen lo que vale la combinación de las relaciones que establecen y que se establecen a través suyo. Su débil y transparente dibujo no es más que la nervadura de las situaciones: así, el *velo* en la relación de la indiscreción con el secreto; el *espejo* en el de la sorpresa y la autocomplacencia; el *filtro* en los juegos de la verdad y la ilusión. Son otras tantas trampas de las que las conciencias permanecen cautivas. Pero sólo un instante: pues estos objetos-situación tienen una dinámica centrífuga; allí uno se pierde sabiéndose perdido y buscando ya la salida. Los compasivos peligros jalonan el camino de regreso al laberinto; es el aspecto Ariadna de la conciencia erótica —el hilo retenido en sus dos extremos por conciencias que se buscan, se escapan, se capturan, y se salvan, y que de nuevo vemos separadas por este hilo que, indisociablemente, las liga—. Todos estos objetos de Ariadna juegan con las astucias de la verdad, en el umbral de la luz y la ilusión.

Frente a ello, en Révéroni, encontramos objetos envolventes, imperiosos, inevitables; los sujetos quedan atrapados en ellos sin recurso, su posición modificada, su conciencia retenida y alterada de arriba a abajo. La huida es inconcebible, no hay más salida que del lado de ese punto sombrío que indica el centro, el fuego infernal, la ley de la figura.

Ya no se trata de hilos que se atan y desatan, sino de corredores por los que uno es engullido, son «objetos-configuración», del tipo del *subterráneo*, la *jaula*, la *máquina*: la trayectoria de ida del laberinto. Allí ya no se trata del error y la verdad: se puede evitar a Ariadna, no se puede evitar al Minotauro. Ella es la incierta, la improbable, la lejana; él es lo seguro, lo más próximo. Y sin embargo, por oposición a las trampas de Ariadna donde cada uno se reconoce en el momento de perderse, las figuras del Minotauro son absolutamente extranjeras, señalan, con la muerte cuya amenaza cargan, los límites de lo humano y lo inhumano: las mandíbulas de la jaula se cierran sobre un mundo de la bestialidad y la predación; el subterráneo encierra todo un bullicio de seres infernales, y esa inhumanidad que es propia al cadáver de los hombres.

Pero el secreto de este Minotauro erótico no es que sea animal en una buena mitad, ni que forme una figura indecisa y mal repartida entre dos regiones vecinas. Su secreto recubre una aproximación bastante más incestuosa: en él se superponen el laberinto que devora y Dédalo que lo ha construido. Es a la vez la máquina ciega, los pasillos del deseo con su fatalidad y el arquitecto hábil, sereno, libre, que ha abandonado ya la inevitable trampa. El Minotauro es

la presencia de Dédalo y su ausencia al mismo tiempo en la indecifrable y muerta soberanía del saber. Todas las figuras previas que simbolizan al monstruo llevan como él esta alianza sin lenguaje entre un deseo anónimo y un saber cuyo reino oculta el rostro vacío del amo. Los finos hilos de Ariadna se enmarañan en la conciencia; aquí, con un puro saber y un deseo sin sujeto, tan sólo permanece la dualidad brutal de las bestias sin especie.

Todas las trampas de Ariadna gravitan alrededor de la más central, de la más ejemplar de las situaciones eróticas: el travestido. En efecto, éste se extravía en un juego duplicado en el que la naturaleza no queda transmutada profundamente, sino más bien esquivada sobre el propio terreno. Como el velo, el travestido esconde y traiciona; como el espejo muestra la realidad en una ilusión que la oculta ofreciéndola; es un filtro también, ya que a partir de impresiones falsamente verdaderas da origen a sentimientos ilusorios y naturales: es la contra-natura remedada y por ello mismo conjurada. El espacio que simboliza el Minotauro es por el contrario un espacio de transmutación; jaula, hace del hombre una bestia de deseo —deseante como una fiera, deseado como una presa; sótano, trama por debajo de los Estados una contra-ciudad que promete destruir las leyes y los pactos más antiguos; máquina, su movimiento metódico, apoyado sobre la naturaleza y la razón, suscita la Antifysis y todos los volcanes de la locura. Ya no se trata de las superficies engañosas del disfraz, sino de una naturaleza metamorfoseada en profundidad por los poderes de la contra-naturaleza.

Es ahí sin duda donde la «perversidad moderna», como decía Révéroni, encuentra su espacio propio. Orientadas hacia las regiones de un erotismo ligero, las iniciaciones de Ariadna, tan importantes en el discurso erótico del siglo XVIII, no pertenecen para nosotros sino al orden del juego —digamos más bien con Étiemble, que lo ve con claridad, «del amor, del amor bajo todas sus formas»—. Las formas realmente transgresivas del erotismo las encontramos ahora en el espacio que recorre la extraña iniciación de Pauliska: del lado de la contra-natura, allí donde Teseo se dirige fatalmente cuando se aproxima al centro del laberinto, hacia esa esquina de noche donde, voraz arquitecto, reina el Saber.

## 5. PREFACIO A LA TRANSGRESIÓN

«Préface à la transgression», *Critique*, n° 195-196: *Hommage à G.Bataille*, agosto-septiembre de 1963, págs. 751-769.

Se cree de buen grado que, en la experiencia contemporánea, la sexualidad ha encontrado una verdad de naturaleza que había aguardado durante largo tiempo en la sombra, y bajo diversos disfraces, que únicamente nuestra perspicacia positiva nos permite descifrar hoy, antes de tener el derecho a acceder finalmente a la plena luz del lenguaje. Sin embargo, la sexualidad nunca ha tenido un sentido más inmediatamente natural y no ha conocido sin duda una «felicidad de expresión» tan grande como en el mundo cristiano de los cuerpos caídos y el pecado. Toda una mística, toda una espiritualidad lo prueban, que no sabían separar las formas continuas del deseo, de la embriaguez, de la penetración, del éxtasis, del desahogo que desmaya; sentían que todos estos movimientos se sucedían sin interrupción ni límite, hasta el corazón de un amor divino del que eran la última expansión y la fuente misma también. Lo que caracteriza a la sexualidad moderna no es haber encontrado, de Sade a Freud, el lenguaje de su razón o de su naturaleza, sino el haber sido, y mediante la violencia de sus discursos, «desnaturalizada» —arrojada a un espacio vacío en el que no encuentra sino la forma delgada del límite, y donde no tiene más allá ni prolongamiento sino en el frenesí que la rompe—. No hemos liberado la sexualidad, sino que la hemos llevado, exactamente, hasta el límite: límite de nuestra conciencia, ya que ella dicta finalmente la única lectura posible, para nuestra conciencia, de nuestra inconsciencia; límite de la ley, ya que aparece como el único contenido absolutamente universal de lo prohibido; límite de nuestro lenguaje: diseña la línea de espuma de lo que se puede alcanzar apenas sobre la arena del silencio. No es pues mediante ella como nos comunicamos

con el mundo ordenado y felizmente profano de los animales; más bien se trata de una hendidura [*scissure*]: no alrededor nuestro, para aislarnos o designarnos, sino para trazar el límite en nosotros y dibujarnos a nosotros mismos como límite.

Podría decirse tal vez que reconstruye, en un mundo en el que ya no hay objetos ni seres ni espacios a profanar, la única partición que todavía es posible. No porque ofrezca nuevos contenidos para gestos milenarios, sino porque autoriza una profanación sin objeto, una profanación vacía y replegada sobre sí, cuyos instrumentos no se dirigen a ninguna otra cosa sino a sí mismos. Ahora bien, una profanación en un mundo que ya no reconoce ningún sentido positivo a lo sagrado, ¿acaso no es lo que aproximadamente podría llamarse la transgresión? Ésta, en el espacio que nuestra cultura da a nuestros gestos y a nuestro lenguaje, prescribe no la única manera de encontrar lo sagrado en su contenido inmediato, sino de recomponerlo en su forma vacía, en su ausencia convertida por ello mismo en resplandeciente. Lo que a partir de la sexualidad puede decir un lenguaje si es riguroso, no es el secreto natural del hombre, no es su tranquila verdad antropológica, es que está sin Dios; la palabra que hemos dado a la sexualidad es contemporánea por el tiempo y la estructura de aquella por la cual nos anunciamos a nosotros mismos que Dios había muerto. El lenguaje de la sexualidad, al cual Sade, desde que pronunció sus primeras palabras, hizo recorrer en un solo discurso todo el espacio del que se iba convirtiendo de repente en soberano, nos ha izado hasta una noche en la que Dios está ausente y en la que todos nuestros gestos se dirigen a esta ausencia con una profanación que a la vez la designa, la conjura, se agota en ella, y se encuentra conducida por ella a su vacía pureza de transgresión.

Está claro que existe una sexualidad moderna: es la que, manteniendo sobre sí misma y en superficie el discurso de una animalidad natural y sólida, se dirige oscuramente a la Ausencia, a ese lugar elevado en el que Bataille dispuso, para una noche que está lejos de acabarse, los personajes de *Éponine*: «En esta calma tensa, a través de los vapores de mi embriaguez, me pareció que el viento amainaba; un largo silencio emanaba de la inmensidad del cielo. El cura se arrodilló suavemente... Cantó de un modo aterrado, lentamente como a una muerte: *Miserere mei Deus, secundum, misericordiam magnam tuam*. El gemido de esta melodía voluptuosa resultaba bien equívoco. Confesaba curiosamente la angustia ante las delicias de la desnudez. El cura debía vencernos negándose y el mismo esfuerzo de su intento por sustraerse lo afirmaba aún más;

la belleza de su canto en el silencio del cielo le encerraba en la soledad de una delectación morosa... Me sentía elevado de este modo en mi calma, por una feliz aclamación, infinita, pero próxima ya al olvido. En el momento en que ella vio al cura, saliendo visiblemente del sueño en el que permanecía aturdida, Éponine se puso a reír y tan rápido que la risa la zarandó; se giró y, apoyada en la balaustrada, apareció agitada como un niño. Reía con la cabeza en las manos y el cura, que había interrumpido un cloqueo mal ahogado, no levantó la cabeza, con los brazos en alto, sino ante un trasero desnudo: el viento había levantado el abrigo que en el momento en que la risa la había vencido ella no había conseguido mantener cerrado».<sup>a</sup>

Tal vez la importancia de la sexualidad en nuestra cultura, el hecho de que desde Sade haya estado tan frecuentemente ligada a las decisiones más profundas de nuestro lenguaje, tenga que ver precisamente con este vínculo que la liga a la muerte de Dios. Muerte que no hay que entender en absoluto como el fin de su reinado histórico, ni como la constatación finalmente liberada de su inexistencia, sino como el espacio desde ahora constante de nuestra experiencia. La muerte de Dios, quitándole a nuestra existencia el límite de lo ilimitado, la conduce a una experiencia en la que nada puede anunciar ya la exterioridad del ser, a una experiencia por consiguiente *interior y soberana*. Pero una experiencia tal, en la que la muerte de Dios estalla, descubre como su secreto y su luz, su propia finitud, el reino ilimitado del Límite, el vacío de ese umbral donde desfallece y falta. En este sentido, la experiencia interior es enteramente la experiencia de lo *imposible* (siendo lo imposible aquello de lo que se hace experiencia y lo que la constituye). La muerte de Dios no ha sido sólo el «acontecimiento» que suscitó la experiencia contemporánea bajo la forma que conocemos: dibuja indefinidamente su gran nervadura esquelética.

Bataille sabía qué posibilidades de pensamiento podía abrir esta muerte; y también con qué imposibilidad comprometía al pensamiento. En efecto, ¿qué quiere decir la muerte de Dios sino una extraña solidaridad entre su existencia que estalla y el gesto que la mata? Pero, ¿qué quiere decir matar a Dios si no existe, matar a Dios *que no existe*? Quizás a la vez matar a Dios porque no existe y para que no exista: y es la risa. Matar a Dios para liberar a

a. Bataille (G.), *L'Abbé C*, 2ª parte: *Récit de Charles C.* (París, Minuit, 1950), en *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, «Collection blanche», t. III, 1971, págs. 263-264.

la existencia de esa existencia que la limita, pero también para conducirla a los límites que borra esa existencia ilimitada (el sacrificio). Matar a Dios para conducirlo a esa nada que es y para manifestar su existencia en el corazón de una luz que la hace flamar como una presencia (es el éxtasis). Matar a Dios para perder el lenguaje en una noche ensordecedora, porque esta herida debe hacerle sangrar hasta que brote un «inmenso aleluya perdido en el silencio sin fin» (es la comunicación). La muerte de Dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo, sino a un mundo que se despliega en la experiencia del límite, que se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede.

Sin duda, es el exceso el que descubre, ligadas en una misma experiencia, la sexualidad y la muerte de Dios; o incluso, el que nos muestra, como en «el más incongruente de todos los libros», que «Dios es una mujer pública». Y en esta medida el pensamiento de Dios y el pensamiento de la sexualidad, a partir de Sade sin duda, pero nunca hoy con tanta insistencia y dificultad como en Bataille, se encuentran ligados en una forma común. Y si hubiera que dar, por oposición a la sexualidad, un sentido preciso al erotismo, sería sin duda éste: una experiencia de la sexualidad que liga por sí misma la superación del límite con la muerte de Dios. «Lo que el misticismo no pudo decir (en el momento de decirlo, desfallecía), el erotismo lo dice: Dios no es nada si no es la superación de Dios en todos los sentidos del ser vulgar, en el del horror y la impureza; finalmente en el sentido de nada...»<sup>b</sup>

De este modo, en el fondo de la sexualidad, de su movimiento que nunca nada limita (porque es, desde su origen y en su totalidad, encuentro constante con el límite), y de ese discurso sobre Dios que Occidente ha mantenido durante largo tiempo —sin darse cuenta claramente que «no podemos añadir al lenguaje impunemente una palabra que supera todas las palabras» y que estamos colocados por ella en el límite de todo lenguaje posible—, una experiencia singular se dibuja: la de la transgresión. Tal vez un día se presentará como tan decisiva para nuestra cultura, tan hundida en su suelo como lo fue antaño, para el pensamiento dialéctico, la experiencia de la contradicción. Pero a pesar de tantos signos dispersos, está casi enteramente por nacer el lenguaje en el que la transgresión encontrará su espacio y su ser iluminado.

b. Bataille (G.), *L'Érotisme*, 2ª parte: *Études diverses*, VII: *Préface de «Madame Edwarda»* (París, Minuit), en *Œuvres Complètes*, op. cit. t. X, 1987, págs. 262-263.

De un lenguaje tal, es posible, sin duda, encontrar en Bataille, los leños calcinados, la ceniza prometedora.

\*

La transgresión es un gesto que concierne al límite; ahí es donde, en la delgadez de esa línea, se manifiesta el resplandor de su paso, y tal vez también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo. El trazo que cruza muy bien podría ser todo su espacio. El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una obstinación simple: la transgresión franquea y no deja de volver a franquear una línea que, a su espalda, enseguida se cierra en una ola de poca memoria, retrocediendo de este modo otra vez hasta el horizonte de lo infranqueable. Pero este juego pone en juego algo más que estos elementos; los sitúa en una incertidumbre, en unas certidumbres inmediatamente invertidas donde el pensamiento se traba rápidamente al quererlas captar.

El límite y la transgresión se deben uno a otra la densidad de su ser: inexistencia de un límite que no pudiera ser franqueado en absoluto; vanidad a su vez de una transgresión que no franqueara más que un límite de ilusión o de sombra. Pero, ¿tiene el límite una existencia verdadera fuera del gesto que gloriosamente lo atraviesa y lo niega? ¿Qué sería, después, y que podía ser antes? ¿Acaso la transgresión no agota todo lo que es en el instante en que franquea el límite, no existiendo en ningún otro lugar sino en ese punto del tiempo? Ahora bien, ese punto, ese extraño cruce de seres que no existen fuera de él, sino que intercambian en él totalmente lo que son, ¿no es también todo lo que, por todos lados, lo desborda? Actúa como una glorificación de lo que excluye; el límite se abre violentamente sobre lo ilimitado, se encuentra repentinamente arrasado por el contenido de lo que niega, y consumado por esa plenitud extraña que le invade hasta el corazón. La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser; lo lleva a despertarse en su desaparición inminente, a encontrarse en lo que excluye (más exactamente tal vez a reconocerse allí por vez primera), a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida. Y sin embargo, en este movimiento de pura violencia, ¿hacia qué se desencadena la transgresión sino hacia lo que la encadena, hacia el límite y lo que dentro de él se encuentra clausurado? ¿Contra qué dirige su fractura y a qué vacío debe la libre plenitud de su ser sino a aquello mismo que atraviesa con su gesto violento y que se destina a tachar con el trazo que borra?

La transgresión no es pues al límite como lo negro es a lo blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido de la morada. Más bien está ligada a él según una relación en espiral con la que ninguna fractura simple puede acabar. Algo tal vez como el rayo en la noche que, desde el fondo del tiempo, da un ser denso y negro a lo que niega, lo ilumina desde el interior y de arriba a abajo, aunque le debe su viva claridad, su singularidad desgarradora y erguida, se pierde en este espacio que firma con su soberanía y finalmente calla, después de haberle dado un nombre a lo oscuro.

Para tratar de pensar esta existencia tan pura y tan enmarañada, de pensar a partir de ella y en el espacio que ella dibuja, hay que liberarla de sus equívocos parentescos con la ética. Liberarla de lo escandaloso o lo subversivo, es decir de lo que está animado por la potencia de lo negativo. La transgresión no se opone a nada, no se burla de nada, no busca sacudir la solidez de los fundamentos; no hace resplandecer el otro lado del espejo más allá de la línea invisible e infranqueable. Porque, precisamente, no es violencia en un mundo dividido (en un mundo ético) ni triunfo sobre los límites que borra (en un mundo dialéctico o revolucionario), en el corazón del límite, ella toma la medida desmesurada de la distancia en la que se abre y dibuja el trazo fulgurante que le da nacimiento. No hay nada negativo en la transgresión. Afirma el ser limitado, afirma ese ilimitado en el que salta abriéndolo por vez primera a la existencia. Puede decirse sin embargo que esta afirmación no tiene nada de positivo: ningún contenido puede vincularla, ya que por definición, ningún límite puede retenerla. Tal vez no es otra cosa sino la afirmación de la partición [*partage*]. Y aún habría que aligerar a esta palabra de todo lo que pueda recordar el gesto del corte, o el establecimiento de una separación o la medida de una distancia, y dejarle solamente lo que en él puede designar el ser de la diferencia.

Tal vez la filosofía contemporánea ha inaugurado, descubriendo la posibilidad de una afirmación no positiva, un desfase cuyo único equivalente se encontraría en la distinción hecha por Kant entre el *nihil negativum* y el *nihil privativum* —distinción que, como se sabe, abrió el camino del pensamiento crítico—. Esta filosofía de la afirmación no positiva, es decir de la prueba del límite, es la que, según creo, Blanchot definió como principio de la contestación [*contestation*]. No se trata de una negación generalizada, sino de una afirmación que no afirma nada: en plena ruptura de transitividad. La contestación no es el esfuerzo del pensamiento por negar unas existencias o unos valores, es el gesto que reconduce a cada

uno de ellos a sus límites, y por ello al Límite en el que se cumple la decisión ontológica: contestar es ir hasta el corazón vacío donde el ser alcanza su límite y donde el límite define el ser. Ahí, en el límite transgredido, resuena el sí de la contestación, que deja sin eco al I-A del asno nietzscheano.

De este modo se dibuja una experiencia que Bataille, con todos los rodeos y retornos de su obra, ha querido recorrer, experiencia que tiene el poder «de ponerlo todo en causa (en cuestión), sin reposo admisible» y señalar allí donde se encuentra, en su máxima proximidad, el «ser sin dilación» [*être sans délai*]. Nada le es más ajeno que la figura de lo demoníaco precisamente porque «lo niega todo». La transgresión se abre a un mundo brillante y siempre afirmado, un mundo sin sombra, sin crepúsculo, sin esa intromisión del no que muerde los frutos y hunde en su corazón la autocontradicción. Es lo inverso solar de la negación satánica; está de acuerdo con lo divino, o mejor, abre, a partir de ese límite que indica lo sagrado, el espacio en el que se juega lo divino. Que una filosofía que se interroga por el ser del límite encuentre una categoría como ésta, es evidentemente uno de los innumerables signos de que nuestro camino es una vía de retorno y de que cada día nos volvemos más griegos. Pero este camino no debe entenderse como la promesa de una tierra de origen, un suelo primero donde nacerían, es decir donde se resolverían para nosotros, todas las oposiciones. Volviendo a colocar la experiencia de lo divino en el corazón del pensamiento, la filosofía desde Nietzsche sabe bien, o debería saber bien, que interroga un origen sin positividad y una apertura que ignora las paciencias de lo negativo. Ningún movimiento dialéctico, ningún análisis de las constituciones y de su suelo trascendental puede servir de ayuda para pensar una experiencia tal, ni siquiera para acceder a esta experiencia. El juego instantáneo del límite y de la transgresión, ¿podría ser hoy la prueba esencial de un pensamiento del origen al que Nietzsche nos consagró desde el principio de su obra —un pensamiento que sería, de modo absoluto y en un solo movimiento, una Crítica y una Ontología, un pensamiento que pensaría la finitud y el ser?

Este pensamiento del que hasta hoy todo nos ha desencaminado, pero como para encaminarnos mejor hasta su retorno, ¿de qué posibilidad nos llega, en qué imposibilidad sostiene para nosotros su insistencia? Sin duda puede decirse que nos llega de la apertura practicada por Kant en la filosofía occidental, el día en que articuló, de un modo aún bien enigmático, el discurso metafísico y la reflexión sobre los límites de nuestra razón. El mismo Kant acabó



por cerrar esa apertura con la pregunta antropológica a la que remitió, en definitiva, toda la interrogación crítica; y sin duda se entendió así en adelante como una prórroga concedida indefinidamente a la metafísica, porque la dialéctica sustituyó el cuestionamiento del ser y del límite por el juego de la contradicción y de la totalidad. Para despertarnos del sueño mixto de la dialéctica y la antropología fueron precisas las figuras nietzscheanas de lo trágico y de Dionisos, de la muerte de Dios, del martillo del filósofo, del superhombre que se acerca con paso de paloma, y del Retorno. Pero, ¿por qué el lenguaje discursivo se encuentra hoy tan desarmado cuando se trata de mantener presentes estas figuras y de mantenerse en ellas? ¿Por qué se ve ante ellas reducido, o casi, al silencio, y como obligado, para que continúen encontrando sus palabras, a ceder la palabra a esas formas extremas de lenguaje que Bataille, Blanchot, Klossowski han convertido, por el momento, en morada y cima del pensamiento?

Seguramente un día será preciso reconocer la soberanía de estas experiencias y tratar de acogerlas; no porque se trate de liberar su verdad —pretensión irrisoria ante estas palabras que son límites para nosotros— sino para liberar finalmente a partir de ellas nuestro lenguaje. Por hoy basta con preguntarnos cuál es ese lenguaje no discursivo que se obstina y se rompe desde hace casi dos siglos en nuestra cultura, de dónde viene este lenguaje que no está acabado ni es sin duda dueño de sí, aunque para nosotros sea soberano y nos domine desde lo alto, inmovilizándose a veces en escenas a las que se suele llamar «eróticas» y volatilizándose repentinamente en una turbulencia filosófica en la que parece perder hasta su suelo.

La distribución del discurso filosófico y del cuadro en la obra de Sade obedece sin duda a unas leyes de arquitectura compleja. Es bien probable que las reglas simples de la alternancia, de la continuidad o del contraste temáticos sean insuficientes para definir el espacio de lenguaje donde se articulan lo que se muestra y lo que se demuestra, donde se encadenan el orden de las razones y el orden de los placeres, donde se sitúan sobre todo los sujetos en el movimiento de los discursos y en la constelación de los cuerpos. Digamos tan sólo que este espacio está enteramente cubierto por un lenguaje discursivo (incluso cuando se trata de un relato), explícito (incluso en el momento en que no nombra), continuo (especialmente cuando el hilo pasa de un personaje a otro), lenguaje que sin embargo no tiene sujeto absoluto, nunca descubre a aquel que habla en última instancia y no deja de *mantener* la palabra desde que se anuncia «el triunfo de la filosofía» con la primera aventura de

Justine, hasta el paso a la eternidad de Juliette en una desaparición sin despojos. En cambio, el lenguaje de Bataille se hunde sin cesar en el corazón de su propio espacio, dejando al desnudo, en la inercia del éxtasis, al sujeto insistente y visible que ha intentado retenerlo con todas sus fuerzas, y se encuentra como rechazado por él, extenuado sobre la arena de todo lo que no puede decir.

Bajo todas estas diferentes figuras, ¿cómo es posible pues ese pensamiento que altivamente se designa como «filosofía del erotismo», pero en el que debería reconocerse (lo cual es menos y mucho mas) una experiencia esencial de nuestra cultura desde Kant y Sade —una experiencia de la finitud y del ser, del límite y de la transgresión—? ¿Cuál es el espacio propio de este pensamiento y qué lenguaje puede darse? Sin duda no tiene su modelo, su fundamento, el tesoro mismo de su vocabulario en ninguna forma de reflexión definida hasta el presente, en ningún discurso ya pronunciado. ¿Sería de gran ayuda decir, por analogía, que habría que encontrar para lo transgresivo un lenguaje que fuera lo que la dialéctica ha sido para la contradicción? Sin duda es mejor tratar de hablar de esta experiencia y de hacerla hablar en el vacío mismo del desfallecimiento de su lenguaje, precisamente allí donde las palabras le faltan, donde el sujeto que habla acaba por desvanecerse, donde el espectáculo oscila ante el ojo en blanco. Allí donde la muerte de Bataille acaba de colocar su lenguaje. Ahora que esta muerte nos remite a la pura transgresión de sus textos, que éstos protegen toda tentativa por encontrar un lenguaje para el pensamiento del límite. Que sirven de morada para este proyecto en ruinas, tal vez, ya.

\*

La posibilidad de un pensamiento tal, ¿acaso no nos llega en un lenguaje que nos la sustrae precisamente como pensamiento y la lleva hasta la imposibilidad misma del lenguaje, hasta ese límite en el que el ser del lenguaje es puesto en tela de juicio? El lenguaje de la filosofía está ligado más allá de toda memoria, o casi, a la dialéctica; ésta no se convirtió desde Kant en la forma y el movimiento interior de la filosofía sino gracias a una duplicación del espacio milenario en el que no había dejado de hablar. Es bien sabido: la remisión a Kant no ha dejado de dirigirnos obstinadamente a lo que hay de más matinal en el pensamiento griego. No para encontrar allí una experiencia perdida, sino para acercarnos a las posibilidades de un lenguaje no dialéctico. La edad de los comentarios a



la que pertenecemos, esa duplicación histórica de la que parece que no podemos escapar, no indica la velocidad de nuestro lenguaje en un campo que ya no tiene objeto filosófico nuevo, y que sin cesar hay que repasar con una mirada olvidadiza y siempre rejuvenecida, sino más bien el apuro, el mutismo profundo de un lenguaje filosófico al que la novedad de su dominio ha expulsado de su elemento natural, de su dialéctica originaria. No es por haber perdido su objeto propio o la frescura de su experiencia, sino por haber sido desposeído repentinamente de un lenguaje que le es históricamente «natural» por lo que la filosofía de nuestros días se experimenta como un desierto múltiple: no se trata del fin de la filosofía, sino de que la filosofía no puede recobrar la palabra, y recobrase en ella sino es sobre los bordes de sus límites: en un metalenguaje purificado o en el espesor de palabras encerradas en su noche, en su verdad ciega. Esta distancia prodigiosa donde se manifiesta nuestra dispersión filosófica da la medida, más que de un desconcierto, de una profunda coherencia: esta desviación, esta incompatibilidad real es la distancia desde el fondo de la cual la filosofía nos habla. Es en ella donde hay que depositar nuestra atención.

Pero de una ausencia como ésta, ¿qué lenguaje puede nacer? Y sobre todo, ¿cuál es entonces ese filósofo que toma la palabra? «¿Qué es de nosotros, cuando, desintoxicados, nos enteramos de lo que somos? Perdidos entre charlatanes, en una noche, donde no podemos sino odiar la apariencia de luz que viene de las charlatanerías.»<sup>c</sup> En un lenguaje desdialectizado, en el corazón de lo que dice, pero también en la raíz de su posibilidad, el filósofo sabe que «no lo somos todo»; pero aprende que el filósofo mismo no habita la totalidad de su lenguaje, como un dios secreto y omniparlante; descubre que hay, junto a él, un lenguaje que habla y del que no es dueño; un lenguaje que se esfuerza, que fracasa y se calla y al que ya no puede mover; un lenguaje que él mismo habló antaño y que ahora se ha separado de él y gravita en un espacio cada vez más silencioso. Y sobre todo descubre que en el momento mismo de hablar no está siempre instalado en el interior del lenguaje del mismo modo; y que en el lugar del sujeto hablante de la filosofía —cuya identidad evidente y charlatana nadie había puesto en tela de juicio, desde Platón hasta Nietzsche— se ha abierto un vacío en el que se ligan y se desanudan, se combinan y se excluyen una multiplicidad de sujetos hablantes. Desde las lecciones sobre Homero hasta

c. Bataille (G.), *Somme athéologique*, I: *L'Expérience intérieure* (1943), París, Gallimard, «Collection blanche», 6ª edición, 1954, Avant-Propos, pág. 10.

los gritos del loco en las calles de Turín, ¿quién ha hablado pues este lenguaje continuo, tan obstinadamente el mismo? ¿El Viajero o su sombra? ¿El filósofo o el primero de los no-filósofos? ¿Zaratustra, su simio o ya el superhombre? ¿Dionisos, Cristo, sus figuras reconciliadas o finalmente este hombre de aquí? El hundimiento de la subjetividad filosófica, su dispersión en el interior de un lenguaje que la desposee, pero que la multiplica en el espacio de su vacío, es probablemente una de las estructuras fundamentales del pensamiento contemporáneo. De nuevo, no se trata de un fin de la filosofía. Sino más bien del fin del filósofo como forma soberana y primera del lenguaje filosófico. Y tal vez, a todos los que se esfuerzan por mantener ante todo la unidad de la función gramatical del filósofo —al precio de la coherencia, de la existencia misma del lenguaje filosófico— se les podría oponer la empresa ejemplar de Bataille que no ha dejado de romper en sí mismo, con obstinación, la soberanía del sujeto filosofante. En esa medida, su lenguaje y su experiencia fueron su suplicio. Descuartizamiento primero y reflexivo de lo que habla en el lenguaje filosófico. Dispersión de estrellas que contornean una noche mediana para dar nacimiento en ella a unas palabras sin voz. «Como un rebaño expulsado por un pastor infinito, el cabrilleo balante que somos huiría, huiría sin fin del horror de una reducción del ser a la totalidad.»<sup>d</sup>

Esta fractura del sujeto filosófico no sólo se ha hecho evidente por la yuxtaposición de obras novelescas y textos de reflexión en el lenguaje de nuestro pensamiento. La obra de Bataille la muestra de mucho más cerca, en un perpetuo tránsito a diferentes niveles de habla, mediante un desprendimiento sistemático respecto del Yo que acaba de tomar la palabra, presto a desplegarla y a instalarse en ella: desprendimiento en el tiempo («escribía esto», o también «volviendo hacia atrás, si rehago este camino»), desprendimientos en la distancia entre la palabra y aquel que habla (diario, carnets, poemas, relatos, meditaciones, discursos demostrativos) desprendimientos interiores a la soberanía que piensa y escribe (libros, textos anónimos, prefacio a sus propios libros, notas añadidas). Y es en el corazón de esta desaparición del sujeto filosófico donde el lenguaje filosófico avanza como en un laberinto, no para encontrarse con él, sino para experimentar (y mediante el lenguaje mismo) su pérdida hasta el límite, es decir hasta esa abertura en la que surgió su ser, pero ya perdido, enteramente extendido fuera de sí mismo, vaciado

d. Bataille (G.), *Ibid.*, 2ª parte: *Le Supplice*, París, Gallimard, «Collection blanche», 6ª edición, 1954, pág. 51.

de sí hasta el vacío absoluto —abertura que es la comunicación—: «En este momento la elaboración ya no es necesaria; inmediatamente y a partir del mismo arrobamiento entro de nuevo en la noche del niño perdido, en la angustia para volver luego al arrobamiento y de este modo sin otro fin más que el agotamiento sin otra posibilidad de detención más que el desfallecimiento. Es la alegría suplicante».<sup>e</sup>

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

\*

Así, este lenguaje de peñascos, este lenguaje inescudible al cual ruptura, declive, perfil desgarrado le son esenciales es un lenguaje circular que remite a sí mismo y se repliega en una interrogación de sus límites —como si no fuera otra cosa sino un pequeño globo de noche del que brota una extraña luz, que designa el vacío de donde viene y a la que dirige fatalmente todo lo que ilumina y toca—. Tal vez es esta configuración extraña la que da al Ojo el prestigio obstinado que le reconoció Bataille. De un extremo a otro de su obra (desde la primera novela hasta las *Larmes d'Éros*),<sup>f</sup> ha servido como figura de la experiencia interior: «Cuando suavemente solicito, en el corazón mismo de la angustia, un absurdo extraño, un ojo se abre en la

e. Ibid., pág. 74.

f. Bataille (G.), *Les Larmes d'Éros* (Jean-Jacques Pauvert, 1961), en *Oeuvres Complètes*, op. cit., t. X, 1987, págs. 573-627.

cima, en medio de mi cráneo».<sup>g</sup> Y es que el ojo, pequeño globo blanco cerrado sobre su noche, dibuja el círculo de un límite que sólo franquea la irrupción de la mirada. Y su oscuridad interior, su núcleo sombrío se derrama sobre el mundo en una fuente que ve, es decir que ilumina; pero podría decirse también que recoge toda la luz del mundo en la pequeña mancha negra de la pupila y que, allí, la transforma en la noche clara de una imagen. Es espejo y lámpara; vierte su luz alrededor de él, y, mediante un movimiento que tal vez no sea contradictorio, precipita esa misma luz en la transparencia de su pozo. Su globo tiene la expansión de un germen maravilloso —como la de un huevo, que estallara dentro de sí mismo hacia ese centro de noche y de luz extrema que es y que acaba de dejar de ser—. Es la figura del ser que no es sino la transgresión de su propio límite.

En una filosofía de la reflexión, el ojo sostiene en su facultad de mirar el poder de volverse cada vez más interior a sí mismo. Detrás de todo ojo que ve, hay un ojo más tenue, tan discreto, pero tan ágil que a decir verdad su mirada omnipotente corroe el globo blanco de su carne; y detrás de éste, hay otro, y otros más, cada vez más sutiles y que pronto no tienen otra sustancia más que la pura transparencia de una mirada. El ojo gana un centro de inmaterialidad en el que nacen y se anudan las formas no tangibles de lo verdadero: ese corazón de las cosas que es su sujeto soberano. El movimiento es inverso en Bataille: la mirada, franqueando el límite globular del ojo lo constituye en su ser instantáneo; lo arrastra en esa arroyada luminosa (fuente que se derrama, lágrimas que corren, pronto sangre) lo arroja fuera de sí mismo, lo lleva al límite, allí donde brilla en la fulguración pronto abolida de su ser y ya no deja entre las manos otra cosa sino la pequeña bola blanca veteada de sangre de un ojo exorbitado cuya masa globular ha apagado toda mirada. Y en el lugar en el que se tramaba esa mirada, no queda sino la cavidad del cráneo, un globo de noche ante el que el ojo, arrancado, acaba de cerrar su esfera, privándolo de la mirada y ofreciendo sin embargo a esta ausencia el espectáculo del núcleo callado que aprisiona ahora la mirada muerta. En esta distancia de violencia y avulsión, el ojo es absolutamente visto, pero fuera de toda mirada: el sujeto filosófico ha sido arrojado fuera de sí mismo, perseguido hasta sus confines, y la soberanía del lenguaje filosófico, es la que habla desde el fondo de esta distancia, en el vacío sin medida que deja el sujeto exorbitado.

g. Bataille (G.), *Le Bleu du ciel*, en *L'Expérience intérieure*, Tercera parte: «Antécédents du supplice ou la comédie», op. cit., pág. 101.

Pero tal vez sea cuando es arrancado de cuajo, cuando es cegado por un movimiento que lo gira hacia el interior nocturno y estrellado del cráneo, mostrando al interior su reverso ciego y blanco, cuando el ojo cumple lo que hay de más esencial en su juego: se cierra al día en el movimiento que manifiesta su propia blancura (ésta es seguramente la imagen de la claridad, su reflejo de superficies, pero, por ello mismo, no puede comunicar con ella ni comunicarla); y dirige la noche circular de la pupila a la oscuridad central que ilumina con un relámpago, manifestándola como noche. El globo en blanco es a la vez lo más cerrado y lo más abierto: haciendo pivotar su esfera, por consiguiente permaneciendo el mismo y en el mismo lugar, desquicia el día y la noche, franquea su límite, pero para volverlo a encontrar sobre la misma línea y al revés; y la semiesfera blanca que aparece un momento allí donde se abría la pupila es como el ser del ojo cuando franquea el límite de su propia mirada —cuando transgrede esta apertura al día por la que se definía la transgresión de toda mirada—. «Si el hombre no cerrara soberanamente los ojos, acabaría por no ver lo que merece la pena de ser mirado».<sup>h</sup>

Pero lo que merece ser mirado no es ningún secreto interior, ningún otro mundo más nocturno. Arrancado al lugar de su mirada, girado hacia su órbita, el ojo ya no derrama ahora su luz sino hacia la caverna del hueso. La evulsión de su globo no revela tanto la «pequeña muerte» cuanto la muerte a secas, cuya experiencia lleva a cabo allí mismo donde está, en ese manar inmóvil que le hace caer. La muerte no es para el ojo la línea siempre alta del horizonte, sino en su mismo emplazamiento, en el hueco de todas sus miradas posibles, el límite que no deja de transgredir, haciéndolo surgir como límite absoluto en el movimiento de éxtasis que le permite saltar al otro lado. El ojo en blanco descubre el vínculo del lenguaje con la muerte en el momento en que representa el juego del límite y el ser. Tal vez la razón de su prestigio estribe precisamente en que funda la posibilidad de dar un lenguaje a este juego. Las grandes escenas en las que se detienen los relatos de Bataille, ¿qué son sino el espectáculo de esas muertes eróticas donde ojos en blanco alumbran sus blancos límites y caen hacia órbitas gigantescas y vacías? Este movimiento está dibujado con una singular precisión en *Le Bleu du ciel*: uno de los primeros días de noviembre, cuando las velas y las lucernas constelan la tierra de los cementerios alemanes, el narra-

h. Bataille (G.), *La Littérature et le Mal. Baudelaire* (1957), en *Œuvres Complètes*, op. cit., t. X, 1979, pág. 193.

dor está acostado sobre las baldosas con Dorothée; haciendo el amor en medio de los muertos, ve alrededor de él la tierra como un cielo de noche clara. Y el cielo por encima de él forma una gran órbita vacía, una calavera en la que reconoce su vencimiento, por una revolución de su mirada en el momento en el que el placer agita los cuatro globos de carne: «La tierra bajo el cuerpo de Dorothée estaba abierta como una tumba, su vientre se me abría como una tumba fresca. Estábamos heridos por el estupor, haciendo el amor sobre un cementerio estrellado. Cada una de sus luces anunciaba un esqueleto en una tumba; formaban un cielo vacilante tan confuso como nuestros cuerpos enmarañados... Desabroché a Dorothée, manché su ropa y sus pechos con la tierra fresca que se había pegado a mis dedos. Nuestros cuerpos temblaban como castañeteos dos hileras de dientes una contra otra».<sup>i</sup>

Pero, ¿qué puede significar, en el corazón de un pensamiento, la presencia de una figura como ésta? ¿Qué quiere decir este ojo insistente en el que parece recogerse lo que Bataille ha designado sucesivamente como *experiencia interior*, *extremo de lo posible*, *operación cómica* o simplemente *meditación*? Sin duda no se trata de una metáfora, como tampoco es metafórica en Descartes la percepción clara de la mirada o esa punta aguda del espíritu a la que llama *acies mentis*. A decir verdad, el ojo en blanco, en Bataille, no significa nada en su lenguaje, por la sencilla razón de que marca su límite. Indica el momento en el que el lenguaje llegado a sus confines irrumpe fuera de sí mismo, explota y se contesta radicalmente en la risa, en las lágrimas, los ojos transidos del éxtasis, en el horror mudo y exorbitado del sacrificio, y permanece así en el límite de este vacío, hablando de sí mismo en un lenguaje segundo en el que la ausencia de sujeto soberano dibuja su vacío esencial y fractura sin tregua la unidad del discurso. El ojo enucleado o invertido es el espacio del lenguaje filosófico de Bataille, el vacío en el que se derrama y se pierde pero sin dejar de hablar —un poco como el ojo interior, diáfano e iluminado de los místicos o de los religiosos señala el punto en el que el lenguaje secreto de la oración se fija y se ahoga en una comunicación maravillosa que le hace callar—. Igualmente, pero de modo inverso, el ojo de Bataille dibuja el espacio de pertenencia del lenguaje y de la muerte, allí donde el lenguaje descubre su ser en el franqueamiento de sus límites: la forma de un lenguaje no dialéctico de la filosofía.

i. Bataille (G.), *Le Bleu du ciel* (París, Jean-Jacques Pauvert, 1957), en *Œuvres Complètes*, op. cit., t. III, 1971, págs. 481-482.

En este ojo, figura fundamental del lugar desde donde habla Bataille, y donde su lenguaje roto encuentra su morada ininterrumpida, la muerte de Dios (sol que cae y gran párpado que se cierra sobre el mundo), la prueba de la finitud (desprendimiento en la muerte, torsión de la luz que se apaga descubriendo que el interior es el cráneo vacío, la ausencia central), y el regreso sobre sí mismo del lenguaje en el momento del desfallecimiento encuentran una forma de vínculo anterior a todo discurso, que sin duda no tiene más equivalente que el vínculo, familiar a otros filósofos, entre la mirada y la verdad o la contemplación y lo absoluto. Lo que se desvela a este ojo que al pivotar se vela para siempre es el ser del límite: «No olvidaré jamás lo que hay de violento y de maravilloso en abrir los ojos, en ver de cara lo que hay, lo que ocurre».

Tal vez la experiencia de la transgresión, en el movimiento que la arrastra hacia toda noche, alumbra esta relación de la finitud con el ser, este momento del límite que el pensamiento antropológico, desde Kant, sólo designaba desde lejos y del exterior, con el lenguaje de la dialéctica.

\*

El siglo xx ha descubierto sin duda las categorías emparentadas del gasto, el exceso, el límite, la transgresión: la forma extraña e irreductible de estos gestos sin retorno que consumen y consuman. En un pensamiento del hombre que trabaja y del hombre productor —que fue el de la cultura europea desde finales del siglo xviii—, el consumo se definía sólo por la necesidad, y la necesidad se medía sólo según el modelo del hambre. Prolongada ésta en la búsqueda del beneficio (apetito de aquel que ya no tiene hambre) introducía al hombre en una dialéctica de la producción donde se leía una antropología sencilla: el hombre perdía la verdad de sus necesidades inmediatas con los gestos de su trabajo y los objetos que creaba con sus manos, pero era ahí también donde podía reencontrar su esencia y la satisfacción indefinida de sus necesidades. Pero sin duda no hay que comprender el hambre como ese mínimo antropológico indispensable para definir el trabajo, la producción y el beneficio; sin duda la necesidad tiene un estatuto muy diferente o por lo menos obedece a un régimen cuyas leyes son irreductibles a una dialéctica de la producción. El descubrimiento de la sexualidad, el cielo de irrealdad indefinida en el que Sade, de entrada, la colocó, las formas sistemáticas de lo prohibido donde ahora sabemos que está presa, la transgresión cuyo objeto e instru-

mento es en todas las culturas, indican de un modo bastante terminante la imposibilidad de imponerle a la experiencia mayor que constituye para nosotros un lenguaje milenario como el de la dialéctica.

Tal vez la emergencia de la sexualidad en nuestra cultura es un acontecimiento de valor múltiple: está vinculada con la muerte de Dios y con ese vacío ontológico que ésta ha dejado en los límites de nuestro pensamiento; está vinculada también con la aparición aún sorda y vacilante de una forma de pensamiento en el que la interrogación sobre el límite sustituye a la búsqueda de la totalidad y donde el gesto de la transgresión reemplaza al movimiento de las contradicciones. Finalmente está vinculada a una puesta en tela de juicio del lenguaje mismo en una circularidad que la violencia «escandalosa» de la literatura erótica, lejos de romper, manifiesta a partir del primer uso que hace de las palabras. La sexualidad no es decisiva para nuestra cultura más que hablada y en la medida en que es hablada. No es nuestro lenguaje el que ha sido, desde hace casi dos siglos, erotizado: es nuestra sexualidad la que desde Sade y la muerte de Dios ha sido absorbida en el universo del lenguaje, desnaturalizada por él, colocada por él en este vacío donde establece su soberanía y donde sin cesar pone, como Ley, unos límites que transgrede. En este sentido, la aparición de la sexualidad como problema fundamental señala el desplazamiento de una filosofía del hombre que trabaja a una filosofía del ser hablante, y al igual como la filosofía durante largo tiempo ha sido segunda respecto del saber y del trabajo, hay que admitir, no en tanto que crisis sino como estructura esencial, que ahora es segunda respecto del lenguaje. Segunda no quiere decir necesariamente que esté consagrada a la repetición o al comentario, sino que hace la experiencia de sí misma y de sus límites en el lenguaje y en esta transgresión del lenguaje que la conduce, como condujo a Bataille, al desfallecimiento del sujeto hablante. Desde el día en que nuestra sexualidad se puso a hablar y a ser hablada, el lenguaje dejó de ser el momento del desvelamiento de lo infinito; es en su espesor donde en adelante hacemos la experiencia de la finitud y del ser. Es en su morada oscura donde encontramos la ausencia de Dios y nuestra muerte, los límites y su transgresión. Pero quizás ella se ilumina para aquellos que finalmente han liberado su pensamiento de todo lenguaje dialéctico como se iluminó, y más de una vez, para Bataille, en el momento en que experimentó, en el corazón de la noche, la pérdida de su lenguaje. «Lo que llamo la noche difiere de la oscuridad del pensamiento; la noche tiene la violencia de la luz. La noche

es en sí misma la juventud y la embriaguez del pensamiento».<sup>j</sup>

Este «apuro de habla» [*embarras de parole*] en el que se encuentra presa nuestra filosofía y del que Bataille recorrió todas las dimensiones, tal vez no sea esa pérdida del lenguaje que el fin de la dialéctica parecía indicar: es más bien el hundimiento mismo de la experiencia filosófica en el lenguaje y el descubrimiento de que es en él y en el movimiento por el que dice lo que no puede ser dicho donde se cumple una experiencia del límite que la filosofía, ahora, está obligada a pensar.

Tal vez define el espacio de una experiencia en la que el sujeto que habla, en lugar de expresarse, se expone, va al encuentro de su propia finitud y bajo cada palabra se ve remitido a su propia muerte. Un espacio que haría de toda obra uno de esos gestos de «tauromaquia» de los que hablaba Leiris, pensando en sí mismo, pero sin duda también en Bataille.<sup>k</sup> En todo caso, es en la página en blanco de la arena (ojo gigantesco) donde Bataille hizo esta experiencia, esencial para él y característica de todo su lenguaje, de que la muerte *comunicaba con la comunicación* y que el ojo arrancado, esfera blanca y muda, podía convertirse en un germen violento en la noche del cuerpo, y volver presente esa ausencia de la que la sexualidad no ha dejado de hablar, y a partir de la cual ella no ha dejado de hablar. En el momento en que el cuerno del toro (cuchillo resplandeciente que trae la noche en un movimiento exactamente contrario a la luz que sale de la noche del ojo) se hunde en la órbita del torero al que ciega y mata, Simone hace ese gesto que ya conocemos y traga un germen pálido y desollado, restituyendo a su noche originaria la gran virilidad luminosa con la que ha acabado su asesinato. El ojo es devuelto a su noche, el globo de la arena se vuelve blanco y cae; pero es precisamente el momento en que el ser aparece sin dilación y donde *el gesto que franquea los límites toca la ausencia misma*: «Dos globos del mismo color y consistencia se habían animado con movimientos contrarios y simultáneos. Un testículo blanco de toro había penetrado la carne negra y rosa de Simone; un ojo había salido de la cabeza de un joven. Esta coincidencia, vinculada hasta la muerte con una especie de licuefacción urinaria del cielo, me devolvió, por un momento, a Marcelle. Me pareció, en ese inasible instante, que la tocaba».<sup>l</sup>

j. Bataille (G.), *Le Coupable. La Divinité du rire. III: Rire et Tremblement*, en *Oeuvres complètes*, op. cit., t. V, 1973, pág. 354.

k. Leiris (M.), *De la littérature considérée comme une tauromachie*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1946.

l. Bataille (G.), *Histoire de l'oeil: sous le soleil de Séville* (nueva versión), en *Oeuvres complètes*, op. cit., t. I, 1970, Apéndice, pág. 598.

## 6. EL LENGUAJE AL INFINITO

«Le langage a l'infini», *Tel Quel*, n° 15, otoño de 1963, págs. 44-53.

Escribir para no morir, como decía Blanchot, o tal vez incluso hablar para no morir es una tarea sin duda tan antigua como la palabra. Las decisiones más mortales, inevitablemente, permanecen suspendidas durante el tiempo de un relato. El discurso, es sabido, tiene el poder de retener la flecha, lanzada ya, en un retiro del tiempo que es su espacio propio. Es muy posible, como dice Homero, que los dioses hayan enviado las desgracias a los mortales para que puedan contarlas, y que en esta posibilidad la palabra encuentre su recurso infinito; es posible que la proximidad de la muerte, su gesto soberano, su resalto en la memoria de los hombres abran en el ser y en el presente el vacío a partir del cual y hacia el cual se habla. Pero *La odisea* que afirma este regalo del lenguaje en la muerte cuenta a la inversa cómo Ulises volvió a su casa: repitiendo precisamente, cada vez que la muerte le amenazaba y para conjurarla, cómo —mediante qué astucias y aventuras— había conseguido mantener esta inminencia que, de nuevo, en el momento en el que acababa de tomar la palabra, volvía con la amenaza de un gesto o con un peligro nuevo... Y cuando, como extranjero entre los Feacios, oye por boca de otra voz, ya milenaria, su propia historia, es como su propia muerte lo que oye: se cubre el rostro y llora, con ese gesto que es propio de las mujeres cuando después de la batalla se les trae el cuerpo muerto del héroe; contra esta palabra que le anuncia su muerte y que se escucha en el fondo de la nueva *Odisea* como una palabra de antaño, Ulises debe cantar el canto de su identidad, contar sus desgracias para apartar el destino que le trae un lenguaje de antes del lenguaje. Y prosigue esta palabra ficticia, confirmándola y conjurándola a la vez, en ese espacio próximo a la muerte pero erguido contra ella en el que el relato encuentra su lu-

gar natural. Los dioses envían las desgracias a los mortales para que las cuenten; pero los mortales las cuentan para que estas desgracias nunca lleguen a su fin, y se sustraiga su cumplimiento en la lejanía de las palabras, allí donde finalmente cesarán, ellos, los que no quieren callarse. La desgracia innombrable, ruidoso don de los dioses, señala el punto en el que empieza el lenguaje; pero el límite de la muerte abre ante el lenguaje, o mejor en él, un espacio infinito; ante la inminencia de la muerte, se prosigue con una prisa extrema, pero también vuelve a empezar, se cuenta a sí mismo, descubre el relato del relato y ese ensamblaje que bien podría no acabarse nunca. El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: allí encuentra algo como un espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de dar nacimiento en sí mismo a su propia imagen en un juego de espejos que, él sí, carece de límites. En el fondo del espejo donde comienza, para llegar de nuevo al punto alcanzado (el de la muerte), pero también para apartarlo, se deja ver otro lenguaje —imagen de un lenguaje actual, pero también minúsculo modelo, interior y virtual—; es el canto del aedo que ya cantaba Ulises antes de *La odisea* y antes del mismo Ulises (puesto que Ulises lo escucha), pero que lo cantará indefinidamente tras su muerte (puesto que para él Ulises ya está como muerto); y Ulises, que está vivo, lo recibe, ese canto, como la mujer recibe al esposo herido de muerte.

Tal vez hay en la palabra una pertenencia esencial entre la muerte, la prosecución ilimitada y la representación del lenguaje por sí mismo. Tal vez la configuración del espejo al infinito contra la pared negra de la muerte es fundamental para todo lenguaje a partir del momento en el que no ya acepta pasar sin dejar huella. No es desde que se inventó la escritura que el lenguaje pretende proseguirse hasta el infinito; pero tampoco es porque no quería morir por lo que decidió un día encarnarse en unos signos visibles e imborrables. Es más bien lo siguiente: en un cierto retiro de la escritura, abriendo el espacio en el que ésta pudo extenderse y fijarse, algo debió producirse, algo de lo que Homero nos dibuja la figura a la vez más originaria y más simbólica, y que para nosotros forma como uno de los grandes acontecimientos ontológicos del lenguaje: su reflexión en espejo sobre la muerte y la constitución a partir de ahí de un espacio virtual en el que la palabra encuentra el recurso indefinido de su propia imagen y en el que hasta el infinito puede representarse como ya ahí, detrás de sí misma, a la vez que allá, más allá de sí misma. La posibilidad de una obra de lenguaje encuentra en esta duplicación su pliegue originario. En este sentido,

la muerte es sin duda el accidente más esencial del lenguaje (su límite y su centro): a partir del día en el que se habló hacia la muerte y contra ella, para tenerla y detenerla, nació algo, murmullo que se retoma y se cuenta y se desdobra sin fin, según una multiplicación y un espesor fantásticos en los que se aloja y se esconde nuestro lenguaje de hoy.

(Hipótesis que no es indispensable, tanto da: la escritura alfabética ya es en sí misma una forma de duplicación puesto que representa no el significado, sino los elementos fonéticos que lo significan; por el contrario el ideograma representa directamente el significado, independientemente del sistema fonético que es otro modo de representación. Escribir, para la cultura occidental, será desde el principio colocarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y de la duplicación; al significar la escritura no la cosa, sino la palabra, la obra de lenguaje no haría nada más que avanzar más profundamente en este impalpable espesor del espejo, suscitar el doble de ese doble que es ya la escritura, descubrir de este modo un infinito posible e imposible, proseguir sin término la palabra, mantenerla más allá de la muerte que la condena, y liberar la crecida de un murmullo. Esta presencia de la palabra repetida en la escritura sin duda da, a lo que llamamos una obra, un estatuto ontológico desconocido para esas culturas en las que, cuando se escribe, se designa la cosa misma, en su cuerpo propio, visible, obstinadamente inaccesible al tiempo.)

Borges cuenta la historia del escritor condenado al que Dios concede, en el instante mismo en el que se le fusila, un año de supervivencia para concluir la muerte comenzada; esta obra suspendida en el paréntesis de la muerte es un drama en el que precisamente todo se repite, el fin (que queda por escribir) retomando palabra por palabra el principio (ya escrito), pero de modo que muestre que el personaje que conocemos y que habla desde las primeras escenas no es él mismo sino alguien que se toma por él; y en la inminencia de la muerte, durante el año que dura el deslizamiento de una gota de lluvia por su mejilla, la desaparición del humo del último cigarrillo, Hladik escribe, pero con palabras que nadie podrá leer, ni siquiera Dios, el gran laberinto de la repetición, del lenguaje que se duplica y se hace espejo de sí mismo. Y cuando encuentra el último epíteto (sin duda era también el primero ya que el drama vuelve a empezar), la descarga de los fusiles, ocurrida menos de un segundo antes, estampa su silencio en el pecho.

Me pregunto si no se podría hacer, o por lo menos esbozar a distancia, una ontología de la literatura a partir de estos fenómenos

de autorrepresentación del lenguaje; esas figuras, que aparentemente pertenecen al orden del artificio y el entretenimiento, esconden, es decir traicionan, la relación que el lenguaje mantiene con la muerte —con ese límite al que se dirige y contra el que se yergue—. Debería comenzarse por una analítica general de todas las formas de reduplicación del lenguaje de las que puedan encontrarse ejemplos en la literatura occidental. Sin duda hay un número finito de estas formas, y debería poderse trazar su cuadro universal. Su frecuente discreción extrema, el que a veces estén escondidas y como desperdigadas por ahí al azar o como por inadvertencia, no debe engañarnos: o más bien debe llevarnos a reconocer en ellas el poder mismo de ilusión, la posibilidad para el lenguaje (cadena monocorde) de mantenerse en pie como una obra. La reduplicación del lenguaje, incluso si es secreta, es constitutiva de su ser en tanto que obra, y los signos que pueden aparecer en ella, hay que leerlos como indicaciones ontológicas.

Signos a menudo imperceptibles y casi fútiles. Pueden presentarse como defectos —simples desgarros en la superficie de la obra—; se diría que son algo como una involuntaria apertura sobre el fondo inagotable de donde viene hasta nosotros. Pienso en un episodio de *La Religieuse* en el que Suzanne cuenta a su corresponsal la historia de una carta (su redacción, el escondrijo donde la había ocultado, un intento de robo, su entrega finalmente a un confidente que pudo enviarla), de esta carta precisamente en la que ella cuenta a su corresponsal, etc. Prueba, por supuesto, de que Diderot se distrajo. Pero sobre todo signo de que el lenguaje se cuenta a sí mismo: que la carta no es la carta, sino el lenguaje que la duplica en el mismo sistema de actualidad (ya que habla a la vez ella y usa las mismas palabras y tiene idénticamente el mismo cuerpo: es la carta misma en carne y hueso); y sin embargo está ausente, pero no a causa de esa soberanía que se atribuye al escritor; se ausenta más bien atravesando el espacio virtual en el que el lenguaje se hace imagen de sí mismo y franquea el límite de la muerte mediante la duplicación en el espejo. La «pifia» de Diderot no se debe a una intervención demasiado acuciante del autor, sino a la misma apertura del lenguaje sobre su sistema de autorrepresentación: la carta de *La Religieuse* no es más que el analogón de la carta, semejante a ella en todo excepto en que es su doble imperceptiblemente desplazado (el desplazamiento no se hace visible más que por el desgarro del lenguaje). En ese lapsus (en el sentido estricto de la palabra) tenemos una figura muy próxima, pero exactamente inversa, de la que encontramos en *Las mil y una noches*, donde un episodio con-

tado por Scheherezade cuenta cómo Scheherezade fue obligada durante mil y una noches, etc. La estructura de espejo se da aquí explícitamente: en el centro de sí misma, la obra despliega una psique (espacio ficticio, alma real) en la que aparece como en miniatura y precediéndose a sí misma puesto que ella se narra entre tantas otras maravillas pasadas, entre tantas otras noches. Y en esta noche privilegiada, tan parecida a las demás, se abre un espacio parecido a aquel en el que ésta forma tan sólo un desgarro ínfimo, y descubre en el mismo cielo las mismas estrellas. Podría decirse que hay una noche de más y que mil habrían bastado; podría decirse a la inversa que falta una carta en *La Religieuse* (la que debería contar la historia de la carta que no diría otra cosa más que su propia aventura). De hecho, está claro que es en la misma dimensión que hay un día de menos y una noche de más: el espacio mortal en el que el lenguaje habla de sí mismo.

Podría ser que en toda obra el lenguaje se superpusiera a sí mismo en una verticalidad secreta en la que el doble fuera el mismo exactamente, excepto por una delgada diferencia —fina línea negra que ninguna mirada puede distinguir excepto en esos momentos accidentales o concertados de niebla en los que la presencia de Scheherezade se cubre de bruma, retrocede hasta el fondo del tiempo, para emerger minúscula en el centro de un disco brillante, profundo, virtual—. La obra de lenguaje es el cuerpo mismo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle ese espacio infinito en el que entrechocan los dobles. Y las formas de esta superposición, constitutiva de toda obra, sólo pueden descifrarse en esas figuras adyacentes, frágiles, un poco monstruosas en las que se señala el desdoblamiento. Su alzado exacto, su clasificación, la lectura de sus leyes de funcionamiento o de transformación podrían servir de introducción a una ontología formal de la literatura.

Tengo la impresión de que en esta relación del lenguaje con su repetición indefinida se produjo un cambio a finales del siglo XVIII —coincidiendo más o menos con el momento en el que la obra de lenguaje se convirtió en lo que hoy es para nosotros, es decir literatura—. Es el momento (o casi) en el que Hölderlin vio hasta la ceguera que ya no podía hablar más que en el espacio señalado por el apartamiento de los dioses y que el lenguaje no contaba sino con su propio poder para tener a la muerte a distancia. Entonces se dibujó en el cielo encapotado esa apertura hacia la que nuestra palabra no ha dejado de avanzar.

Durante largo tiempo —desde la aparición de los dioses homéricos hasta el alejamiento de lo divino en el fragmento de *Empédo-*



*cles*—, hablar para no morir tuvo un sentido que hoy nos es extraño. Hablar del héroe o como héroe, querer hacer algo como una obra, hablar para que los demás hablen de ello hasta el infinito, hablar para la «gloria», era avanzar hacia y contra esa muerte que mantiene el lenguaje; hablar como los oradores sagrados para anunciar la muerte, para amenazar a los hombres con ese fin que pasa por alto cualquier gloria, todavía era conjurarla y prometerle una inmortalidad. Dicho de otro modo, toda obra estaba hecha para consumarse, para callarse en un silencio en el que la Palabra infinita iba a recobrar su soberanía. En la obra, el lenguaje se protegía de la muerte mediante esta palabra invisible, esta palabra de antes y de después de todos los tiempos de la que se presentaba tan sólo como el reflejo pronto cerrado sobre sí mismo. El espejo al infinito al que todo lenguaje da nacimiento a partir del momento en que se yergue en vertical contra la muerte, la obra no lo manifestaba sin esquivarlo: colocaba al infinito fuera de ella misma —infinito majestuoso y real del que se hacía espejo virtual, circular, acabado en una bella forma cerrada.

Escribir, en nuestros días, se ha aproximado infinitamente a su fuente. Es decir, a ese ruido inquietante que, en el fondo del lenguaje, anuncia, a poco que se tense el oído, contra qué se resguarda y a la vez a qué se dirige. Como el animal de Kafka, el lenguaje escucha ahora en el fondo de su madriguera ese ruido inevitable y creciente. Y para defenderse de él es preciso que siga sus movimientos, que se constituya como su fiel enemigo, que ya no deje entre ambos más que la delgadez contradictoria de un tabique transparente e inquebrantable. Hay que hablar sin parar, tanto tiempo y tan fuerte como ese ruido indefinido y ensordecedor —más tiempo y más fuerte para que mezclándose su voz con él se consiga si no hacerlo callar, si no dominarlo, por lo menos modular su inutilidad en ese murmullo sin término que se llama literatura—. A partir de ese momento, no es posible una obra cuyo sentido fuera encerrarse sobre sí misma para que hable sólo su gloria.

La aparición simultánea en los últimos años del siglo XVIII de la obra de Sade y de los relatos de terror señala aproximadamente esta fecha. No se trata de un parentesco en la crueldad, ni del descubrimiento de un vínculo entre la literatura y el mal. Sino de algo más oscuro, y paradójico a primera vista: esos lenguajes, sacados sin cesar fuera de sí mismos por lo innombrable, lo indecible, el estremecimiento, el estupor, el éxtasis, el mutismo, la pura violencia, el gesto sin palabras, y que están calculados, con la mayor economía y la mayor precisión, para el efecto (hasta el punto de que se

hacen transparentes en la medida de lo posible a ese límite del lenguaje hacia el que se apresuran, anulándose en la escritura gracias a la sola soberanía de lo que quieren decir y que está fuera de las palabras), son curiosamente lenguajes que se representan a sí mismos en una ceremonia lenta, meticulosa y prolongada hasta el infinito. Estos lenguajes simples, que nombran y dan a ver, son lenguajes curiosamente duplicados.

Sin duda, será preciso aún mucho tiempo para saber lo que es el lenguaje de Sade, tal como permanece ante nuestros ojos: no hablo de lo que pudo significar para ese hombre encerrado el acto de escribir hasta el infinito textos que no podían ser leídos (parecido al personaje de Borges que mantenía desmesuradamente el segundo de su muerte gracias al lenguaje de una repetición que no se dirigía a nadie), sino de lo que son actualmente esas palabras y de la existencia en la que se prolongan hasta nosotros. En este lenguaje la pretensión de decirlo todo no es sólo la de franquear las prohibiciones, sino la de ir hasta el final de lo posible; la disposición cuidadosa de todas las eventuales configuraciones, el dibujo, en una red sistemáticamente transformada, de todas las conexiones, inserciones y ensamblajes que permite el cristal humano para el nacimiento de grandes formaciones resplandecientes, móviles y prolongables indefinidamente, la larga caminata por los subterráneos de la naturaleza hasta el doble relámpago del Espíritu (el que, irrisorio y dramático, fulmina a Justine, y el que, invisible, absolutamente lento, hace desaparecer, sin despojo, a Juliette en una especie de eternidad asintótica con la muerte) designan el proyecto de conducir todo lenguaje posible, todo lenguaje por venir, a la soberanía actual de ese Discurso único que tal vez nadie podrá escuchar. A través de tantos cuerpos consumidos en su existencia actual, son todas las palabras posibles, todas las palabras aún por nacer las que serán devoradas por ese lenguaje saturniano. Y si cada escena en lo que muestra está doblada por una demostración que la repite y le da valor en el elemento de lo universal, es porque en este discurso segundo se encuentra consumido, y de otro modo, no ya todo el lenguaje por venir, sino todo el lenguaje efectivamente pronunciado: todo lo que ha podido, antes de Sade y alrededor de él, ser dicho, pensado, practicado, deseado, honrado, execrado, condenado, a propósito del hombre, de Dios, del alma, del cuerpo, del sexo, de la naturaleza, del cura, de la mujer, se encuentra meticulosamente repetido (de ahí esas enumeraciones sin fin en el orden histórico o etnográfico, que no sostienen el razonamiento de Sade, sino que dibujan el espacio de su razón) —repetido, combinado, disociado, trastocado, y vuelto



a trastocar, buscando no una recompensa dialéctica sino una exhaución radical. La maravillosa cosmología negativa de Saint-Fond, el castigo que la reduce al silencio, Clairwil arrojada al volcán y la apoteosis sin palabras de Juliette señalan los momentos de esta calcinación de todo lenguaje. El libro imposible de Sade ocupa el lugar de todos los libros —de todos esos libros que vuelve imposibles desde el principio al fin de los tiempos—; y bajo el pastiche evidente de todas las filosofías y todos los relatos del siglo XVIII, bajo este doble gigantesco que no deja de tener analogías con *Don Quijote*, es el lenguaje entero lo que se halla esterilizado en un solo y mismo movimiento cuyas dos figuras indisociables son la repetición estricta e inversora de lo que ya ha sido dicho, y la nominación desnuda de lo que está en el extremo de lo que puede decirse.

El objeto exacto del «sadismo» no es el otro, ni su cuerpo ni su soberanía: es todo lo que ha podido ser dicho. Más lejos y más atrás aún: es el círculo mudo en el que el lenguaje se despliega: a todo ese mundo de lectores cautivos, Sade, el cautivo, les retira la posibilidad de leer. Hasta el punto de que a la pregunta que quiere saber a quién se dirigía (y se dirige en nuestros días) la obra de Sade, sólo hay una respuesta: a nadie. La obra de Sade se sitúa en un extraño límite, que sin embargo no deja (o mejor, por esa razón incluso, puesto que habla) de transgredir: retira hacia sí misma —pero confiscándolo en un gesto de apropiación repetitiva— el espacio de su lenguaje; y esquivo no sólo su sentido (lo que no deja de hacer a cada momento) sino su ser: el juego indescifrable de su equívoco no es otra cosa sino el signo, mucho más grave, de esa impugnación que le fuerza a ser el doble de todo lenguaje (que repite abrasándolo) y de su propia ausencia (que no deja de manifestar). Podría y, en sentido estricto, debería continuar ininterrumpidamente, en un murmullo que no tiene otro estatuto ontológico sino el de una semejante contestación.

La ingenuidad de las novelas de terror no se encamina en otra dirección, a pesar de las apariencias. Están destinadas a ser leídas y efectivamente lo eran: de Coelina ou *L'Enfant du mystère*,<sup>a</sup> publicado en 1789, se vendieron hasta la Restauración un millón doscientos mil ejemplares. Es decir que toda persona que supiera leer y que hubiera abierto por lo menos un libro en su vida había leído *Coelina*. Era el Libro —texto absoluto cuyo consumo abarcó exactamente todo el dominio de lectores posibles—. Un libro sin mar-

gen de sordera y tampoco sin porvenir ya que, de un solo movimiento y casi de inmediato, pudo alcanzar lo que era su fin. Para que un fenómeno tan nuevo (pienso que nunca se ha repetido) fuera posible, fueron precisas algunas facilitaciones históricas. Sobre todo fue preciso que el libro poseyera una exacta eficacia funcional y que coincidiera, sin sombra ni alteración, sin duplicación, con su proyecto, que era simplemente ser leído. Pero para novelas de este género no se trataba de ser leídas al nivel de su escritura y en las dimensiones propias a su lenguaje; querían ser leídas por lo que contaban, por su emoción, o ese miedo, o ese espanto, o esa piedad que las palabras estaban encargadas de transmitir, pero que debían comunicar en su pura y limpia transparencia. El lenguaje debía tener la delgadez y la seriedad absolutas del relato; volviéndose lo más gris posible, le era preciso conducir el acontecimiento hasta su lectura dócil y aterrada; no ser otra cosa más que el elemento neutro de lo patético. Es decir, que no se ofrecía nunca en sí mismo; no había, oculto en la espesor de su discurso, ningún espejo que pudiera abrirse al espacio indefinido de su propia imagen. Se anulaba más bien entre lo que decía y aquel a quien se lo decía, tomando absolutamente en serio y según los principios de una economía estricta su papel de lenguaje horizontal: su papel de comunicación.

Ahora bien, las novelas de terror se acompañan de un movimiento de ironía que las duplica y reduplica. Ironía que no es una consecuencia histórica, un efecto de cansancio. Fenómeno bastante raro en la historia del lenguaje literario, la sátira es contemporánea exactamente de aquello de lo que nos da una imagen irrisoria.<sup>1</sup> Como si nacieran juntos y desde el mismo punto central dos lenguajes complementarios y gemelos: uno enteramente instalado en su ingenuidad, el otro en la parodia, existiendo el uno tan sólo para la mirada que lo lee, yendo el otro de la fascinación zafia del lector a las astucias fáciles del escritor. Pero, a decir verdad, estos dos lenguajes no sólo son contemporáneos; son interiores el uno al otro, cohabitan, se cruzan incesantemente, formando una trama verbal única y un lenguaje como bifurcado, vuelto contra sí en el interior de sí mismo, destruyéndose en su propio cuerpo, viperino en su mismo espesor.

La ingenua delgadez del texto puede muy bien ser que esté vinculada con una aniquilación secreta, con una impugnación [*contestation*] interior que es la ley misma de su proliferación, de su inago-

a. Ducray-Duminil (F.-G.), *Coelina ou l'Enfant du mystère*, París, Le Prieur, 1798, 3 vol.

1. Un texto como el de Bellin de la Liborlière (*La Nuit anglaise*, París, Lemarchand, 1800) quiere ser respecto de las novelas de terror lo que *Don Quijote* fue a las novelas de caballería; pero les es exactamente contemporáneo.

table flora. Ese «demasiado» funciona un poco como el exceso en Sade: pero éste va al acto desnudo de la nominación y al recubrimiento de todo lenguaje, mientras que aquel se apoya sobre dos figuras diferentes. Una es la de la plétora ornamental, donde nada se muestra sino bajo la indicación expresa, simultánea y contradictoria de todos sus atributos a la vez: no es el arma lo que se muestra bajo la palabra y la atraviesa, sino la panoplia inofensiva y completa (llamaremos a esta figura, a partir de un episodio a menudo repetido, el efecto del «esqueleto sangrante»: la presencia de la muerte se manifiesta por la blancura de los huesos que castañetean y, a la vez, sobre este esqueleto enteramente liso, por el borboteo sombrío e inmediatamente contradictorio de la sangre). La otra figura es la del «cabrilleo al infinito»: cada episodio debe seguir al precedente según la ley simple, pero absolutamente necesaria, del acrecentamiento. Hay que aproximarse siempre más cerca del momento en el que el lenguaje mostrará su poder absoluto, dando nacimiento, con todas sus pobres palabras, al terror; pero este momento es precisamente aquel en el que el lenguaje nada podrá, en el que se cortará la respiración, en el que deberá callarse sin ni siquiera decir que se calla. Es preciso que el lenguaje haga retroceder hasta el infinito ese límite que lleva con él, y que señala a la vez su reino y su límite. De ahí, en cada novela, una serie exponencial y sin fin de episodios; y luego, más allá, una serie sin fin de novelas... El lenguaje del terror está consagrado a un gasto infinito, aun cuando lo que se propone es conseguir tan sólo un efecto. Se impide a sí mismo cualquier reposo posible.

Sade y las novelas de terror introducen en la obra de lenguaje un desequilibrio esencial: la arrojan a la necesidad de estar siempre en exceso y en defecto. En exceso puesto que el lenguaje no puede evitar multiplicarse en ella por sí mismo —como tocado por una enfermedad interna de proliferación; está siempre en relación consigo mismo más allá del límite—; no habla sino como suplemento a partir de un desfase tal que el lenguaje del que se separa y que recubre se presenta a sí mismo como inútil, de más, y bueno tan sólo para ser tachado; pero por este mismo desfase, se aligera a su vez de cualquier pesadez ontológica; es hasta tal punto excesivo y con tan poca densidad que está consagrado a prolongarse hasta el infinito sin conseguir jamás la gravedad que lo inmovilizaría. Pero, ¿no quiere decir esto también que está en defecto, o mejor, que está tocado por la herida del doble?

¿Que impugna el lenguaje para reproducirlo en el espacio virtual (en la transgresión real) del espejo, y para abrir en éste un nue-

vo espejo y otro más y así siempre hasta el infinito? Infinito actual del espejismo que constituye, en su vanidad, el espesor de la obra —esa ausencia en el interior de la obra en donde ésta, paradójicamente, se yergue.

\*

Quizá lo que debe llamarse en sentido estricto «literatura» tiene ahí precisamente su umbral de existencia, a finales del siglo XVIII, cuando aparece un lenguaje que retoma y consume en su fulguración cualquier otro lenguaje, dando nacimiento a una figura oscura pero dominante en la que actúan la muerte, el espejo y el doble, el cabrilleo hasta el infinito de las palabras.

En *La Biblioteca de Babel*, todo lo que puede ser dicho ya ha sido dicho: en ella pueden encontrarse todos los lenguajes creados, imaginados, e incluso los lenguajes concebibles, imaginables; todo ha sido pronunciado, incluso lo que no tiene sentido, hasta el punto de que el descubrimiento de la mínima coherencia formal es un azar altamente improbable, del que no pocas existencias, obstinadas sin embargo, nunca han recibido el favor.<sup>b</sup> Y sin embargo, por encima de todas estas palabras, un lenguaje riguroso, soberano, las recubre, un lenguaje que las cuenta y a decir verdad les da nacimiento: el lenguaje mismo apoyado contra la muerte, ya que es en el momento de la caída en el pozo del Hexágono cuando el más lúcido (el último por consiguiente) de los bibliotecarios revela que incluso el infinito del lenguaje se multiplica al infinito, repitiéndose sin término en las figuras duplicadas de lo Mismo.

Es una configuración exactamente inversa a la de la Retórica clásica. Ésta no enunciaba las leyes o las formas de un lenguaje; ponía en relación dos palabras. Muda la una, indescifrable, enteramente presente a sí misma y absoluta; la otra, charlatana, no tenía más que decir esta primera palabra según unas formas, unos juegos, unas intersecciones cuyo espacio medía el alejamiento del texto primero e inaudible; la Retórica repetía sin cesar, para criaturas finitas y hombres que iban a morir, la palabra del Infinito que nunca había de pasar. Toda figura de retórica, en su propio espacio, traicionaba una distancia, pero, haciendo señas a la Palabra primera, prestaba a la segunda la densidad provisional de la revelación: mostraba. Hoy el espacio del lenguaje no está definido por la Retó-

b. Borges (J.-L.), «La Biblioteca de Babel», *Ficciones*, en *Obras completas*, t. I, Barcelona, Emecé, 1989, págs 465-471.

rica, sino por la Biblioteca: por el encabalgamiento hasta el infinito de los lenguajes fragmentarios, que sustituye la cadena doble de la retórica por la línea simple, continua, monótona de un lenguaje entregado a sí mismo, de un lenguaje que está consagrado a ser infinito porque ya no puede apoyarse sobre la palabra del infinito. Pero que encuentra en sí mismo la posibilidad de duplicarse, de repetirse, de dar nacimiento al sistema vertical de los espejos, de las imágenes de sí mismo, de las analogías. Un lenguaje que no repite palabra ninguna, ninguna Promesa, pero que hace retroceder indefinidamente a la muerte abriendo sin cesar un espacio en el que es siempre el analogón de sí mismo.

Las bibliotecas son el lugar hechizado de dos dificultades mayores. Los matemáticos y los tiranos, es sabido, las han resuelto (pero tal vez no del todo). Hay un dilema: O todos estos libros están ya en la Palabra, y hay que quemarlos; o le son contrarios, y también hay que quemarlos. La Retórica es el medio de conjurar por un instante el incendio de las bibliotecas (pero prometiéndolo para dentro de poco, es decir para el fin de los tiempos). Y he aquí la paradoja: si se hace un libro que cuenta todos los demás libros, ¿él mismo es un libro, o no? ¿Debe contarse a sí mismo como si fuera un libro más entre los otros? Y si no se cuenta, ¿qué puede ser entonces, él, que tenía el proyecto de ser un libro, y por qué se omite en su relato, si pretendía hablar de todos los libros? La literatura comienza cuando esta paradoja sustituye a aquel dilema; cuando el libro ya no es el espacio en el que la palabra cobra figura (figuras de estilo, figuras de retórica, figuras de lenguaje), sino el lugar en que los libros son retomados todos y consumidos: lugar sin lugar puesto que aloja a todos los libros pasados en ese imposible «volumen» que viene a colocar su murmullo entre tantos otros —tras todos los otros, antes de todos los otros.

## 7. ACECHAR EL DÍA QUE LLEGA

«Guetter le jour qui vient», *La Nouvelle Revue Française*, n° 130, octubre de 1963, págs. 709-716. (Acerca de R. Laporte, *La Veille*, París, Gallimard, col. «Le Chemin», 1963.)

Descartes meditó seis días enteros. El séptimo, podemos apostar que se volvió físico. Pero ¿qué puede ser una reflexión anterior al día, anterior a la mañana de todos los días? Llamarla reflexión ya es excesivo, mejor un ejercicio del pensamiento y del lenguaje —de la palabra pensativa— que retrocede del otro lado de la luz prima, avanza en dirección a esa noche de la que llega, y se esfuerza por mantenerse sin romper nada en un lugar sin espacio en el que los ojos permanecen abiertos, el oído tenso, todo el espíritu en alerta y las palabras movilizadas ya para un movimiento que no conocen. No cerraré mis ojos, no taparé mis oídos, pues sé de sobras que el mediodía no está aquí y que está lejos todavía.

*La Veille*, de Roger Laporte, no cuenta la meditación de una noche, prolongamiento de un trabajo comenzado hace tiempo y que la noche alivia —labor de manos desatadas que aprende a consumirse a sí misma, a llevar a la mitad de la sombra los poderes ahora desarmados del día, levantando como memoria el cuchillo de una llama que subsiste—. Velar, para Laporte, no es ser después de la tarde, sino antes del día, sin ningún otro «antes» que este avance que yo mismo soy sobre todos los días posibles. Y en esta noche, o más bien (pues la noche es espesa, cerrada, opaca; la noche divide dos jornadas, dibuja límites, dramatiza el sol que va a restituir, dispone la luz que retiene un momento), en ese «todavía no» de la mañana que es más gris que negro, y como diáfano en su propia transparencia, la palabra neutra *vela* centellea suavemente. Evoca primeramente el no-sueño; es el cuerpo replegado pero tenso; es el espíritu erguido en los cuatro rincones de sí mismo y que escruta; es la es-

pera del peligro (con sus luchas indistintas de antes del alba), pero es igualmente también la emoción de la iluminación prometida (con el sueño finalmente concedido por el ascenso del día); incluso antes de que desapaten, en medio de su identidad nativa, esta esperanza y este temor, es la vigilancia aguda y sin rostro del *Acecho* [Guet]. Pero a decir verdad, nadie vela en esta vela: ninguna conciencia más lúcida que la de los Adormecidos, ninguna subjetividad singularmente inquieta. Lo que vela es la vela —esa forma impalpable que dibuja un mañana y se dibuja de regreso a partir de ese mañana que todavía no está ahí, que tal vez no llegará nunca. Sólo vela lo que dice el «todavía no» del mañana: la vela es *el día que precede*. O mejor: es lo que precede cada jornada, cada jornada posible y precisamente ésta en la que hablo, de la que hablo ya que mi lenguaje surge desde ella hasta lo que anticipa de ella. La vela no es el otro día, el de antes; es hoy, incluso ahora, este defecto y a la vez este exceso que bordea, que desborda el día y de donde el día no deja de llegar, ese día que tal vez nunca dejará de no haber llegado todavía. Lo que está al acecho en esta vigilancia de la vela no soy yo, es el retroceso del día.

La experiencia (palabra demasiado cargada de contenido para designar una transparencia alerta sobre sí misma como ésta, pero, ¿qué otra emplear que no ensordezca este silencio a la escucha?), la experiencia que lleva a cabo aquí Roger Laporte es fácil de distinguir de otros ejercicios que también son de vigilancia. Podría oponerse exactamente a este recurso del alma que encuentra en Dios su *feste Burg*; que toma conciencia de que ahí abajo hay un torreón de mil miradas, un buen acechador agazapado tras sus muros; que se despierta sólo con la certidumbre de que hay un vigilante absoluto, bajo la vigilancia del cual puede encontrar su descanso y ponerse a dormir. Podría oponerse también esta vela a la de San Juan de la Cruz —a la salida furtiva del alma que escapa del guardián adormilado y, trepando por la escala secreta hasta la almena de la atalaya, va a exponerse a la noche—. En medio de esta sombra, se enciende una luz, que «guía de modo más seguro que la luz del día»: conduce sin error ni rodeo hasta el Amado, hasta el rostro resplandeciente ante el que se inclina, olvidando el cuidado ahora irrisorio del día que va a despuntar.

Hay que leer el texto de Roger Laporte dejando de lado, al menos por un momento, estos acechadores y estas velas en las que la espiritualidad occidental ha encontrado tan a menudo sus recursos metafóricos. Tal vez un día sin embargo habrá que preguntarse qué puede significar, en una cultura como la nuestra, el prestigio de la

Vela, de esos ojos que abren y conjuran la noche, de ese aguante atento que hace que el dormir sea el dormir, que el sueño se convierta en quimera, pero también en destino balbuciente, y que la verdad resplandezca en la luz. En el despertar al día, en la vela que mantiene su claridad en medio de la noche y contra el sueño de los demás, sin duda Occidente ha dibujado uno de sus límites fundamentales; ha trazado una partición de donde nos llega sin cesar esta pregunta que mantiene abierto el espacio de la filosofía: ¿qué es pues aparecer? Partición casi impensable puesto que no se puede pensar ni hablar sino a partir de ella: no puede pensarse en sí misma, reconocerla y prestarle unas palabras, sino cuando el día ha llegado plenamente y la noche regresa a su incertidumbre. De modo que *ya no* podemos pensar sino esa disposición —peñasco de nuestra tontería [*bêtise*]: *no pensamos todavía*.

El texto de Roger Laporte se despliega en esta distancia del pensamiento en la que nos encontramos sin duda desde el origen; no busca ni reducirla ni medirla, ni siquiera recorrerla; sino más bien acogerla, abriéndose a esa apertura que es, esperándola con un deseo que, absolutamente, vela por ella. No es pues ni un texto de filosofía ni siquiera un texto de reflexión: pues reflexionar esta distancia sería proseguirla en uno mismo, prestarle sentido a partir de una subjetividad soberana, hacerla caer en la desmesura gramatical del Yo. ¿Cuál es pues este discurso, tan próximo y tan lejano al pensamiento, tan liberado de la reflexión, pero limpio también de cualquier ceremonia ficticia? ¿Qué puede ser, en su ser mismo, un lenguaje semejante? Podríamos decir: uno de los más originales que se pueden leer en nuestro tiempo; uno de los más difíciles, pero el más transparente, el más próximo a ese día del que incansablemente nos repite, contra tantos pájaros chillones, que no ha llegado todavía. Al decir esto, sabemos que no decimos nada. Pero cómo hablar en términos de reflexión del único lenguaje que, fuera de la reflexión, se encamina indefinidamente hacia el pensamiento. Nos encontramos ante una obra absolutamente en suspenso, una obra que no tiene otro suelo más que esta apertura, ese vacío que abre por sí misma cuando se reserva el lugar que caminando esquivo bajo sus pasos.

Por ello esta vela del día (es el día mismo el que, retrayéndose sobre sí, vela, acechando con su vigilancia ese día que él mismo **es y** del que indica, con un signo, el irremediable adelanto) **no se pone a cubierto** en ninguna fortaleza; a diferencia de la espiritualidad luterana o de la mística de los españoles, el acecho se hace **aquí al raso**. Las únicas paredes son las de la transparencia que **se nubla o se aguza**. Sólo la distancia sin cuerpo prepara sus derroteros. **La inmi-**

nencia puede llegar de cualquier lado, el horizonte carece de relieves ni recursos. En cierto sentido, todo es visible, pues no hay punto de vista, ni sección avanzada [*profil perdu*], ni perspectiva que se apiñe a lo lejos; pero nada, a decir verdad, es visible ya que lo próximo está igualmente lejano en esta cuidadosa y atenta anulación de toda componenda. Este extranjero familiar está aquí, o bien, lo que viene a ser lo mismo, allí. Amenazante y conjurado. Pero, ¿cuál es exactamente su presencia? ¿Amenaza o consuelo, amigo o enemigo? *Él*.

Tal vez no haya que ceder a la tentación más fácil y preguntarse a continuación cuál es en definitiva este *él* cuya insistencia cursiva recorre todo el texto de Roger Laporte. No porque haya que dejar de lado, ni siquiera por un momento, la pregunta ni tratar de acercársele mediante vueltas o rodeos, hay que tenerla justo a distancia, y en esa distancia dejar que llegue hasta nosotros con el lenguaje que le es propio —con esa escritura límpida, acuática, casi inmóvil cuya transparencia deja ver al detalle todas las oscilaciones que la animan, o mejor, que la recorren mortalmente, en esa escritura purificada de cualquier imagen, sin duda para que sólo permanezca visible, pero nunca completamente desnuda, nunca completamente perfilada, la profunda metáfora sobre la que descansa todo lenguaje en camino hacia el pensamiento: la de la distancia.

¿Cuál es pues esta aproximación a la distancia? ¿Una aproximación que se pierde en su profundidad, un alejamiento que se abole a sí mismo en la aproximación? Se diría que es una historia del lenguaje en el espacio, como la crónica de este lugar, familiar porque nativo, pero extraño pues nunca se acaba de regresar a él del todo, donde nacen las palabras y donde no dejan de ir a perderse. ¿Es un relato lo que Roger Laporte ha creado? Más bien sería lo contrario; pues a decir verdad en él no ocurre nada; pero, una vez acabado el texto, esa retención de todo acontecimiento posible se desata —más exactamente la encontramos ya desatada— en una capa líquida, luminosa, que ha llevado al escritor hasta la orilla en la que se calla, y que al mismo tiempo se le promete para muy pronto, como una mañana muy próxima y como una fiesta. Proust conducía su relato hasta el momento en que comienza, con la liberación del tiempo ganado, lo que permite contar; de modo que la ausencia de obra, si está escrita en filigrana a lo largo de todo el texto, lo carga con todo lo que la hace posible y la hace vivir ya y morir en el puro momento de su nacimiento. Aquí, la posibilidad de escribir, ganándose y contestándose sin descanso en un movimiento difícil en el que se cruzan la amenaza, la astucia, el aguante, la simula-

ción, la espera disfrazada, no conduce finalmente más que a una ausencia de obra sin concesiones, pero tan pura, tan transparente, tan libre de cualquier obstáculo y de la grisalla de palabras que difuminaría su resplandor, que es la ausencia misma — un vacío sin niebla, llevado por el momento que va a llegar, o tal vez presente desde hace mucho tiempo, desde bastante antes de la palabra Promesa, desde el momento en que se anuncia, al principio del texto, que: «*Él* ha desaparecido».

La obra de Laporte por su configuración recuerda más bien a Zaratustra —a su retiro inicial, a sus acercamientos sucesivos al sol y a los hombres, a sus retrocesos, a los peligros que conjura o cuyas amenazas hace reinar, a esa última mañana en la que la aurora trae la inminencia del Signo, ilumina la próxima presencia de la obra, domina el vuelo de las palomas y anuncia que finalmente ahí está la primera mañana—. Sin embargo Laporte no hace la experiencia del retorno ni de la eternidad, sino de algo más arcaico todavía: dice la repetición de lo que nunca ha tenido lugar, como la oscilación sobre el propio terreno de un tiempo que no hubiera sido inaugurado. Tal vez Laporte cuente lo que ha ocurrido durante los diez años de soledad en los que, antes de descender hacia los hombres y *tomar* la palabra, Zaratustra, cada mañana, esperaba el sol que se levantaba. Pero, ¿puede hacerse el relato de lo que se repite antes del tiempo y no se da bajo ninguna otra forma sino como la pura posibilidad de escribir?

A decir verdad, este *él* del que nos habla el texto de Laporte no es el lenguaje consumando su ser, ni la escritura finalmente posible. Es a través de esta posibilidad, como a través de una reja o de una claraboya, que *él* resplandece, proyectando sobre el texto bandas grises de ausencia o de retroceso entre las páginas blancas de la proximidad. Pero *él* es igualmente quien retiene toda escritura con una proximidad demasiado expresiva y la libera cuando *él* se aleja. Hasta el punto de que las páginas más traslúcidas son tal vez aquellas en las que se señala más profundamente la ausencia, y las más sombrías aquellas en las que se agazapa muy próximo un sol obrero pero inaccesible. Sin duda, la escritura tiene que vérselas continuamente con *él*; *él* la domina y la socava; *él* es el don, pero es igualmente la fuerza que la sustrae. La escritura en Laporte no tiene pues por función mantener el tiempo o transformar en piedra la arena de la palabra; abre al contrario la inestabilidad de una distancia. En efecto, en la escritura la distancia del *él* (nos referimos a la distancia en cuyo extremo *él* resplandece y a la distancia que precisamente constituye, con su infranqueable transparencia, el ser de

este *él*) se aproxima infinitamente; pero se acerca como distancia y en lugar de abolirse se abre y se mantiene abierta. Aparece allí muy alejada en una lejanía sin referencia donde, absolutamente a distancia, es como la proximidad perdida: próxima por consiguiente ya que avisa entre las palabras e incluso en cada una de ellas. Nada hay más inminente que esta distancia que envuelve y sostiene en la máxima proximidad de mi mismo todo horizonte posible.

En una alternancia como ésta, las astucias y las promesas de una dialéctica no juegan ningún papel. Se trata de un universo sin contradicciones ni reconciliación, un universo de la pura amenaza. Todo el ser de esta amenaza consiste en aproximarse, en aproximarse indefinidamente con una desmesura que no puede ser soportada. Sin embargo, ningún núcleo de peligro positivo puede asignarsele; no hay nada que amenace en el corazón de esta inminencia, sino ella misma y sólo ella en su vacío perfecto. De modo que en su forma extrema este peligro no es otra cosa sino su propio alejamiento, el retiro en el que se resguarda, haciendo brillar sobre toda la distancia que ha abierto la amenaza, sin ley ni límite, de su ausencia.

Esta ausencia, peligrosa como la más próxima de las amenazas, ¿podría decirse que es, en el orden empírico, algo como la muerte o la sinrazón? Nada autoriza a pensar que la muerte o la locura hayan sido más ajenas a la experiencia de Laporte que a las de Nietzsche o Artaud. Pero tal vez estas figuras fijas y familiares sólo tienen insistencia para nosotros en la medida en que sostienen su amenaza en ese puro peligro en el que *él* se anuncia (y, en este sentido, mantenerse en esa inminencia de *él* sería conjurarlas). La locura y la muerte dominan nuestro lenguaje y nuestro tiempo porque sin cesar se levantan sobre el fondo de esta distancia, y porque *él* permite, en ese «todavía no» de su presencia, pensarlas como límites y como fin. Y es que el espacio que recorre Laporte (y en medio del cual es alcanzado por el lenguaje) es aquél en el que el pensamiento, indefinidamente, va hacia lo impensado que resplandece ante él, y sostiene en silencio su posibilidad. Impensado que no es el objeto oscuro por conocer, sino más bien la apertura misma del pensamiento: aquello en lo que, inmóvil, no deja de esperar, permaneciendo al acecho en ese adelanto sobre su propio día que bien merece llamarse la «vela». De ahí, el cuidado de Laporte —cuidado griego y nietzscheano— en pensar no «lo verdadero» sino «lo justo»: es decir, por mantener el pensamiento a una distancia de lo impensado que le permita ir hacia él, replegarse en él, dejarlo llegar, **acoger** su amenaza en una espera valiente y pensadora. En una es-

pera en la que la escritura es posible y que la escritura conduce a su promesa.

Pero, asignarle como ser la apertura misma del pensamiento y fijarle como lugar el lenguaje de una palabra pensativa, ¿no será captar este *él* absolutamente anónimo de un modo todavía demasiado positivo? Porque precisamente no deja de amenazar al pensamiento con el lenguaje y de hacer callar igualmente a toda palabra con la inminencia de un pensamiento. ¿Acaso no se le ve entonces cómo brilla y se esconde en el entredós del lenguaje y del pensamiento —no siendo él mismo ni éste ni aquél, no siendo ni su unidad ni tampoco su oposición? ¿Acaso no se le ve parpadear en el fondo de éste y de la palabra [*parole*] y del lenguaje —puro espacio vacío que los separa, pero sin intermediario, que enuncia a la vez su identidad y el hueco de su diferencia, que permite decir, en términos de ontología, que pensar y hablar son *lo mismo*—? Por ello, en la apertura mantenida de esta identidad, algo como una Obra podrá hacer resplandecer su esfera (oro redondeado de la pelota en el mediodía nietzscheano): «Absolutamente inaparente y en secreto de sí mismo, *él* se elevará en la pureza de su propia gloria: de la obra decididamente solitaria, en tanto que se basta a sí misma, recibiré entonces mi despido».

Puede comprenderse en qué espacio general está situado el libro de Laporte. El redescubrimiento, desde Nietzsche (pero oscuramente tal vez desde Kant) de un *pensamiento* que no puede reducirse a la filosofía porque es, más que ella, originario y soberano (*arcaico*), el esfuerzo por hacer, a propósito de este pensamiento, el relato de su inminencia y de su retroceso, de su peligro y de su promesa (es Zaratustra, pero también es la experiencia de Artaud, y toda la obra, o casi, de Blanchot), el esfuerzo por sacudir el lenguaje dialéctico que lleva la fuerza del pensamiento a la filosofía, y por dejar a este pensamiento el juego sin reconciliación, el juego absolutamente transgresivo de lo Mismo y la Diferencia (tal vez es así como hay que comprender a Bataille y las últimas obras de Klossowski), la urgencia de pensar en un lenguaje que no sea empírico la posibilidad de un lenguaje del pensamiento —todo esto señala con piedras y signos un camino en el que la soledad de Laporte es la misma que la del Velador; está solo en su vela (¿acaso podría alguien tener lo ojos abiertos en lugar de él?), pero esta vela se cruza con otras vigilancias: la de los buenos acechadores cuya espera multiplicada traza en la sombra el dibujo todavía sin figura del día que llega.

## 8. LA PROSA DE ACTEÓN

«La prose d'Actéon», *La Nouvelle Revue Française*, nº 135, marzo de 1964, págs. 444-459.

Klossowski restablece una experiencia perdida desde hace mucho tiempo. No quedan demasiados vestigios hoy para señalarnos esta experiencia; y sin duda permanecerían enigmáticos si no hubieran recuperado en este lenguaje vivacidad y evidencia. Y si, a partir de ahí, no se hubieran puesto a hablar otra vez, diciendo que el Demonio, no es el Otro, el polo lejano de Dios, la Antítesis sin recurso (o casi), la mala materia, sino más bien algo extraño, desconcertante que nos deja silenciosos y en el sitio: lo Mismo, lo exactamente Parecido.

El dualismo y la gnosis, a pesar de tantos rechazos y persecuciones, pensaron efectivamente sobre la concepción cristiana del Mal: su pensamiento binario (Dios y Satán, la Luz y la Sombra, el Bien y la Pesadez, el gran combate, una cierta maldad radical y obstinada) ha organizado para nuestro pensamiento el orden de los desórdenes. El cristianismo occidental condenó la gnosis; pero conservó una forma ligera y prometedora de reconciliación; durante largo tiempo, mantuvo en sus fantasmas los duelos simplificados de la Tentación: por los bostezos del mundo, todo un pueblo de animales extraños se eleva ante los ojos semicerrados del anacoreta arrodillado —figuras sin edad de la materia.

Pero, ¿y si el Diablo, por el contrario, y si lo Otro fuera lo Mismo? ¿Y si la Tentación no fuera un episodio del gran antagonismo, sino la delgada insinuación del Doble? ¿Y si el duelo se desarrollara en un espacio en espejo? ¿Y si la Historia eterna (de la que la nuestra no es sino la forma visible y muy pronto borrada) no fuera simplemente siempre la misma, sino la identidad de este Mismo: a la vez imperceptible desfase y apretura de lo no-disociable? **Existió**

toda una experiencia cristiana que conoció bien este peligro —tentación de experimentar la tentación bajo el modo de lo indiscernible—. Las disputas de la demonología se ordenan según este profundo peligro; y minadas, o mejor animadas y multiplicadas por él, reactivan hasta el infinito una discusión sin término: acudir al Sabbat es entregarse al Diablo, o tal vez también al simulacro de Diablo que Dios envía, para tentarlos, a los hombres de poca fe —o de excesiva fe, a los crédulos que imaginan que hay otro dios que Dios—. Y los jueces que queman a los demoníacos son víctimas a su vez de esta tentación, de esta trampa en la que se traba su justicia: pues los poseídos no son más que una verdadera imagen de la falsa potencia de los demonios; imagen por medio de la cual Dios se apodera no del cuerpo de los brujos, sino del alma de sus verdugos. A menos que, incluso, Dios mismo no haya tomado el rostro de Satán para obnubilar el espíritu de aquellos que no creen en su solitaria omnipotencia; hasta el punto de que, imitando Dios al Diablo, habría dispuesto los extraños esponsales de la bruja y su perseguidor, de estas dos figuras condenadas: consagradas por consiguiente al Infierno, a la realidad del Diablo, a este verdadero simulacro de Dios simulando al Diablo. En estas vueltas y revueltas se multiplican los juegos peligrosos de la similitud extrema: Dios que se parece tanto a Satán que imita tan bien a Dios...

Fue preciso nada menos que el Genio Maligno de Descartes para acabar con este gran peligro de las Identidades en el que el pensamiento del siglo XVI no había dejado de «sutilizarse». El Genio Maligno de la IIIª Meditación no es resumen ligeramente realzado de las potencias engañosas que residen en el hombre, sino lo que se parece más a Dios, lo que puede imitar todos Sus poderes, pronunciar como Él verdades eternas y, si quiere, hacer que  $2 + 2 = 5$ . Es su maravilloso gemelo. Excepto por una malignidad, que le hace decaer entonces de toda existencia posible. A partir de ello, la inquietud de los simulacros queda en silencio. Se olvida incluso que fueron, hasta principios de la edad clásica (véase la literatura y sobre todo el teatro barrocos), una de las grandes ocasiones de vértigo del pensamiento occidental. Continuó la preocupación por el Mal, por la realidad de las imágenes y de la representación, por la síntesis de lo diverso. Pero ya no se pensaba que lo Mismo pudiera trastornar la cabeza.

*Incipit* Klossowski, como Zaratustra. En esta cara, un poco oscura y secreta, de la experiencia cristiana, descubre de pronto (como si fuera su doble, tal vez su simulacro) la teofanía esplendorosa de los dioses griegos. Entre el Macho Cabrío innoble que se muestra en el Sabbat y la diosa virgen que se oculta en el frescor del agua, el

juego se invierte: en el baño de Diana, el simulacro se da en la huida de la extrema proximidad y no en la insistente irrupción del otro mundo; pero la duda es la misma, al igual que el riesgo de duplicación: «Diana pacta con un demonio intermediario entre los dioses y los hombres para manifestarse a Acteón. Por medio de su cuerpo aéreo, el Demonio *simula* a Diana en su teofanía e inspira a Acteón el deseo y la esperanza insensata de poseer a la diosa. Se convierte en la imaginación y el espejo de Diana». Y la última metamorfosis de Acteón no lo transforma en ciervo desgarrado sino en un macho cabrío impuro, frenético y deliciosamente profanador. Como si, en la complicidad de lo divino con lo sacrílego, algo de la luz griega surcara como un relámpago el fondo de la noche cristiana.

Klossowski se encuentra situado en el cruce de dos caminos bastante alejados y sin embargo muy parecidos, provenientes los dos de lo Mismo, y dirigiéndose ambos tal vez hacia él: el de los teólogos y el de los dioses griegos de los que Nietzsche anunciaba en el instante el centelleante retorno. Retorno de los dioses que es también, y sin disociación posible, el deslizamiento del Demonio en la tibieza turbia de la noche: «Suponiendo que un día, o una noche, un *demonio* te siguiera a tu soledad última y te dijera: “Esta vida, tal como la has vivido y estás viviendo, la tendrás que vivir otra vez otras infinitas veces; y no habrá en ella nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida te llegará de nuevo, y todo en el mismo orden de sucesión, también esta araña y este claro de luna por entre los árboles, y este instante y *yo mismo*. El eterno reloj de arena de la existencia es vuelto una y otra vez, ¡y a la par suya tú, grano de polvo del polvo!; suponiendo que así te hablara, ¿te arrojarías al suelo rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te habló? O has experimentado alguna vez un instante tremendo en el que contestarías: ¡eres un *dios* y jamás he oído decir nada tan divino!».<sup>1</sup>

\*

La experiencia de Klossowski se sitúa ahí, poco más o menos: en un mundo en el que reinaría un genio maligno que no había encontrado a su dios, o que podría igualmente hacerse pasar por Dios, o que tal vez sería Dios mismo. Este mundo no sería ni el Cielo, ni el

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



Infierno, ni los limbos; sino nuestro mundo simplemente. En definitiva, un mundo que sería el mismo que el nuestro excepto porque es precisamente el mismo. En esta imperceptible distancia de lo Mismo, un movimiento infinito encuentra su lugar de nacimiento. Este movimiento es perfectamente extraño a la dialéctica; porque no se trata de la prueba de la contradicción, ni del juego de la identidad afirmada y después negada; la igualdad  $A = A$  se anima con un movimiento interior y sin fin que separa a cada uno de los dos términos de su propia identidad y los remite uno al otro gracias al juego (la fuerza y la perfidia) de esa misma distancia. De modo que ninguna verdad puede engendrarse de esta afirmación; pero un espacio peligroso se está abriendo en el que los discursos, las fábulas, las astucias tramperas y tramposas de Klossowski van a encontrar su lenguaje. Un lenguaje que es para nosotros tan esencial como el de Blanchot y Bataille, puesto que nos enseña a su vez cómo lo más grave del pensamiento debe encontrar fuera de la dialéctica su ligereza iluminada.

A decir verdad, ni Dios ni Satán se manifiestan nunca en este espacio. Ausencia estricta que es también su vinculación [*entrelacement*]. Pero ni uno ni otro son nombrados, tal vez porque son «apelantes», no apelados [*appelés*]. Es una región estrecha y numinosa, allí las figuras son siempre indicio de algo. Allí se atraviesa el espacio paradójico de la presencia real. Presencia que no es real más que en la medida en que Dios se ha ausentado del mundo, dejando en él tan sólo una huella y un vacío, hasta el punto de que la realidad de esta presencia es la ausencia en la que ésta encuentra su lugar y en la que por medio de la transustanciación se irrealiza. *Nu-men quod habitat simulacro*.

Por ello, Klossowski no está demasiado de acuerdo con Claudel o Du Bois<sup>2</sup> cuando emplazan a Gide a convertirse; sabe bien que se equivocan los que colocan a Dios en un extremo y al Diablo en el otro, haciéndolos combatir en carne y hueso (un dios de hueso contra un diablo de carne), y que Gide estaba más cerca de tener razón cuando unas veces se aproximaba y otras se hurtaba, jugando al simulacro del diablo según la demanda de la gente, pero sin saber, al hacerlo, si era su juguete, el objeto, el instrumento, o si no era del mismo modo el elegido de un dios atento y astuto. Pertenece tal vez por esencia a la salvación, no anunciarse por medio de signos, sino operarse en la profundidad de los simulacros.

2. «Gide, Du Bois et le Démon», en *Un si funeste désir*, París, Gallimard, «Collection Blanche», 1963, págs. 37-54, y «En marge de la correspondance de Claudel et de Gide», ibíd., págs. 55-88.

Y ya que todas las figuras que Klossowski dibuja y pone en movimiento en su lenguaje son simulacros, hay que entender esta palabra con la resonancia que ahora podemos darle: imagen vana (por oposición a la realidad); representación de alguna cosa (en lo que esta cosa se delega, se manifiesta, pero también se retira y en un sentido se esconde); mentira que nos lleva a tomar un signo por otro;<sup>3</sup> signo de la presencia de una divinidad (y posibilidad recíproca de tomar este signo por su contrario); llegada simultánea de lo Mismo y de lo Otro (simular es, originalmente, venir juntos). De este modo se establece esta constelación propia a Klossowski, tan maravillosamente rica: simulacro, similitud, simultaneidad, simulación y disimulo.

Para los lingüistas, el signo no detenta su sentido sino es gracias al juego y la soberanía de todos los demás signos. No tiene relación autónoma, natural o inmediata con lo que significa. Vale no sólo en virtud de su contexto, sino también por toda una extensión virtual que se despliega como punteada sobre el mismo plano que él: por este conjunto de todos los significantes que definen la lengua en un momento dado, está obligado a decir lo que dice. En el dominio religioso, frecuentemente se encuentra un signo de estructura completamente diferente; lo que dice, lo dice por una pertenencia profunda al origen, por una consagración. No hay un árbol en las Escrituras, no hay una planta viva o seca que no remita al árbol de la Cruz —a ese madero tallado en el Primer Árbol a cuyos pies Adán sucumbió—. Una figura como ésta se escalona en profundidad a través de formas móviles, lo que le confiere esa doble y extraña propiedad de no designar ningún sentido, sino de remitirse a un modelo (a uno simple del que sería el doble, pero que lo acogería como su difracción y su duplicación transitoria) y estar ligado a la historia de una manifestación que nunca está consumada; en esta historia, el signo siempre puede remitirse a un nuevo episodio en el que un simple más simple, un modelo más primero (pero posterior en la Revelación) aparecerá, dándole un sentido contrario: así, el árbol de la Caída se convirtió un día en lo que siempre ha sido, el de la Reconciliación. Un signo semejante es a la vez profético e irónico: está enteramente supeditado a un porvenir que repite por adelantado y que a su vez lo repetirá a plena luz; dice esto y luego lo otro, o más bien decía ya, sin que pudiera saberse, esto y lo otro. Por su esencia es simulacro —diciéndolo todo simultáneamente y simulando sin cesar

3. Marmontel decía admirablemente: «Fingir hace experimentar las mentiras del sentimiento y del pensamiento» (*Œuvres*, París, Verdier, 1819, t. X, pág. 431).

otra cosa que lo que dice—. Ofrece una imagen que depende de una verdad siempre en retroceso —*Fabula*; liga con su forma, como en un enigma, los avatares de la luz que le advendrá— *Fatum*. *Fabula* y *Fatum* que remiten ambas a la enunciación primera de la que vienen, a esa raíz que los Latinos entienden como palabra, y en la que los Griegos ven además la esencia de la visibilidad luminosa.

Sin duda es preciso establecer una partición rigurosa entre signos y simulacros. No remiten a la misma experiencia a pesar de que a veces se superpongan. Y es que el simulacro no determina un sentido; es del orden del aparecer en el estallido del tiempo: iluminación de Mediodía y eterno retorno. Tal vez la religión griega no conocía más que simulacros. Los sofistas primero, luego los estoicos y los epicúreos quisieron leer estos simulacros como signos, lectura tardía en la que los dioses griegos han desaparecido. La exégesis cristiana, que es de patria alejandrina, heredó esa interpretación.

En el gran rodeo que hoy es el nuestro y por el que intentamos evitar todo el alejandrismo de nuestra cultura, Klossowski es aquel que, desde el fondo de la experiencia cristiana, ha reencontrado los prestigios y las profundidades del simulacro, más allá de todos los juegos de ayer: los del sentido y el sinsentido, del significante y del significado, del símbolo y del signo. Esto es sin duda lo que da a su obra su aire cultural y solar desde el momento en el que se encuentra en ella ese movimiento nietzscheano donde se trata de Dionisos y del Crucificado (ya que son, Nietzsche lo vio, simulacros uno del otro).

El reino de los simulacros obedece, en la obra de Klossowski, a unas reglas precisas. El cambio total de las situaciones es instantáneo y el pro y el contra se juega en un modo casi policíaco (los buenos se convierten en malos, los muertos resucitan, los rivales resultan ser cómplices, los verdugos son salvadores sutiles, los encuentros han sido preparados desde hace mucho tiempo, las frases más banales tienen un doble sentido). Cada trastocamiento parece acercarse a una epifanía; pero, de hecho, cada descubrimiento hace que el enigma se vuelva más profundo, multiplica la incertidumbre, y no desvela un elemento si no es para velar la relación que existe entre todos los demás. Pero lo más singular y lo más difícil del asunto es que los simulacros no son en absoluto cosas ni huellas, ni esas bellas formas inmóviles que eran las estatuas griegas. Los simulacros, aquí, son seres humanos.

El mundo de Klossowski es avaro de objetos; y además éstos no forman sino delgados relevos entre los hombres de los que son el doble y como la precaria pausa: retratos, fotografías, vistas este-

reoscópicas, firmas en cheques, corsés abiertos que son como la concha vacía y aún rígida de un talle. En cambio, los Hombres-Simulacro proliferan: poco numerosos aún en *Roberte*,<sup>a</sup> se multiplican en *La Révolution*<sup>b</sup> y especialmente en *Le Souffleur*,<sup>c</sup> hasta el punto de que este texto, casi aliviado de todo decorado, de toda materialidad que pudiera presentar signos estables y ofrecidos a la interpretación, ya no forma sino apenas un ensamblaje sucesivo de diálogos. Y es que los hombres son simulacros bastante más vertiginosos que los rostros pintados de las divinidades. Son seres perfectamente ambiguos ya que hablan, hacen gestos, dirigen guiños de ojo, agitan sus dedos y surgen en las ventanas como semáforos (¿para emitir signos o dar la impresión de que los envían cuando en realidad sólo hacen simulacros de signos?).

Con unos personajes así, no nos los vemos con los seres profundos y continuos de la reminiscencia, sino con seres consagrados, como los de Nietzsche, a un profundo olvido, a ese olvido que permite en el «re-cuerdo» [*sous-venir*] el surgimiento de lo Mismo. Todo se fragmenta en ellos, estalla, se ofrece y se retira al instante; pueden estar vivos o muertos, importa poco; en ellos el olvido vela sobre lo Idéntico. No significan nada, se simulan a sí mismos: Vittorio y von A., el tío Florence y el monstruoso marido, Théodore que es K., y sobre todo Roberte que simula a Roberte en la distancia ínfima, infranqueable, por la que Roberte es la que es, *esta* noche.

\*

Todas estas figuras-simulacro pivotan sobre el propio terreno [*sur place*]: los libertinos se convierten en inquisidores, los seminaristas en oficiales nazis, los turbios perseguidores de Théodore Lacase se reúnen en un círculo amistoso alrededor de la cama de K. Estas torsiones instantáneas se producen gracias únicamente al juego de unos «alternadores» de experiencia. Estos alternadores son en las novelas de Klossowski las únicas peripecias, y en el sentido estricto de la palabra: lo que asegura el rodeo [*détour*] y el retorno [*retour*]. Así: la prueba-provocación (la piedra de verdad que es a la vez la tentación

a. Klossowski (P.), *Roberte, ce soir*, en *Les Lois de l'hospitalité*, París, Gallimard, col. «Le Chemin», 1965.

b. Klossowski (P.), *Sade et la Révolution* (conferencia en el Collège de sociologie, febrero de 1939), en Sade (D.A., marqués de), *Œuvres complètes*, t. III, París, Jean-Jacques Pauvert, 1962, págs. 349-365.

c. Klossowski (P.), *Le Souffleur ou le Théâtre de société*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1960.

de lo peor: el fresco de *La Vocation*,<sup>d</sup> o la tarea sacrílega confiada por von A.); la inquisición sospechosa (los censores que se presentan como antiguos libertinos, como Malagrida, o el psiquiatra de sospechosas intenciones); el complot de doble cara (la red de «resistencia» que ejecuta al doctor Rodin). Pero sobre todo las dos grandes configuraciones que hacen alternar la apariencia son la hospitalidad y el teatro: dos estructuras que se encaran en simetría inversa.

El anfitrión [*hôte*] (la palabra misma gira sobre su eje interior, diciendo una cosa y su complementaria), el anfitrión ofrece lo que posee, porque no puede poseer sino lo que oferta —lo que está ahí ante sus ojos y para todos—. Es, como suele decirse en una palabra maravillosamente equívoca, alguien «mirado» [*regardant*]. Subrepticamente y con toda avaricia, esta mirada que da extrae [*prélève*] su parte de delicias y confisca con toda soberanía una cara de las cosas que no le *atañe* [*regarde*] más que a él. Pero esta mirada tiene el poder de ausentarse, de dejar vacío el lugar que ocupa y ofrecer lo que arroja con su avidez. Hasta el punto de que su regalo es el simulacro de una ofrenda, en la medida en que no conserva de lo que da más que la débil silueta distante, el simulacro visible. En *Le Souffleur*, el teatro sustituye a esta mirada que da tal como reinaba en *Roberte* y *La Révocation*.<sup>e</sup> El teatro impone a Roberte el papel de Roberte: es decir, tiende a reducir la distancia interior que se abría en el simulacro (bajo el efecto de la mirada que da) y hace que Roberte misma habite el doble que Théodore (tal vez K.) ha extraído. Pero si Roberte interpreta su papel con naturalidad (cosa que ocurre por lo menos en una de las réplicas), no se trata sino de un simulacro de teatro, y si Roberte en cambio balbucea su texto, es Roberte-Roberte la que se esconde bajo una pseudo-actriz (y que es torpe en la medida en que ella no es actriz sino Roberte). Por ello, sólo puede interpretar este papel un simulacro de Roberte que se le parece tanto que tal vez Roberte misma es ese simulacro. Es preciso pues que Roberte tenga dos existencias o que haya dos Roberte con una existencia; es preciso que sea puro simulacro de sí. En la mirada, es el Mirón [*Regardant*] el que está desdoblado (y hasta la muerte); sobre la escena del falso teatro, es la Mirada [*Regardée*] la que está tocada por una irreparable escisión ontológica.<sup>4</sup>

d. Klossowski (P.), *La Vocation suspendue*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1950.

e. Klossowski (P.), *La Révocation de l'édit de Nantes*, en *Les lois de l'hospitalité*, op. cit.

4. Encontramos aquí, pero como forma pura y en el juego despojado del simulacro, el problema de la presencia real y de la transustanciación.

Pero, tras todo este gran juego de experiencias alternantes que hace parpadear los simulacros, ¿hay un Operador absoluto que de este modo enuncia signos enigmáticos? En *La Vocation suspendue* parece que todos los simulacros y sus alternancias estén organizados alrededor de una apelación mayor que se deja oír entre ellos, o tal vez igualmente, que permanece muda. En los textos siguientes, ese dios imperceptible pero apelante ha sido sustituido por dos figuras visibles, o más bien dos series de figuras que están, en relación con los simulacros, al mismo nivel y a la vez en perfecto desequilibrio: desdoblándose y duplicados. En un extremo, la dinastía de los personajes monstruosos, en el límite entre la vida y la muerte: el profesor Octave, o también ese «viejo maestro» al que se ve al principio del *Souffleur* controlando las agujas de una estación de cercanías, en un amplio vestíbulo acristalado de antes o de después de la existencia. Pero, ¿interviene realmente este «operador»?

¿Cómo enlaza la trama? ¿Quién es en realidad? ¿El Maestro, el tío de Roberte (el que tiene dos caras), el doctor Rodin (el que murió y resucitó), el aficionado a los espectáculos estereoscópicos, el quiropráctico (que moldea y da masaje a los cuerpos), K. (que roba las obras y quizá la mujer de los otros, a no ser que dé la suya) o Théodore Lacase (que hace actuar a Roberte)? ¿O el marido de Roberte? Inmensa genealogía que va desde el Omnipotente a aquel que es crucificado en el simulacro que es (ya que él, que es K., dice «yo» cuando Théodore habla). Pero en el otro extremo, Roberte es también la gran operadora de los simulacros. Incansablemente, con sus manos, con sus largas y bellas manos, acaricia hombros y cabellos, hace nacer deseos, recuerda a antiguos amantes, se desprende de una faja recamada o del uniforme de las salutistas, se entrega a unos soldados o hace colectas para las miserias escondidas. Es ella sin duda la que difracta a su marido en todos los personajes monstruosos o lamentables en los que éste se dispersa. Ella es legión. No la que siempre dice que no. Sino la que, inversa, dice sin cesar que sí. Un sí bifurcado que da nacimiento a este espacio del entredós en el que cada cual está al lado de sí mismo. No hablaremos de El-Diablo-Roberte y de Théodore-Dios. Diremos más bien que el uno es el simulacro de Dios (lo mismo que Dios, por tanto el Diablo) y que la otra es el simulacro de Satán (lo mismo que el Maligno, por tanto Dios). Pero el uno es el Inquisidor-Castigado (irrisorio buscador de signos, intérprete obstinado y siempre frustrado; puesto que no hay signos, sino únicamente simulacros) y la otra, es la Santa-Bruja (siempre en camino hacia el Sabbat donde su deseo invoca en vano a los seres, puesto que nunca hay hombres, sino sólo simulacros).

Pertenece a la naturaleza de los simulacros no tolerar ni la exégesis que cree en los signos ni la virtud que ama los seres.

Los católicos escrutan los signos. Los calvinistas no les dan ningún crédito porque no creen más que en la elección de las almas. Pero ¿y si no fuéramos ni signos ni almas, sino simplemente los mismos que nosotros mismos (ni hijos visibles de nuestras obras ni predestinados) y por ello cruelmente divididos en la distancia propia del simulacro? Pues bien, entonces los signos y el destino no tendrían ninguna patria común; el edicto de Nantes habría sido revocado; y en adelante permaneceríamos en el vacío que dejó la partición de la teología cristiana;<sup>5</sup> y en esta tierra desierta (o tal vez rica por este abandono) podríamos tender el oído hacia la palabra de Hölderlin: «*Zeichen sind wir, bedeutungslos*», y aún más allá tal vez, hacia todos esos grandes y fugitivos simulacros que los dioses hacían resplandecer a la salida del sol, o como grandes arcos de plata en el fondo de la noche.

Por ello, *Le Bain de Diane*<sup>f</sup> es sin duda, de entre todos los textos de Klossowski, el más próximo a esta luz resplandeciente, bastante sombría para nosotros, de donde nos llegan los simulacros. Encontramos, en esta exégesis de una leyenda, una configuración parecida a la que organiza los otros relatos, como si todos encontraran aquí su gran modelo mítico: un fresco anunciador como en *La Vocation*; Acteón, sobrino de Artemis, como Antoine lo es de Roberte; Dionisos, tío de Acteón, antiguo señor de la embriaguez, del desgarrro, de la muerte renovada sin cesar, de la teofanía perpetua; Diana desdoblada por su propio deseo, Acteón metamorfoseado por el suyo y a la vez por el de Artemis. Y sin embargo, en este texto consagrado a la interpretación de una leyenda lejana y un mito de la distancia (el hombre castigado por haber intentado aproximarse a la divinidad desnuda), la ofrenda no puede estar más cercana. Ahí, los cuerpos son jóvenes, bellos, intactos; huyen el uno hacia el otro con completa certeza. Y es que el simulacro se da todavía en su brillante frescor, sin recurso al enigma de los signos. Allí, los fantasmas son el recibimiento de la apariencia en la luz del origen. Pero es un origen que, por su propio movimiento, retrocede a una lejanía inaccesible. Diana en el baño, la diosa ocultándose en el agua

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

f. Klossowski (P.), *Le Bain de Diane*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1956.

en el momento en que se ofrece a la mirada, no es sólo el rodeo de los dioses griegos, es el momento en el que la unidad intacta de lo divino «refleja su propia divinidad en un cuerpo virginal», y de este modo se desdobra en un demonio que, a distancia de ella misma, la hace aparecer casta y la ofrece a la vez a la violencia del Macho Cabrío. Y cuando la divinidad deja de brillar en los calveros para desdoblarse en la apariencia en la que sucumbe justificándose, sale del espacio mítico y entra en el tiempo de los teólogos. La huella deseable de los dioses se recoge (se pierde tal vez) en el tabernáculo y el juego ambiguo de los signos.

Entonces la palabra pura del mito deja de ser posible. ¿Cómo transcribir en adelante en un lenguaje semejante al nuestro el orden perdido pero insistente de los simulacros? Palabra forzosamente impura, que saca unas sombras como éstas hacia la luz y quiere restituir a todos estos simulacros, más allá del río, algo que sería como un cuerpo visible, un signo o un ser. *Tam dira cupido*. Es este deseo que la diosa ha puesto en el corazón de Acteón en el momento de la metamorfosis y la muerte: si puedes describir la desnudez de Diana, allá tú.

El lenguaje de Klossowski es la prosa de Acteón: palabra transgresiva. ¿Acaso toda palabra no lo es cuando su asunto es el silencio? Gide y muchos otros como él querían transcribir un silencio impuro en un lenguaje puro, sin duda sin ver que una palabra tal no detenta su pureza sino gracias a un silencio más profundo que no nombra y que en ella habla, a pesar de ella —volviéndola así turbia e impura—.<sup>6</sup> Ahora sabemos, desde Bataille y Blanchot, que el lenguaje debe su poder de transgresión a una relación inversa, la de una palabra impura con un silencio puro, y que es en el espacio indefinidamente recorrido de esta impureza donde la palabra puede dirigirse a un silencio tal. En Bataille, la escritura es una consagración deshecha: una transustanciación ritualizada en sentido inverso en la que la presencia real se convierte de nuevo en cuerpo yacente y se ve reconducida al silencio por medio de un vómito. El lenguaje de Blanchot se dirige a la muerte: no para triunfar sobre ella con palabras de gloria, sino para mantenerse en esa dimensión órfica en la que el canto, hecho posible y necesario por la muerte, nunca puede mirar a la muerte a la cara ni volverla visible: hasta el punto de que le habla y habla de ella en una imposibilidad que lo consagra al infinito del murmullo.

6. Acerca de la palabra y la pureza, véase «La Messe de Georges Bataille», en *Un si funeste désir*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1963, págs. 123-125.

Estas formas de transgresión, Klossowski las conoce. Pero las retoma en un movimiento que le es propio: trata su propio lenguaje como un simulacro. *La Vocation suspendue* es un comentario simulado de un relato que a su vez es simulacro, ya que no existe o mejor ya que reside enteramente en este comentario que se hace de él. De modo que en una sola capa de lenguaje se abre esa distancia interior a lo idéntico que permite al comentario de una obra inaccesible darse en la presencia misma de la obra y a la obra esquivarse en este comentario que sin embargo es su única forma de existencia: misterio de la presencia real y enigma de lo Mismo. La trilogía de Roberte está tratada de modo diferente, por lo menos en apariencia: fragmentos de diario, escenas dialogadas, largas entrevistas que parecen inclinar la palabra hacia la actualidad de un lenguaje inmediato y sin altura. Pero entre estos tres textos se establece una relación compleja: *Roberte ce soir* existe ya en el interior del texto mismo, puesto que explica la decisión de censura tomada por Roberte contra uno de los episodios de la novela. Pero este primer relato existe también en el segundo que lo impugna desde el interior por medio del diario de Roberte, y luego en el tercero, en el que se ve cómo se prepara la representación teatral, representación que escapa en el texto mismo del *Souffleur*, donde Roberte, llamada para que anime a Roberte con su presencia idéntica, se desdobra en una vacancia [*béance*] irreductible. A la vez, el narrador del primer relato, Antoine, se dispersa en el segundo entre Roberte y Octave, luego se disemina en la multiplicidad del *Souffleur*, donde aquel que habla es, sin que se sepa determinarlo, o bien Théodore Lacase, o bien K., su doble, quien se hace pasar por él, quiere atribuirse sus libros y finalmente se encuentra en su lugar, o bien tal vez incluso el Viejo, que controla las agujas y es el invisible Apuntador [*Souffleur*] de todo este lenguaje. ¿Apuntador ya muerto, Apuntador-Apuntado [*Souffleur-Soufflé*], tal vez Octave hablando de nuevo más allá de la muerte?

Ni unos ni otros, sin duda, y sí esa superposición de voces que se «apuntan» unas a otras: insinuando sus palabras en el discurso del otro y animándolo sin cesar con un movimiento, un «pneuma» que no es el suyo; pero apuntando, soplando también en el sentido de un aliento, de una *expiración* que apaga la luz de una vela; soplando finalmente en el sentido en el que uno se apodera de una cosa destinada a otro (soplarle su lugar, su papel, su situación, su mujer). Así, a medida que el lenguaje de Klossowski se recobra a sí mismo, domina lo que acaba de decir en la voluta de un nuevo relato (hay tres, tantos como espiras en la escalera de caracol que ador-

na la portada del *Souffleur*), el sujeto que habla se dispersa en voces que se soplan, se sugieren, se apagan, se sustituyen las unas a las otras —dispersando el acto de escribir y el escritor en la distancia del simulacro donde se pierde, respira y vive.

Ordinariamente, cuando un autor habla de sí mismo como autor, es según la confesión del «diario» como dice la verdad cotidiana —esa impura verdad en un lenguaje despojado y puro—. Klossowski inventa en esta recuperación de su propio lenguaje, en este retroceso que no se asoma a intimidad ninguna, un espacio de simulacro que sin duda es el lugar contemporáneo, aunque todavía escondido, de la literatura. Klossowski escribe una obra, una de las raras obras que descubren: en ella constatamos que el ser de la literatura no concierne ni a los hombres ni a los signos, sino a este espacio del doble, este hueco del simulacro en el que el cristianismo se encantó con su Demonio, y donde los Griegos hicieron temible la presencia brillante de los dioses con sus flechas. Distancia y proximidad de lo Mismo donde nosotros, ahora, encontramos nuestro único lenguaje.

## 9. SIN TÍTULO

Posfacio a Flaubert (G.), *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, Frankfurt, Insel Verlag, 1964, págs. 217-251. El mismo texto, en francés, se publicó, con los grabados reproducidos aquí, en *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n1 59, marzo de 1967, págs. 7-30, con el título de «Un "fantastique" de bibliothèque».

M. Foucault publicó una nueva versión de este artículo en 1970. Los pasajes entre corchetes no figuran en la versión de 1970. Las diferencias entre los dos textos se indican en las notas.

### I

Flaubert escribió, reescribió *La Tentación* tres veces: en 1849 —antes de *Madame Bovary*—, en 1856, antes de *Salammbô*, y en 1872, en el momento de la redacción de *Bouvard et Pécuchet*. En 1856 y en 1857 publicó algunos fragmentos. San Antonio acompañó a Flaubert durante veinticinco o treinta años —tanto tiempo como el héroe de *L'Éducation*—. Dos figuras a la vez gemelas e inversas: es muy posible que a través de los siglos el viejo anacoreta de Egipto, acosado todavía por el deseo, responda al joven de dieciocho años que, en el barco de París al Havre, queda conmovido por la aparición de madame Arnoux. Y esa velada en la que Frédéric —silueta ya medio borrada— se separa, como por el temor ante un incesto, de aquella a la que no ha dejado de amar, tal vez haya que entenderla como la sombra de la noche en la que el ermitaño vencido se abandona finalmente al amor por la materia misma de la vida. Lo que fue «tentación» entre las ruinas de un mundo antiguo poblado todavía de fantasmas se convirtió en «educación» en la prosa del mundo moderno.

Nacida muy pronto —y quizá de un espectáculo de marionetas—, *La Tentación* recorre toda la obra de Flaubert. Junto a los otros textos, detrás de ellos, parece como si *La Tentación* formara una prodigiosa reserva de violencias, de fantasmagorías, de quimeras, de pesadillas, de perfiles bufones. Y se diría que, una y otra vez, Flaubert ha proyectado este tesoro sin medida sobre la grisalla de las ensoñaciones provinciales en *Madame Bovary*, lo ha moldeado y esculpido para los decorados de *Salammbô*, lo ha reducido a la irrisión cotidiana con *Bouvard*. Parece como si *La Tentación* fuera para Flaubert el sueño de su escritura: lo que hubiera querido que fuera [—ligera, sedosa, espontánea, armoniosamente suelta en la ebriedad de las frases, bella—], pero también lo que debía dejar de ser para despertar finalmente a la forma del día.<sup>a</sup> *La Tentación* existió antes que todas las obras<sup>b</sup> de Flaubert (se encuentra su primer dibujo en las *Mémoires d'un fou*, en la *Danse des morts*, y, sobre todo, en *Smahr*); y la repitió —ritual, purificación, ejercicio, ¿«tentación» rechazada? —antes de cada una de ellas.<sup>c</sup> Dominando desde las alturas toda la obra, la supera con sus excesos verbosos, con su superabundancia baldía, con su población de bestiario; y, por detrás de todos los textos, presenta, con el negativo de su escritura, la prosa sombría, murmuradora que ha sido preciso rechazar y encaminar poco a poco al silencio para que éstos pudieran salir a la luz. [Toda la obra de Flaubert es el incendio de este discurso primero: su preciosa ceniza, su negro, su duro carbón.]

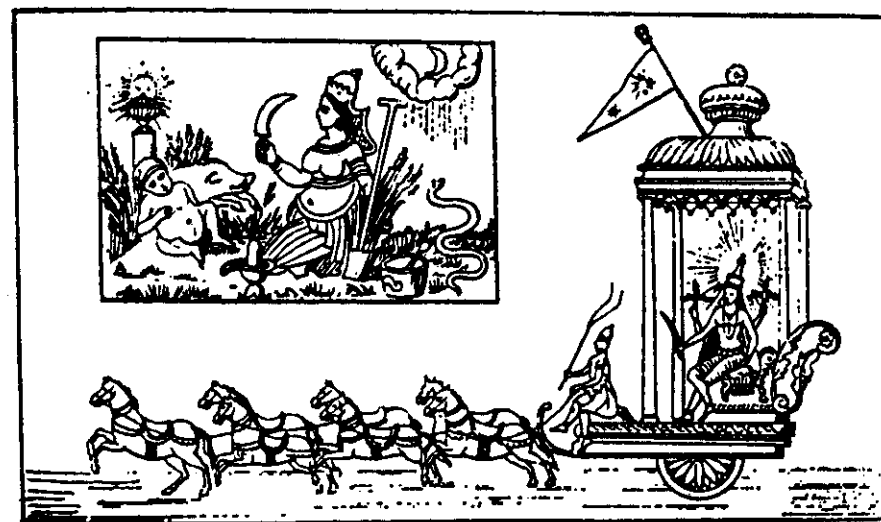
## II

*La Tentación* puede leerse sin duda como el protocolo de una ensoñación liberada. [Sería para la literatura lo que Bosch, Brueghel o el Goya de los *Caprichos* fueron para la pintura.] Aburrimiento de los primeros lectores (o auditores) ante este desfile monótono de grotescos: «Escuchábamos lo que decían la esfinge, la quimera, la reina de Saba, Simón el mago...»; o también —y sigue siendo Du Camp quien habla— «un San Antonio estupefacto, un poco necio, me atrevería a decir que algo bobo, ve como desfilan ante él las diferentes formas de la tentación». Los amigos se encantan ante la «riqueza de la visión» (Copée), «con este bosque de sombras y de

a. ..., pero también lo que debía dejar de ser para recibir su forma terminal.

b. ... antes que todos los libros...

c. ... antes de cada uno de ellos.



claridad» (Hugo), ante el «mecanismo de la alucinación» (Taine). [Pero lo más extraño no es esto.] El mismo Flaubert invoca la locura y el fantasma; siente que trabaja con los grandes árboles abatidos del sueño: «Paso mis tardes con los postigos cerrados, las cortinas echadas, y sin camisa, vestido de obrero. ¡Vocifero! ¡Sudo! ¡Es magnífico! Hay momentos en los que, decididamente, es algo más que un delirio». En el momento en el que el trabajo llega a su fin: «Me he arrojado furioso sobre el *San Antonio* y he llegado a gozar de una exaltación aterradora... Nunca se me habían calentado tanto los cascos».

Ahora sabemos que, en materia de sueños y delirios, *La Tentación* es un monumento de saber meticuloso.<sup>1</sup> Para la escena de los heresiarcas, vaciado de las *Mémoires ecclésiastiques* de Tillemont, lectura de los tres volúmenes de Matter sobre la *Histoire du gnosticisme*,<sup>d</sup> la *Histoire de Manichée* de Beausobre, la *Théologie chrétienne* de Reuss; a lo que hay que añadir san Agustín, por supuesto, y la *Patrologia* de Migne (Atanasio, Jerónimo, Epifanio). Los dioses Flaubert fue a buscarlos<sup>e</sup> en Burnouf, [en] Anquetil-Duperron, [en] Herbelot y [en] Hottinger, en los volúmenes de *L'Univers pittores-*

1. Gracias a los importantes estudios de Jean Seznec [sobre la bibliografía y la iconografía de *La Tentación*; véase en particular *Nouvelles Études sur la «Tentation de saint Antoine»*, Londres, *Studies of the Warburg Institute*, t. XVIII, 1949].

d. ... du gnosticisme, consulta de la *Histoire*...

e. ...fue a redescubrirlos en Burnouf...

que, en los trabajos de Anglais Layard, y sobre todo en la traducción de Creuzer, las *Religions de l'Antiquité*. Las *Traditions tératologiques* de Xivrey, el *Physiologus* que Cahier y Martin habían reeditado, las *Histoires prodigieuses* de Boaistuau, el Duret dedicado a las plantas y a su «historia admirable» proporcionaron indicaciones sobre los monstruos.<sup>f</sup> Spinoza había inspirado la meditación metafísica sobre la sustancia extensa. Y no es todo. Hay en el texto evocaciones que parecen enteramente cargadas de onirismo: una gran Diana de Éfeso, por ejemplo, con unos leones en los hombros, frutos, flores, estrellas entrecruzadas sobre el pecho, racimos de ubres, una faja que entalla su cintura y de la que surgen grifos y toros. Pero esta «fantasía» se encuentra palabra por palabra, línea a línea, en el último volumen de Creuzer, en la plancha 88: basta seguir con el dedo los detalles del grabado para que surjan fielmente

f. Le Nain de Tillemont (S.), *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles*, París, Robustel, 1693-1712, 16 vol. Matter (J.), *Histoire critique du gnosticisme et de son influence sur les sectes religieuses et philosophiques des six premiers siècles de l'ère chrétienne*, París, G. Levrault, 1828, 3 vol. Beausobre (I. de), *Histoire critique de Manichée et du manichéisme*, Amsterdam, J. F. Bernard, 1734 y 1739, 2 vol. Reuss (E.), *Histoire de la théologie chrétienne au siècle apostolique*, Strasbourg, Treutel y Würtz, 1852, 2 vol. Migne (J.-P.), Atanasio (patriarca de Alejandría), en *Patrologie grecque*, París, Petit-Montrouge, t. XXV, XXVI, XXVII y XXVIII, 1857; Epifanio (obispo de Constanza, ibíd., t. XLI, XLII y XLIII, 1863-1864; san Jerónimo, *Patrologie latine*, t. XXII al XXX, 1845-1846. Burnouf (E.), *Commentaire sur Yaçna, l'un des livres religieux des Perses*, París, Imprimerie royale, 1833; *Introduction à l'histoire du bouddhisme indien*, París, Imprimerie royale, 1844. Anquetil-Duperron (A.), *Zend-Avesta, ouvrage de Zoroastre, avec une vie de Zoroastre, un commentaire et des études sur les usages civils et religieux des Parsis et sur le cérémonial des livres Zends*, París, M. Lambert, 1771, 3 vol. Herbelot de Molainville (B. d'), *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient, leurs religions, leur mythologie*, París, Compagnie des librairies, 1697. Hottinger (J.H.), *Histoire orientalis*, Tiguri, J. Bodmeri, 1651. *L'Univers pittoresque. Histoire et description de tous les peuples, de leurs religions, mœurs, coutumes*, París, Firmin-Didot, 1835-1863, 70 vol. Layard (A.), *Discoveries in the Ruins of Niniveh and Babylon*, Londres, Murray, 1853; *Early Adventures in Persia, Susania and Babylonia*, Londres, Murray, 1887, 2 vol. Creuzer (G. F.), *Symbolik und Mythologie der Alten Völker*, Leipzig, K. Leske, 4 vol., 1810-1812; Berger de Xivrey (J.), *Traditions tératologiques, ou Récits de l'Antiquité et du Moyen Âge en Occident sur quelques points de la fable, du merveilleux et de l'histoire naturelle*, París, Imprimerie royale, 1836. *Physiologus, poème sur la nature des animaux*, Charles Cahier y Arthur Martin (comps.), en *Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen Âge*, París, Firmin-Didot, t. IV, 1877. Boaistuau (P.), *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui aient été observés depuis la nativité de Jésus-Christ jusqu'à notre siècle*, París, Annet Brière, 1560. Duret (C.), *Histoire admirable des plantes et herbes miraculeuses en nature*, París, Nicolas Buon, 1605.

las mismas palabras de Flaubert. Cibeles y Atis (con su pose lánguida, su codo contra un árbol, su flauta, su vestido cortado a rombos), puede vérselas en persona en la plancha 58 de la misma obra, [al igual como] el retrato de Ormuz se encuentra en Layard [, y] al igual como los medallones de Oraios, de Sabaoth, de Adonai, de Knufis se descubren fácilmente en Matter.<sup>g</sup> Resulta sorprendente que tanta meticulosidad erudita deje una impresión tal de fantasmagoría. O más precisamente, que el mismo Flaubert haya experimentado como vivacidad de una imaginación en delirio lo que pertenecía de modo tan manifiesto a la paciencia del saber.

A no ser que, quizá, Flaubert hiciera una experiencia singularmente moderna de lo fantástico [y aún poco conocida hasta él]. Y es que el siglo XIX descubrió un espacio de imaginación cuya potencia no habían sospechado las edades precedentes. Este nuevo lugar de los fantasmas, ya no es la noche, el sueño de la razón, el incierto vacío que se abre ante el deseo: es por el contrario la vigilia, la atención incansable, el celo erudito, la atención al acecho. En adelante lo quimérico nacerá de la superficie negra y blanca de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre a una nube de palabras olvidadas; se despliega cuidadosamente en la callada biblioteca, con sus columnas de libros, sus títulos alineados y sus estanterías que la cierran por todas partes, pero que del otro lado se abren a mundos imposibles. Lo imaginario se aloja entre el libro y la lámpara. Lo fantástico ya no se lleva en el corazón; tampoco se lo espera en las incongruencias de la naturaleza; es extraído de la exactitud del saber; su riqueza está aguardando en el documento. Para soñar no es preciso cerrar los ojos, hay que leer. La verdadera imagen es conocimiento. Son las palabras ya dichas, las recensiones exactas, masas de informaciones minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos y de reproducciones de reproducciones, son ellas las que llevan los poderes de lo imposible para la experiencia moderna. Sólo el rumor asiduo de la repetición puede transmitirnos lo que ha tenido lugar sólo una vez. Lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo; se ex-

g. En la versión de 1970, M. Foucault añadió la siguiente nota: el joven dios en su cuna flotante, que debe expresar la «dualidad primordial de los brahmanes» describe con mucha exactitud un grabado que se encuentra en el tomo IV de la traducción de Creuzer (plancha 9); el dios rosa que se muerde el dedo del pie y el azul que agita sus cuatro brazos provienen seguramente de Burnouf (*L'Inde française ou Collection de dessins lithographiés représentant les divinités, temples, costumes des peuples indous*, París, Chabrelié, t. I, 1835). El Fuego devorador, príncipe de los ejercitos, se encuentra en Creuzer, t. IV, pl. 8. Se podrían citar bastantes ejemplos más.



tiende entre los signos, en el intersticio de las repeticiones y los comentarios; nace y se forma en el entredós de los textos. Es un fenómeno de biblioteca.<sup>h</sup>

Michelet, en *La Sorcière*, Quinet en *Ahasvérus*, también habían explorado<sup>i</sup> estas formas del onirismo erudito. Pero *La Tentación* no es un saber que poco a poco se eleva hasta alcanzar la magnitud de una obra. Es una obra que se constituye desde el principio en el espacio del saber: existe en una cierta relación fundamental con los libros. Por ello es por lo que tal vez puede ser algo más que un episodio en la historia de la imaginación occidental; porque abre el espacio de una literatura que no existe más que en y por la red de lo ya escrito: libro en el que se juega la ficción de los libros. Se dirá que ya en *Don Quijote* y en toda la obra de Sade... Pero es bajo el modo de la ironía como *Don Quijote* está vinculado con las novelas de caballerías, y *La Nouvelle Justine* con las novelas virtuosas del siglo XVIII: ¡Vamos! No son<sup>j</sup> más que libros... *La Tentación*, por su parte, se remite de un modo serio al inmenso dominio de lo impreso; ocupa un lugar en la institución reconocida de la escritura. Es menos un libro nuevo, a colocar junto a otros, que una obra que se extiende sobre el espacio de los libros existentes. Los recubre, los oculta, los manifiesta, con un solo movimiento los hace brillar y desaparecer. No es sólo un libro lo que Flaubert, durante largo tiempo, ha soñado con escribir; es el sueño de los otros libros: todos los otros libros, soñadores, soñados —retomados, fragmentados, desplazados, combinados, [alejados,] puestos a distancia por el sueño, pero gracias a él también cercanos a la satisfacción imaginaria y brillante del deseo—. [Con *La Tentación*, Flaubert escribió sin duda la primera obra literaria que tiene su lugar propio en el solo espacio de los libros:] luego, *Le Livre*, Mallarmé serán posibles, más tarde Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges. La biblioteca arde.

Es bien posible que *Le Déjeuner sur l'herbe* y *Olympia* hayan sido las primeras pinturas «de museo»: por primera vez en el arte europeo, unas telas han sido pintadas —no exactamente para replicar a Giorgione, a Rafael y a Velázquez, sino para atestiguar, libres de esta relación singular y visible, por debajo de esta descifrable refe-

h. ... biblioteca. De una manera enteramente nueva, el siglo XIX recupera una forma de imaginación que el Renacimiento ya había conocido antes, pero que se había olvidado.

i. ... exploraron...

j. ... eran...

rencia, una relación nueva [y sustancial] de la pintura con ella misma, para manifestar la existencia de los museos, y el modo de ser y de parentesco que allí adquieren los cuadros—. Por la misma época, *La Tentación* es la primera obra literaria que tiene en cuenta esas instituciones verduscas en las que los libros se acumulan y donde crece suavemente la lenta, la cierta vegetación de su saber. Flaubert es a la biblioteca lo que Manet es al museo. Escriben, pintan según una relación fundamental con lo que ha sido pintado, con lo que ha sido escrito —o mejor, con lo que de la pintura y de la escritura permanece indefinidamente abierto—. Su arte se edifica donde se forma el archivo. No porque señalen el carácter tristemente histórico —juventud menguada, ausencia de frescor, invierno de las invenciones— con el que nos complacemos en estigmatizar a nuestra edad alejandrina: cada cuadro pertenece en adelante a la gran superficie cuadrículada de la pintura; cada obra literaria pertenece al murmullo indefinido de lo escrito. Flaubert y Manet han hecho existir, en el arte mismo, los libros y las telas.

### III

La presencia del libro se manifiesta y esquivo de un modo curioso en *La Tentación*. Desde el principio, el texto queda desmentido como libro. Apenas abierto, el volumen impugna los signos impresos con los que está poblado y presenta<sup>k</sup> la forma de una obra de teatro: transcripción de una prosa que no estaría destinada a ser leída, sino recitada y puesta en escena. Flaubert había soñado durante un tiempo con hacer de *La Tentación* una especie de gran drama, un *Faust* que devorara todo el universo de las religiones y los dioses. Pronto, Flaubert renunció; pero conservó en el interior del texto todas las indicaciones para una eventual representación: desglose en diálogos y cuadros, descripción del lugar de la escena, de los elementos del decorado y su modificación, indicación del movimiento de los «actores» sobre el escenario —y todo ello siguiendo las disposiciones tipográficas tradicionales (caracteres más pequeños y márgenes más amplios para las notaciones escénicas, nombre del personaje, en mayúsculas, encima de su discurso, etc.)—. Por una duplicación significativa, el primer decorado indicado —el que servirá de lugar a todas las modificaciones ulteriores— tiene él mismo la forma de un teatro natural: el retiro del ermitaño ha sido

k. ... y se presenta bajo la forma...

colocado «en lo alto de una montaña, sobre una planicie redondeada en media luna y cerrada por grandes piedras»; el libro parece pues describir una escena que representa a su vez un «escenario» dispuesto por la naturaleza y sobre el cual nuevas escenas vendrán a su vez a plantar su decorado. Pero estas indicaciones no enuncian la utilización futura del texto (casi todas son incompatibles con una escenificación real); marcan tan sólo su modo de ser: lo impreso debe ser sólo el soporte discreto de lo visible; un insidioso espectador va a ocupar el lugar del lector y el acto de leer se esfumará en [el triunfo de] otra mirada. El libro desaparecerá en la teatralidad a la que da lugar.

Pero para reaparecer enseguida en el interior del espacio escénico. Los primeros signos de la tentación todavía no han apuntado a través de las sombras que se alargan, los hocicos inquietantes todavía no han atravesado la noche cuando san Antonio para protegerse de ellos ha encendido la antorcha y abierto «un grueso libro». Postura conforme a la tradición iconográfica: en el cuadro de Breughel el joven que Flaubert había admirado tanto visitando en Génova la colección Balbi y que, según dice, habría hecho nacer en él el deseo de escribir *La Tentación*, el ermitaño, abajo, en la esquina derecha de la tela, está arrodillado ante un inmenso infolio, con la cabeza un poco inclinada, los ojos dirigidos hacia las líneas escritas. Alrededor suyo, unas mujeres desnudas abren los brazos, la larga gula estira un cuello de jirafa, los hombres-tonel arman su jolgorio, bestias sin nombre se devoran entre ellas, mientras que desfilan todos los grotescos de la tierra, obispos, reyes y poderosos; pero el santo no ve nada de todo eso, puesto que está absorto en su lectura. No ve nada, a no ser que perciba, en diagonal, el gran guirigay. [A no ser que apele, para defenderse de él, al poder enigmático de ese grimorio.] A no ser que el balbuceo que deletrea los signos escritos evoque todas esas pobres figuras informes que no han recibido lengua alguna, que ningún libro acoge jamás, y que se apretujan, innombradas, en las pesadas páginas del volumen. A no ser incluso que de las páginas entornadas y del intersticio mismo de las letras sea de donde se escapan todas esas existencias que no pueden ser hijas de la naturaleza. Más fecundo que el sueño de la razón, el libro engendra tal vez el infinito de los monstruos. En lugar de disponer un espacio protector, libera un oscuro hormigueo y toda una sombra dudosa en la que se mezclan la imagen y el saber. En todo caso, cualquiera que sea la significación del infolio abierto en el cuadro de Brueghel, el san Antonio de Flaubert para protegerse del mal que empieza a obsesionarle empuña su libro y lee al azar

cinco pasajes de los libros santos. Pero, por obra de la astucia del texto, he aquí que al punto se elevan en el aire de la tarde el humo de la gula, el olor de la sangre y de la ira, el incienso del orgullo, los aromas que valen más que su peso en oro y los culpables perfumes de las reinas de Oriente. El libro es el lugar de la Tentación. Y no un libro cualquiera: si el primero de los textos leídos por el ermitaño pertenece a los Hechos de los apóstoles, los otros cuatro, aunque parezca imposible, están tomados del Antiguo Testamento<sup>2</sup> —de la Escritura misma de Dios, del libro por excelencia.

En las dos primeras versiones de la obra, la lectura de los textos sagrados no tenía ningún papel. Asaltado directamente por las figuras del mal, el ermitaño buscaba refugio en su oratorio: los Siete Pecados, excitados por Satán, luchaban contra las Virtudes y conducidos por el Orgullo abrían brecha tras brecha en el recinto protegido. Imaginería de pórtico, dramatización de misterio que desapareció en la versión publicada. En ésta, el mal no se encarna en unos personajes, está incorporado a unas palabras. El libro que debe conducir hasta el umbral de la salvación abre a la vez las puertas del Infierno. Toda la fantasmagoría que va a desarrollarse ante los ojos del ermitaño —palacios orgiásticos, emperadores ebrios, herejes desenfrenados, formas deshechas de dioses en agonía, naturalezas aberrantes—, todo este espectáculo nace del libro abierto por san Antonio, al igual como surgió, de hecho, de las bibliotecas consultadas por Flaubert. Para dirigir este baile, no es extraño que las dos figuras simétricas e inversas de la Lógica y del cerdo hayan desaparecido del texto definitivo, y hayan sido sustituidas por Hilarión, el discípulo sabio, iniciado por el mismo san Antonio a la lectura de los textos sagrados.

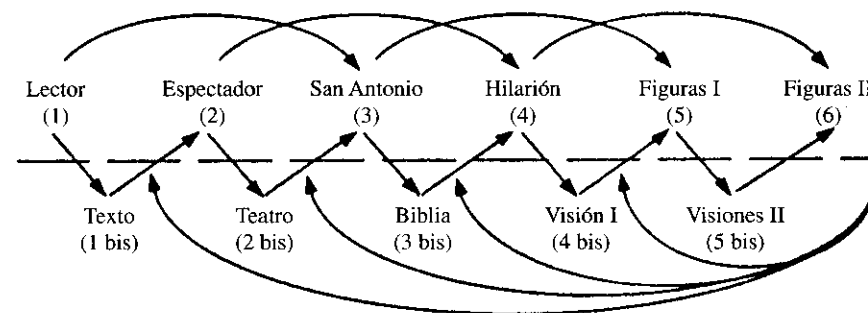
Esta presencia del libro, oculta al principio bajo la visión del teatro, luego exaltada de nuevo como lugar de un espectáculo que la hará otra vez imperceptible, constituye para *La Tentación* un espacio muy complejo. Aparentemente, nos hallamos frente a un friso de personajes abigarrados ante un decorado de cartón; sobre el borde de la escena, en un ángulo, la silueta encapuchada del santo inmóvil: algo parecido a una escena de marionetas. Flaubert, de niño, había visto a menudo el *Misterio de san Antonio* que el padre Legrain ofrecía en su teatro de muñecas; más tarde, se lo mostraría a George Sand. De este parentesco, las dos primeras versiones conservaron signos evidentes (el cerdo por supuesto, pero también el

2. Hechos de los apóstoles, X, 11. Daniel, II, 46. II Libro de los Reyes, XX, 13; I Libro de los Reyes, X, 1.

personaje de los pecados, el asalto de la capilla, la imagen de la Virgen). En el texto definitivo, sólo la sucesión lineal de las visiones mantiene el efecto «marioneta»: ante el ermitaño casi mudo, desfilan pecados, tentaciones, divinidades, monstruos —saliendo de acuerdo con su categoría de un infierno en el que todos están tendidos como en una caja—. Pero se trata tan sólo de un efecto de superficie que se apoya en todo un escalonamiento de las profundidades [(aquí, es el color liso [*à-plat*] el que constituye un trampantojo)].

En efecto, para sostener las visiones que se suceden y establecerlas en su realidad irreal, Flaubert dispuso un cierto número de relevos [*relais*], que prolongan en la dimensión sagital la pura y simple lectura de las frases impresas. Tenemos en primer lugar al lector (1) —el lector real que somos cuando leemos el texto de Flaubert— y el libro que tiene ante los ojos (1 *bis*); este texto, desde las primeras líneas («*Nos hallamos en la Tebaida... la cabaña del ermitaño ocupa el fondo*»), invita al lector a convertirse en espectador (2) de un escenario de teatro cuyo decorado está indicado cuidadosamente (2 *bis*); allí puede verse, en el justo centro, al viejo anacoreta (3) sentado con las piernas cruzadas, que pronto va a levantarse y coger un libro (3 *bis*), del que poco a poco se escaparán unas visiones inquietantes: ágapes, palacio, reina voluptuosa, y finalmente Hilarión, el insidioso discípulo (4); éste abre para el santo todo un espacio de visión (4 *bis*) donde aparecen las herejías, los dioses, y la proliferación de una vida improbable (5). Pero esto no es todo: los herejes hablan, cuentan sus ritos sin vergüenza; los dioses evocan su brillante mediodía y recuerdan el culto que se les rendía; los monstruos proclaman su propio salvajismo; de este modo, imponiéndose por la fuerza de sus palabras o de su sola presencia, una nueva dimensión surge, visión interior a la que hace surgir el satánico discípulo (5 *bis*); aparecen entonces el culto abyecto de los Ofitas, los milagros de Apolonio, las tentaciones de Buda, el antiguo reino bienaventurado de Isis (6). A partir del lector real, tenemos pues cinco niveles diferentes, cinco «régimenes» de lenguaje, indicados por las cifras *bis*: libro, teatro, texto sagrado, visiones y visiones de visiones; tenemos también cinco series de personajes, de figuras, de paisajes y de formas:<sup>1</sup> el espectador invisible, san Antonio en su retiro, Hilarión, luego los herejes, los dioses y los monstruos, finalmente las sombras que nacen de sus discursos o de sus memorias.

1. ... de personajes, señalados por las cifras simples: el espectador...



Esta disposición según envolturas sucesivas queda modificada —y a decir verdad confirmada y completada por otras dos—. La primera es una envoltura retrógrada: las figuras del nivel 6 —visiones de visiones— deberían ser las más pálidas, las más inaccesibles a una percepción directa. Y sin embargo, sobre la escena, están tan presentes, son tan espesas y coloreadas, tan insistentes como las que las preceden, o que el mismo san Antonio: como si los recuerdos brumosos, los deseos inconfesables que las hacen nacer del corazón de las primeras visiones hubieran podido actuar, sin intermediario, sobre el decorado en el que aparecen, sobre el paisaje en el que el ermitaño y su discípulo despliegan su diálogo imaginario, sobre la escenificación que el espectador ficticio debería tener ante los ojos mientras se celebra este cuasimisterio. De este modo, las ficciones del último nivel se repliegan sobre sí mismas, envuelven las figuras que las han hecho nacer, desbordan enseguida al discípulo y al anacoreta, y acaban por inscribirse en la materialidad supuesta del teatro. Mediante esta envoltura de rechazo, las ficciones más lejanas se ofrecen según el régimen de lenguaje más directo: en las indicaciones escénicas fijadas por Flaubert para delimitar, desde el exterior, sus personajes.

Esta disposición permite entonces al lector (1) ver a san Antonio por encima del hombro del supuesto espectador (2) que pretendidamente asiste al drama: y de este modo el lector se identifica con el espectador. El espectador por su parte ve a Antonio en escena, pero, por encima del hombro de Antonio, ve, tan reales como el ermitaño, las apariciones que se le presentan: Alejandría, Constantinopla, la reina de Saba, Hilarión; su mirada se funde con la mirada alucinada del ermitaño.<sup>m</sup> Éste a su vez se asoma por encima del hombro de Hilarión, ve con la misma mirada que él las figuras evo-

m. ... la mirada alucinada del solitario.

cadadas por el mal discípulo; e Hilarión, a través de las palabras de los herejes, percibe el rostro de los dioses y el gruñido de los monstruos, contempla las imágenes que les atormentan. De este modo, de figura en figura se anuda y desarrolla un festón que liga los personajes más allá de los que les sirven de intermediarios,<sup>n</sup> [pero que], cada vez más, los identifica unos a otros y funde sus diferentes miradas en un solo replandor.

Entre el lector y las últimas visiones que fascinan las apariciones fantásticas, la distancia es inmensa: unos regímenes de lenguaje subordinados unos a otros, personajes-relevo que miran unos por encima de los otros retroceden, en lo más profundo de este «texto-representación», todo un pueblo repleto de quimeras. [Pero] se oponen a esto dos movimientos: uno, que afecta a los regímenes de lenguaje, hace aparecer en estilo directo la visibilidad de lo invisible, el otro, que afecta a las figuras, asimilando poco a poco su mirada y la luz que las ilumina, aproxima, hasta hacerlas surgir en el borde de la escena, las imágenes más lejanas. Este doble movimiento es el que hace que la visión sea, hablando estrictamente, tentadora: lo que hay de más indirecto y oculto [*enveloppé*] en la visión<sup>o</sup> se da con toda la fuerza del primer plano; mientras que el visionario es atraído por lo que ve, se precipita en este lugar vacío y lleno a la vez, se identifica con esta figura de sombra y de luz, y a su vez empieza a ver con esos ojos que no son de carne. La profundidad de las apariciones encajadas unas en otras y el desfile ingenuamente sucesivo de las figuras no son contradictorios en absoluto. Sus ejes perpendiculares constituyen la forma paradójica y el espacio singular de *La Tentación*. El friso de marionetas, el color liso violentamente iluminado de las figuras que se empujan unas a otras en la sombra de los bastidores, todo esto no es recuerdo de infancia, residuo de una viva impresión: es el efecto compuesto de una visión que se desarrolla mediante planos sucesivos, cada vez más lejanos, y de una tentación que atrae al visionario al lugar de lo que ve, y lo envuelve repentinamente con todo lo que se le aparece.

#### IV

[*La Tentación* es como un discurso cuyo orden no tuviera la función de establecer un sentido y uno solo (podando todos los demás),

n. ... más allá de las figuras de los intermediarios, cada vez más...

o. ... y de más oculto en el espectáculo se da ...

sino imponer varios simultáneamente. La sucesión visible de las escenas es muy simple: los recuerdos del viejo monje, los espejismos y los pecados, que se resumen todos en la reina milenaria que viene de Oriente (I y II); luego el discípulo que al discutir la Escritura hace surgir la proliferación de las herejías (III y IV); entonces vienen los dioses que aparecen uno tras otro en escena (V); una vez despoblado el espacio del mundo, Antonio puede recorrerlo, guiado por su discípulo convertido a la vez en Satán y en Saber, medir su extensión, ver como en él crece hasta el infinito la maraña de los monstruos (VI, VII). Sucesión visible que se apoya sobre varias series subyacentes.]<sup>p</sup>

1. «La Tentación nace en el corazón del ermitaño; dubitativa, evoca a los compañeros de retiro, las caravanas de paso; después, alcanza regiones más vastas: la superpoblada Alejandría, el Oriente cristiano desgarrado por la teología, todo este Mediterráneo sobre el cual reinaron dioses venidos de Asia, y luego el universo sin límites —las estrellas en el fondo de la noche, la imperceptible célula en la que despierta lo vivo—. Pero este último centelleo conduce al ermitaño al principio material de sus primeros deseos. El gran recorrido tentador, aunque haya alcanzado los confines del mundo, regresa a su punto de partida. En las dos primeras versiones del texto, el Diablo debía explicar a Antonio «que los pecados estaban en su corazón y la desolación en su cabeza». Explicación ahora inútil: llevadas hasta las extremidades del universo, las grandes ondas de la tentación refluyen hasta lo más cercano: en el ínfimo organismo en el que se despiertan los primeros deseos de la vida, Antonio reencuentra su viejo corazón, sus apetitos mal refrenados; pero ya no siente su envés tapizado de fantasmas; tiene, ante sus ojos, su verdad material. Bajo esta luz roja se forma suavemente la larva del Deseo.» [El centro de la Tentación no se ha movido: o más

p. El orden del desfile aparentemente es simple: parece obedecer a las leyes de semejanza y de proximidad (los dioses llegan por familias y regiones), y seguir un principio de monstruosidad creciente. Empieza por los pecados y los milagros que atormentan la imaginación del ermitaño y que se resumen todos en la reina de Saba (escenas I y II); luego vienen las herejías (III y IV), los dioses que vienen de Oriente (V); finalmente, en el mundo despoblado, Antonio, conducido por Saber-Satan, ve pulular los monstruos (VI y VII). De hecho, este orden simple consta de varias series que pueden hacerse aparecer y que determinan el lugar de cada episodio según un sistema complejo.

q. *Serie cosmológica*. La Tentación...

r. ... material. Observa suavemente como un punto minúsculo la larva del Deseo.

bien se ha desplazado ligeramente de arriba a abajo —pasando del corazón a la fibra, del sueño a la célula, del espejeo de la imagen a la materia—. Aquello que, desde el interior, atormentaba la imaginación del ermitaño puede convertirse ahora en objeto de una contemplación encantada; y aquello que rechazaba con horror, es ahora lo que le atrae y le invita a una soñadora identificación: «Descender hasta el fondo de la materia —ser la materia—». Sólo en apariencia la tentación arranca al ermitaño de su soledad para poblar su mirada con hombres, dioses y bestias. De hecho, compone una única gran curva con varios movimientos distintos: expansión progresiva hasta los confines del universo, bucle que conduce el deseo a su verdad, desfase que traslada de las violencias del fantasma a la suave calma de la materia, pasaje del interior al afuera —de las nostalgias del corazón al espectáculo exacto de la vida; conversión del escalofrío en deseo de identificación.]

2. 'Sentado en el umbral de su cabaña, el ermitaño es un anciano obsesionado por sus recuerdos: antaño, el aislamiento era menos penoso, el trabajo menos pesado, el río menos lejano. Antaño también, existió el tiempo de la juventud, de las muchachas a la orilla de las fuentes, el tiempo también del retiro y los compañeros, el del discípulo favorito. Esta ligera oscilación del presente, en la hora en que llega la tarde, da lugar a la inversión general del tiempo: primero las imágenes del crepúsculo en la ciudad que mosconeas antes de dormirte —el puerto, los gritos de la calle, los tambores en las tabernas, luego Alejandría en la época de las masacres, Constantinopla con el concilio, y pronto todas las herejías que ofenden la luz desde el origen del cristianismo; tras ellos, las divinidades cuyos templos y cuyos fieles se extendieron desde las profundidades de la India hasta las orillas del Mediterráneo; finalmente las figuras tan viejas como el tiempo— las estrellas en el fondo del cielo, la materia sin memoria, la lujuria y la muerte, la Esfinge tendida, la quimera, todo lo que, en un mismo movimiento, da nacimiento a la vida y a las ilusiones de la vida. Y todavía más allá de la célula primera —más allá de ese origen del mundo que es su propio nacimiento, Antonio desea el imposible regreso a la inmovilidad de antes de la vida: toda su existencia, de este modo, regresaría al sueño, volvería a encontrar su inocencia, pero despertaría de nuevo al murmullo de bestias y fuentes, al destello de las estrellas—. Ser otro, ser todos los otros y que todo vuelva a empezar idénticamente, remontar hasta el principio del tiempo para que se anude el círculo

de los retornos, ésta es la cima de la Tentación. La visión de la Engandina no está lejos.

En este ascenso del tiempo, cada etapa se anuncia con una figura ambigua —duración a la vez que eternidad, fin y recomienzo—. Las herejías son conducidas por Hilarión —pequeño como un niño, marchito como un anciano, tan joven como el conocimiento cuando despierta, tan viejo como el saber cuando reflexiona—. Quien introduce los dioses es Apolonio; conoce las metamorfosis sin fin de las divinidades, su nacimiento y su muerte, pero él mismo alcanza de un salto «lo Eterno, lo Absoluto y el Ser». La Lujuria y la Muerte conducen la ronda de los vivos, sin duda porque representan el fin y el recomienzo, las formas que se deshacen y el origen de todas las cosas. La larva-esqueleto, el Taumaturgo eterno y el viejo-niño funcionan por turnos en *La Tentación* como los «alternadores» de la duración; a través del tiempo de la Historia, del mito y finalmente del cosmos entero, aseguran este ascenso que conduce al viejo ermitaño al principio celular de su vida. Ha sido preciso que el huso del mundo gire al revés para que la noche de *La Tentación* se abra a la novedad idéntica del día que amanece.

3. 'Este reflujo del tiempo es también visión [profética] de los tiempos futuros. Sumergiéndose en sus recuerdos, Antonio se había encontrado con la imaginación milenaria del Oriente: desde el fondo de esta memoria que ya no le pertenecía, había visto surgir la figura en la que se había encarnado la tentación del más sabio de los reyes de Israel. Tras la reina de Saba se perfila ese enano ambiguo en el que Antonio reconoce tanto al servidor de la reina como a su propio discípulo. Hilarión pertenece, indisociablemente, al Deseo y a la Sabiduría; lleva con él todos los sueños de Oriente, pero conoce exactamente la Escritura y el arte de interpretarla. Es avidez y ciencia —ambición de saber, conocimiento condenable—. Este gnomo no dejará de crecer a lo largo de la liturgia; en el último episodio, será inmenso, «bello como un arcángel, luminoso como un sol»; extenderá su reino hasta las dimensiones del Universo; será el Diablo en el destello de la verdad. Él es quien sirve de corifeo para el saber occidental: primeramente guía la teología, y sus discusiones infinitas; después resucita las antiguas civilizaciones con sus divinidades pronto reducidas a cenizas; después instaaura el conocimiento racional del mundo; demuestra el movimiento de los astros, y manifiesta la potencia secreta de la vida. En el espacio de esta noche de Egipto que visita el pasado de Oriente, es toda la cul-

tura de Europa la que se despliega: la Edad Media con su teología, el Renacimiento con su erudición, la edad moderna con su ciencia del mundo y de lo vivo. Como un sol nocturno, *La Tentación* va del este al oeste, del deseo al saber, de la imaginación a la verdad, de las más viejas nostalgias a las determinaciones de la ciencia moderna. El Egipto cristiano, y con él Alejandría, y Antonio aparecen en el punto cero entre Asia y Europa, y como en el pliegue del tiempo: allí donde la Antigüedad, posada en la cima de su pasado, vacila y se hunde sobre sí misma, dejando que aparezcan sus monstruos olvidados, y allí donde el mundo moderno encuentra su germen, con las promesas de un saber indefinido. Estamos en lo más profundo de la historia.

La «tentación» de san Antonio es la doble fascinación del cristianismo por la fantasmagoría suntuosa de su pasado y las adquisiciones sin límite de su porvenir. Ni el Dios de Abraham ni la Virgen ni las virtudes (que aparecen en las primeras versiones del misterio) tienen cabida en el texto definitivo. Pero no es para protegerlos de la profanación; es que se han disuelto en las figuras de las que eran la imagen —en Buda, dios tentado, en Apolonio el taumaturgo, que se parece a Cristo, en Isis, madre de dolor—. *La Tentación* no enmascara la realidad bajo el destello de las imágenes. El cristianismo, incluso en su primitiva pureza, no está formado sino por los últimos reflejos del mundo antiguo sobre la sombra todavía gris de un universo que está naciendo.

4. «En 1849 y en 1856, *La Tentación* se abría con una lucha contra los Siete Pecados capitales y las tres virtudes teológicas, Fe, Esperanza y Caridad. En el texto publicado, toda esta imagerie tradicional de los misterios ha desaparecido. Los pecados no aparecen sino bajo la forma de espejismos. En cuanto a las virtudes, subsisten en secreto, como principios organizadores de las secuencias. Los juegos indefinidamente renovados de la herejía comprometen la Fe mediante la omnipotencia del error; la agonía de los dioses, que los hace desaparecer como destellos de la imaginación, vuelve inútil cualquier forma de Esperanza; la necesidad inmóvil de la naturaleza o el desencadenamiento salvaje de sus fuerzas reducen la caridad a una irrisión. Las tres grandes virtudes son vencidas. El santo aparta la vista entonces del cielo, «se acuesta boca abajo, se apoya sobre los dos codos, y reteniendo la respiración, mira... Unos helechos marchitos vuelven a florecer». Ante el espectáculo de la pequeña célula que palpita, la Caridad se transforma en curiosidad

u. *Serie teológica*. En 1849...

maravillada («¡Oh felicidad! ¡Felicidad! He visto nacer la vida, he visto comenzar el movimiento»), la Esperanza en deseo desmesurado de fundirse con la violencia del mundo («Tengo ganas de volar, de nadar, de ladrar, de mugir, de gritar»), la Fe en voluntad de identificarse con el mutismo de la naturaleza, con la taciturna y dulce estupidez de las cosas («Quisiera acurrucarme en todas las formas, penetrar cada átomo, descender hasta el fondo de la materia —ser la materia»).

En esta obra, que a primera vista se percibe como una sucesión un poco incoherente de fantasmas, la única dimensión inventada, pero con un cuidado meticuloso, es el orden.<sup>w</sup> Lo que parece fantasma no es otra cosa sino documentos transcritos: dibujos o libros, figuras o textos. En cuanto a la sucesión que los encadena, de hecho está prescrita<sup>x</sup> por una composición muy compleja —que asignando un determinado lugar a cada uno de los elementos documentales los hace figurar en varias series simultáneas—. La línea visible a lo largo de la cual desfilan pecados, herejías, divinidades y monstruos no es más que la cresta superficial de toda una organización vertical. Esta sucesión de figuras, que se empujan como en una farándula de marionetas, es a la vez: trinidad canónica de las virtudes; geodésica de la cultura que nace de entre los sueños de Oriente y se acaba en el saber occidental; ascenso de la Historia hasta el origen del tiempo y de las cosas; pulsación del espacio que se dilata hasta los confines del mundo y regresa de golpe al elemento simple de la vida. Cada elemento o cada figura tiene pues su lugar no sólo en un desfile visible, sino en el orden de las alegorías cristianas, en el movimiento de la cultura y el saber, en la cronología invertida del mundo, en las configuraciones espaciales del universo.

Si se añade que *La Tentación* se despliega según una profundidad que envuelve las visiones unas en otras y las extiende hacia lo lejano, se ve que, tras el hilo del discurso y bajo la línea de las sucesiones, es un volumen lo que se constituye: cada uno de los elementos (escenas, personajes, discursos, modificación del decorado) se encuentra en un punto bien determinado de la serie lineal; pero tiene además su sistema de correspondencias verticales; y está situa-

v. ... ser la materia»). Puede leerse pues *La Tentación* como la lucha y la derrota de las tres virtudes teológicas.

w. ... de fantasmas, el orden, como vemos, está establecido con un cuidado meticuloso.

x. ... o textos. Pero la sucesión que los encadena está prescrita por una composición...

do a una profundidad determinada en la ficción. Se comprende entonces cómo *La Tentación* puede ser el libro de los libros: compone en un «volumen» una serie de elementos de lenguaje que se han constituido a partir de libros ya escritos, y que son, por su carácter rigurosamente documental, la repetición de lo ya dicho; la biblioteca es abierta, inventariada, dividida, repetida, y combinada en un espacio nuevo: y este «volúmen» en el que Flaubert la mete es a la vez el espesor de un libro que desarrolla el hilo necesariamente lineal de su texto, y un desfile de marionetas que se abre a toda una profundidad de visiones encajadas.

## V

Hay en *La Tentación* algo que recuerda a *Bouvard et Pécuchet*, como su sombra grotesca, su doble a la vez minúsculo y desmesurado. Justo después de haber terminado *La Tentación*, Flaubert emprende la redacción de este último texto. Con los mismos elementos: un libro hecho de libros; la enciclopedia erudita de una cultura; la tentación en la mitad del retiro; la larga sucesión de pruebas; los juegos de la quimera y la creencia. Pero la configuración general ha cambiado. Empezando por la relación del Libro con la serie indefinida de los libros: *La Tentación* estaba compuesta por destellos de lenguaje, extraídos de volúmenes invisibles y transformados en puros fantasmas para la mirada; sólo la Biblia —el Libro por excelencia— manifestaba en el interior del texto y en la mitad misma de la escena la presencia soberana de lo Escrito; enunciaba de una vez por todas el poder tentador del Libro. Bouvard y Pécuchet son tentados directamente por los libros, por su multiplicidad indefinida, por el cabrilleo de las obras en el espacio gris de la biblioteca; ésta, en *Bouvard*, es visible, inventariada, designada y analizada. Para ejercer sus fascinaciones, no tiene necesidad de ser sacralizada en un libro ni transformada en imágenes. Detenta sus poderes gracias a su mera existencia —a la proliferación indefinida del papel impreso.

La Biblia se ha transformado en librería; la magia de las imágenes, en apetito de lectura. De ahí que la forma de la tentación haya cambiado. San Antonio se había retirado a una soledad ociosa; había apartado toda presencia: ni una tumba ni una fortaleza amurallada habrían bastado. Todas las formas visibles habían sido conjuradas; pero habían regresado por la fuerza, poniendo a prueba al santo. Prueba de su proximidad, pero también de su alejamiento: le

rodeaban, le cercaban por todas partes y, cuando tendía la mano, se desvanecían. De modo que ante ellas el santo no podía ser sino pura pasividad: había bastado con que les hiciera sitio, a través del Libro, mediante las complacencias de su memoria o de su imaginación. Cualquier gesto suyo, cualquier palabra de piedad, cualquier violencia disipaba el espejismo, indicándole que había sido tentado (que la irrealdad de la imagen sólo había tenido realidad en su corazón). En cambio, Bouvard y Pécuchet son peregrinos a los que nada fatiga: lo intentan todo, se aproximan a todo, lo tocan todo; lo someten todo a la prueba de su pequeña industria. Si se han retirado, como el monje de Egipto, se trata de un retiro activo, un ocio emprendedor en el que convocan, con gran acompañamiento de lecturas, a toda la seriedad de la ciencia, con las verdades más gravemente impresas. Lo que han leído, quieren hacerlo, y si la promesa retrocede ante ellos, como las imágenes ante san Antonio, no es de buenas a primeras, sino al final de su encarnizamiento. Tentación por el celo.

Y es que, para los dos tipos [*bonshommes*], ser tentado es creer. Creer en lo que leen, creer en lo que oyen decir, creer inmediata e indefinidamente en el murmullo de los discursos. Toda su inocencia se precipita en el espacio abierto por el lenguaje ya dicho. Lo que es *leído* y *oído* se convierte al punto en lo que está *por hacer*. Pero es tan grande la pureza de su empresa que su fracaso nunca merma la solidez de su creencia<sup>y</sup> [: no miden la verdad de lo que saben por el rasero de un éxito; no tientan sus creencias probándolas en la acción]. Los desastres permanecen exteriores a la soberanía de su fe: ésta permanece intacta. Cuando Bouvard y Pécuchet renuncian, no renuncian a creer, sino a hacer lo que creen. Se apartan de las obras para conservar, resplandeciente, su fe en la fe.<sup>z</sup> Son la imagen de Job en el mundo moderno: dañados no en sus bienes sino en su saber, abandonados no de Dios sino de la Ciencia, mantienen como él su fidelidad; son unos santos. Para san Antonio, al contrario, ser tentado es ver aquello en lo que no cree: es ver el error mezclado a la verdad, el espejismo de los falsos dioses a semejanza del único Dios, la naturaleza abandonada, sin providencia, a la inmensidad de su extensión o al salvajismo de las fuerzas

y. Pero es tan grande la pureza de su empresa que su fracaso, aunque les muestre la incertidumbre de tal proposición o de tal ciencia, nunca merma la solidez de su creencia en el saber en general. Los desastres...

z. Cuando Bouvard y Pécuchet renuncian, no renuncian a saber ni a creer en el saber, sino a hacer lo que saben. Se apartan de las obras para conservar su fe en la fe.



vivas. Y, de modo paradójico, cuando estas imágenes son devueltas a la sombra de la que están hechas, se llevan con ellas un poco de esa creencia que san Antonio, por un momento, les ha concedido —un poco de esa creencia que concedía al Dios de los cristianos—. Hasta el punto de que la desaparición de los fantasmas más contrarios a su fe, lejos de confirmar al ermitaño en su religión, la destruye poco a poco y finalmente la oculta. Matándose entre sí, los herejes disipan la verdad; y los dioses moribundos cubren con su noche un fragmento de la imagen del Dios verdadero. La santidad de san Antonio es vencida por la derrota de aquello en lo que no cree; la de Bouvard y Pécuchet triunfa en el fracaso de su fe. Los verdaderos elegidos son ellos, han recibido la gracia de la que el santo ha sido privado.

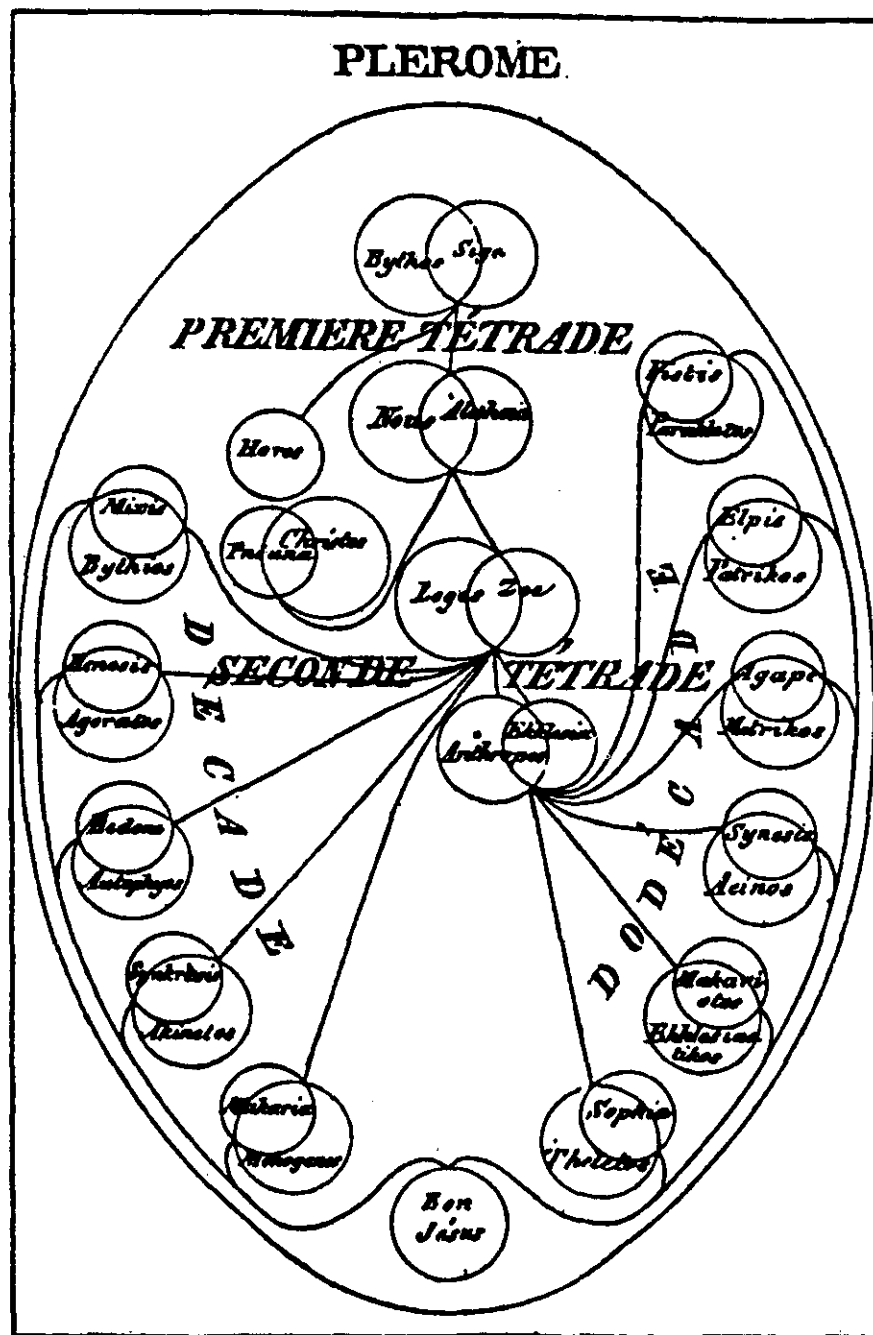
La relación entre la santidad y la estupidez [*bêtise*] fue fundamental sin duda para Flaubert; puede reconocerse en Charles Bovary; es visible en *Un cœur simple*, tal vez en *L'Éducation sentimentale*; es constitutiva de *La Tentación* y de *Bouvard*. Pero, aquí y allí, adopta dos formas simétricas e inversas. Bouvard y Pécuchet vinculan la santidad con la estupidez bajo el modo del querer-hacer: ellos que se soñaron ricos, libres, rentistas, propietarios, y que llegaron a serlo, no son capaces de serlo pura y simplemente sin entrar en el ciclo de la tarea infinita; los libros que deberían aproximarles a lo que tienen que ser les alejan al prescribirles lo que tienen que hacer —idiotez y virtud, santidad y estupidez de aquellos que, celosamente, se dan como tarea realizar aquello mismo que ya son, transformar en actos las ideas que han recibido y que silenciosamente se esfuerzan, durante toda su existencia, por alcanzar su naturaleza mediante un encarnizamiento ciego—. En cambio, san Antonio vincula estupidez y santidad bajo el modo del querer-ser: en la pura inercia de los sentidos, de la inteligencia y del corazón, quiso ser un santo y fundirse, con el Libro como intermediario, con las imágenes que se le daban. Por ello la tentación se adueñará poco a poco de él: se niega a ser como los herejes, pero enseguida se apiada de los dioses, se reconoce en las tentaciones de Buda, experimenta sordamente las embriagueces de Cibeles, llora con Isis. Pero es frente a la materia cuando triunfa en él el deseo de ser lo que ve: quisiera ser ciego, dejado, goloso, estúpido como el catoblepas;<sup>aa</sup> quisiera no poder levantar la cabeza por encima de su

aa. Del griego, *katoblepon*, «que mira bajo» o «hacia abajo»; especie de toro de Africa del que se tiene noticia gracias a Pomponio Mela (*De chorographia*, III, 9, 9) y Plinio (*Naturalis historia*, VIII, 77). (N. del t.)

propio vientre, y que sus párpados fueran tan pesados que ninguna luz llegara hasta sus ojos. Quisiera ser «estúpido» —animal, planta, célula—. Quisiera ser materia. En este sueño del pensamiento, en la inocencia de deseos que no fueran sino movimiento, finalmente podría alcanzar la estúpida santidad de las cosas.

A punto de este cumplimiento, amanece de nuevo, el rostro de Cristo resplandece en el sol, san Antonio se arrodilla y vuelve a sus oraciones. (¿Porque ha triunfado sobre las tentaciones o, por el contrario, porque ha sido vencido y el mismo ciclo vuelve a empezar indefinidamente?) ¿O es que acaso ha encontrado la pureza a través del mutismo de la materia, y se ha convertido realmente en santo, alcanzando, a través del peligroso espacio del libro, la palpación de las cosas sin pecado, pudiendo *realizar* [*faire*] ahora, mediante sus oraciones, sus genuflexiones y sus lecturas, esa estúpida santidad a la que se ha convertido? Bouvard y Pécuchet también vuelven a empezar: en el límite de las pruebas, renuncian (se les fuerza a renunciar) a *hacer* lo que habían emprendido para convertirse en lo que eran. Pura y simplemente lo son: se hacen fabricar un gran pupitre doble, para reanudar lo que no habían dejado de ser, para volver a hacer lo que habían hecho durante decenas de años —para copiar—. ¿Copiar el qué? Libros, sus libros, todos los libros, y ese libro, sin duda, que es *Bouvard et Pécuchet*: pues copiar, no es *hacer* nada; es *ser* los libros que se copian, es ser esa ínfima distensión del lenguaje que se duplica, es ser el pliegue del discurso sobre sí mismo, es ser esa existencia invisible que transforma la palabra pasajera en el infinito del rumor. San Antonio triunfa sobre el Libro eterno convirtiéndose en el movimiento sin lenguaje de la materia; Bouvard y Pécuchet triunfan sobre todo lo que es extraño al libro y se le resiste, convirtiéndose ellos mismos en el movimiento continuo del Libro. El libro abierto por san Antonio y de donde han brotado todas las tentaciones, es prolongado sin término por los dos tipos, sin quimera, sin avidez, sin pecados, sin deseo.





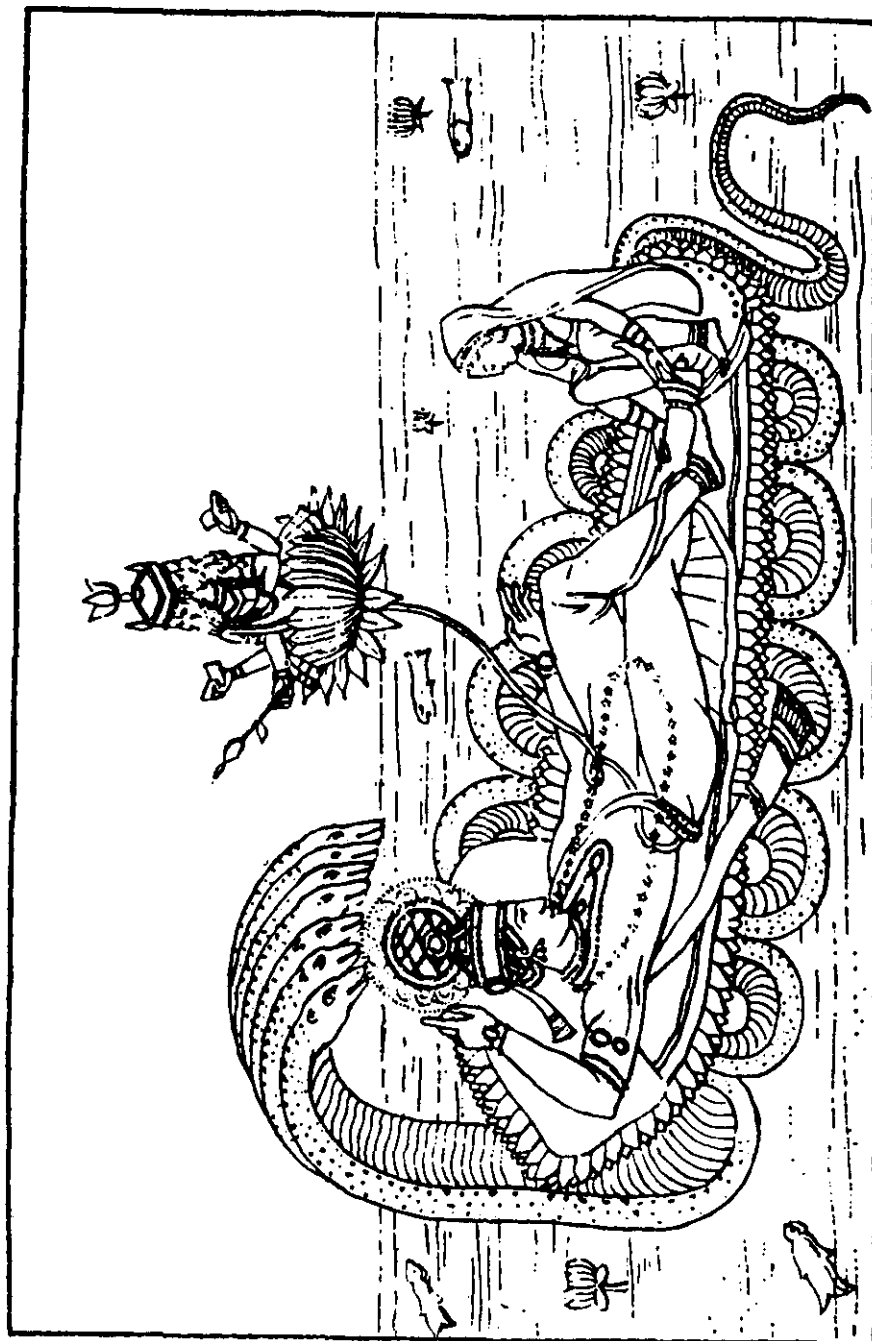
VALENTINO.- El más perfecto de los seres, de los Eones, el Abismo, reposaba en el seno de la Profundidad con el Pensamiento. De su unión nació la Inteligencia, que tuvo a la Verdad por compañera.

La Inteligencia y la Verdad engendraron el Verbo y la Vida, que, a su vez, engendraron al Hombre y la Iglesia; ¡y ya son ocho Eones!

El Verbo y la Verdad produjeron otros diez Eones, es decir cinco parejas. El hombre y la Iglesia habían producido otros doce, entre los cuales el Paráclito y la Fe, la Esperanza y la Caridad, lo Perfecto y la Sabiduría, Sofía.

El conjunto de estos treinta Eones constituye el Pleroma, o Universalidad de Dios. Así, como los ecos de una voz que se aleja, como los efluvios de un perfume que se evapora, como las luces del sol que se pone, las Potencias emanadas del Principio van siempre debilitándose.

Pero Sofía, deseosa de conocer al Padre, se arrojó fuera del Pleroma; y el Verbo formó entonces otra pareja, el Cristo y el Espíritu Santo, que habían reunido a todos los Eones; y todos juntos formaron a Jesús, la flor del Pleroma (págs. 77-78).



*El valle se convierte en un mar de leche, inmóvil y sin límites.*

*En medio flota una larga cuna, compuesta por los enroscamientos de una serpiente cuyas cabezas, inclinándose a la vez, dan sombra a un dios dormido sobre su cuerpo.*

*Es joven, imberbe, más bello que una muchacha y cubierto con diáfanos velos. Las perlas de su tiara brillan suavemente como lunas, un rosario de estrellas da varias vueltas sobre su pecho; y con una mano bajo la cabeza y el otro brazo extendido, reposa, con un aire ebrio y soñador.*

*Una mujer acurrucada a sus pies espera a que despierte.*

...

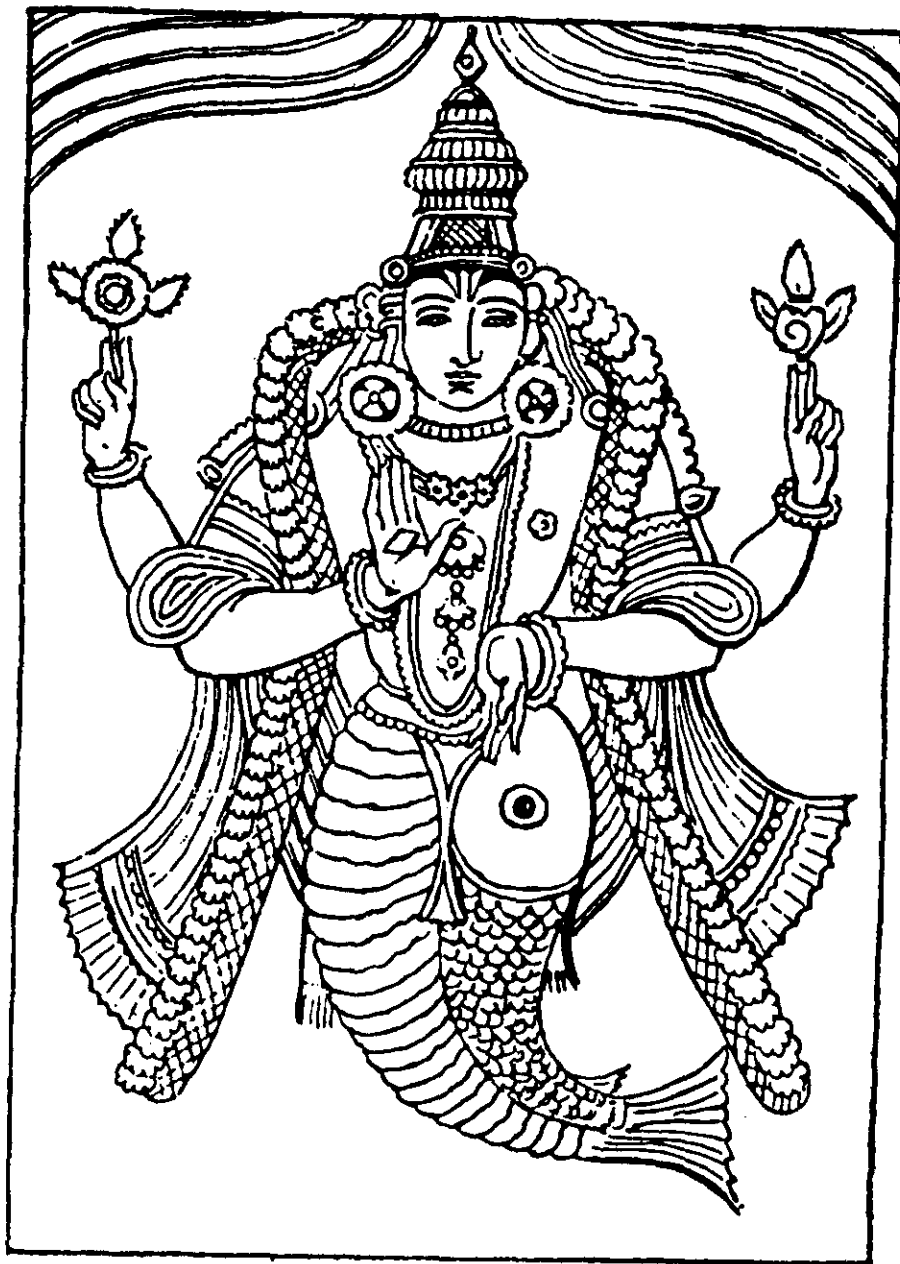
*Sobre el ombligo del dios ha brotado un tallo de loto; y, en su cáliz, aparece otro dios con tres rostros (pág. 165).*



*De rodillas sobre el dorso de un loro, la diosa de la Belleza presenta al Amor, su hijo, su seno redondo (pág. 168).*



*El primero, que es rosa, muerde la punta de un dedo de su pie (pág. 166).*



*El segundo, que es azul, agita cuatro brazos (pág. 166).*



*Aquel que rasca su abdomen con su trompa de elefante es el dios solar, el inspirador de la sabiduría (pág. 167).*



*Aquel otro, cuyas seis cabezas llevan torres y los catorce brazos venablos, es el príncipe de los ejércitos, el Fuego devorador (pág. 167).*

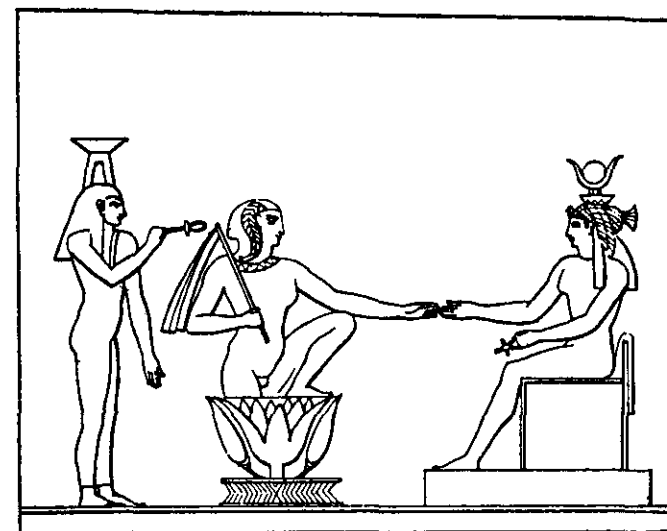




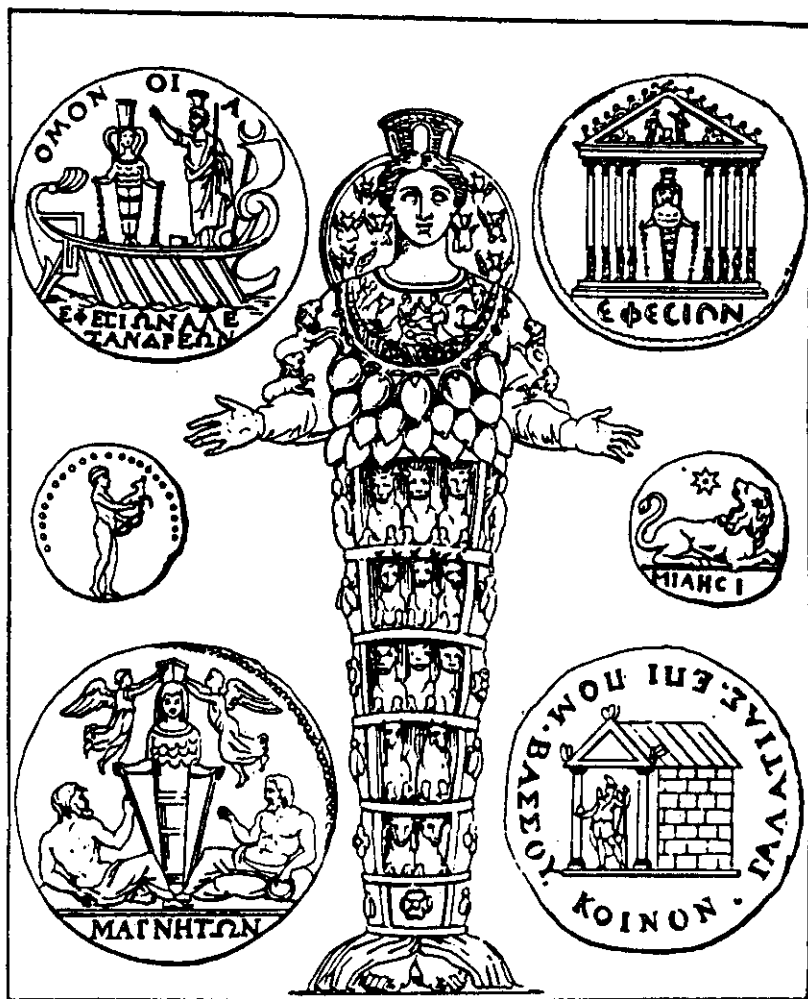
BUDA.- ... Pasaba los días en mi palacio de rey, vestido de perlas, bajo la lluvia de perfumes, abanicado por los mosqueros de treinta y tres mil mujeres, observando mis pueblos desde lo alto de mis terrazas, ornado de sonoras campanillas (pág. 171).



[1] El viejo a caballo sobre un cocodrilo va a lavar al río las almas de los muertos (pág. 167).



[2] ISIS.- ¡Es él! ¡Son sus ojos; son sus cabellos, trenzados como cuernos de carnero! Tu continuarás sus obras. Volveremos a florecer como los lotos. ¡Sigo siendo la gran Isis! ¡Nadie ha levantado todavía mi velo! ¡Mi fruto es el sol! (pág. 197).



Aparece entonces LA GRAN DIANA DE ÉFESO negra con sus ojos de esmalte, los codos pegados a los flancos, los antebrazos separados, las manos abiertas.

Unos leones rampan sobre sus hombros; frutos, flores y estrellas se entrecruzan sobre su pecho; más abajo se despliegan tres hileras de ubres; y desde el vientre hasta los pies la envuelve un estrecho ceñidor de donde brotan de medio cuerpo toros, ciervos, grifos y abejas. —Se la vislumbra a la blanca luz que emite un disco de plata, redondo como la luna llena, colocado detrás de su cabeza (págs. 184-185).

## 10. DISTANCIA, ASPECTO, ORIGEN

«Distance, aspect, origine», *Critique*, n° 198, noviembre de 1963, págs 931-945. (Acerca de J.-L. Baudry, *Les Images*, París, Seuil, 1963; M. Pleyne, *Paysages en deux: les lignes de la prose*, París, Seuil, 1963; P. Sollers, *L'Intermédiaire*, París, Seuil, 1963, y *Tel Quel*, n° 1-14, 1960-1963.)

La importancia de Robbe-Grillet se mide por la pregunta que su obra plantea a cualquier obra contemporánea suya. Pregunta profundamente crítica, que atañe a las posibilidades del lenguaje; pregunta que la distracción de los críticos, a menudo, transforma en interrogación maligna sobre el derecho a utilizar un lenguaje diferente —más o menos—. Es habitual que a los escritores de *Tel Quel* (la existencia de esta revista ha cambiado algo en la región en la que se habla, ¿pero qué?) se les eche en cara (se les ponga por delante y antes que ellos a) Robbe-Grillet: quizá no para hacerles un reproche o mostrar una desmesura, sino para sugerir que en ese lenguaje soberano, tan obsesivo, más de uno, que creía poder escapar, ha encontrado su laberinto; en este padre, han encontrado una trampa en la que permanece cautivo, cautivado. Y también porque ellos mismos, en definitiva, no hablan demasiado en primera persona sin tomar como referencia y apoyo ese Él mayor...

Por supuesto que no quiero añadir a las siete proposiciones que Sollers ha emitido sobre Robbe-Grillet (colocándolas casi en la cabecera de la revista, como una segunda «declaración», cercana a la primera e imperceptiblemente desplazada) una octava, última o no, que justificara, bien o mal, las otras siete; sino tratar de hacer legible, en la claridad de estas proposiciones, de ese lenguaje enfrentado, una relación que está algo retirada, interior a lo que dicen, y como en diagonal a su dirección.

Se dice: en Sollers (o en Thibaudeau, etc.) hay unas figuras, un lenguaje y un estilo, unos temas descriptivos que están imitados o son préstamos de Robbe-Grillet. Yo iría más lejos: hay en ellos, tejidos en la trama de sus palabras y presentes ante sus ojos, unos objetos que no deben su existencia y su posibilidad de existencia más que a Robbe-Grillet. Pienso en esa balastrada de hierro, cuyas formas negras, redondeadas («los tallos simétricos, curvos, redondos, encorvados, negros») limitan el balcón del *Parc*<sup>a</sup> y lo abren como una claraboya sobre la calle, la ciudad, los árboles, las casas: objeto de Robbe-Grillet cuya sombra se recorta sobre la tarde todavía luminosa —objeto visto sin cesar, que articula el espectáculo, pero objeto negativo a partir del cual la mirada se tensa hacia esa profundidad un poco flotante, azul y gris, esas hojas y esas figuras sin tallo, que quedan por ver, un poco más allá, en la noche que llega—. Y tal vez no sea indiferente que *Le Parc* despliegue más allá de esa balastrada una distancia que le es propia; ni que se abra sobre un paisaje nocturno en el que se invierten con un brillo lejano los valores de sombra y de luz que, en Robbe-Grillet, recortan las formas en medio del pleno día: del otro lado de la calle, a una distancia incierta que la oscuridad hace aún más dudosa, «un vasto apartamento muy claro» muestra una galería luminosa, muda, accidentada, desigual —gruta de teatro y de enigma más allá de los arabescos de hierro obstinados en su presencia negativa—. Tal vez se encuentre ahí, de una obra a la otra, la imagen, no de una mutación, no de un desarrollo, sino de una articulación discursiva; y será preciso un día analizar los fenómenos de este tipo con un vocabulario que no sea aquél, familiar a los críticos y curiosamente embrujado, de las influencias y los exorcismos.

Antes de volver a este tema (el cual confieso que constituye lo esencial de mi propósito), quisiera decir dos o tres cosas acerca de las coherencias de este lenguaje común, hasta cierto punto, a Sollers, Thibaudeau, Baudry, y tal vez también a otros. No ignoro lo injusto que es hablar de modo tan general, y el dilema que al punto se plantea: el autor o la escuela. Sin embargo, me parece que las posibilidades del lenguaje en una época dada no son tan numerosas como para que no se puedan encontrar isomorfismos (y por tanto posibilidades de leer telescópicamente [*en abîme*] varios textos) y no se deba dejar la descripción abierta para otros que todavía no se han escrito o que todavía no se han leído. Ya que estos isomorfismos no son «visiones del mundo», son pliegues interiores al

a. Sollers (P.), *Le Parc*, París, Seuil, 1961.

lenguaje; las palabras pronunciadas, las frases escritas pasan por ellos, aun cuando les añadan arrugas singulares.

1. Sin duda, ciertas figuras (o tal vez todas) del *Parc*, de *Une cérémonie royale*<sup>b</sup> o de las *Images* carecen de volumen interior, están aligeradas de ese núcleo sombrío, lírico, de ese centro retirado pero insistente cuya presencia Robbe-Grillet había conjurado ya. Pero, de un modo bastante extraño, tienen un volumen —su volumen— junto a ellas, encima y debajo, en todo su alrededor: un volumen en continua desinserción, que flota o vibra alrededor de una figura designada, pero nunca fijada, un volumen que avanza o se esconde, abre su propia lejanía y salta hasta nuestros ojos. A decir verdad, estos volúmenes satélites y como errantes no manifiestan ni la presencia ni la ausencia de la cosa, sino más bien una distancia que la mantiene lejos en el fondo de la mirada y a la vez la separa incorregiblemente de sí misma; distancia que pertenece a la mirada (y parece así imponerse desde el exterior a los objetos), pero que en cada instante se renueva en el corazón más secreto de las cosas. Ahora bien, estos volúmenes, que constituyen el interior de unos objetos que están en el exterior de sí mismos, se cruzan, se interfieren unos con otros, dibujan formas compuestas que sólo tienen un rostro y se esquivan una tras otra: así, en *Le Parc*, ante los ojos del narrador, su habitación (que acaba de abandonar para ir al balcón y que flota de este modo junto a él, afuera, con un semblante irreal e interior) comunica su espacio a un pequeño cuadro que está colgado en una de las paredes; éste a su vez se abre por detrás de la tela, derramando su espacio interior hacia un paisaje marino, hacia los mástiles de un barco, hacia un grupo de personajes cuyas ropas, las fisonomías, los gestos un poco teatrales se despliegan según tamaños tan desmesurados, en todo caso tan poco a la medida del cuadro que los confina que uno de estos gestos remite imperiosamente a la posición actual del narrador en el balcón. O tal vez de algún otro que haga el mismo gesto. Porque este mundo de la distancia no es en absoluto el del aislamiento, sino el de la identidad proliferante, de lo Mismo en el punto de su bifurcación, o en la curva de su regreso.

2. Por supuesto, este ambiente recuerda el espejo —el espejo que da a las cosas un espacio exterior a ellas mismas y trasplantado, que multiplica las identidades y mezcla las diferencias en un lugar impalpable que nadie puede resolver—. Recuerden al respecto la definición del Parque, ese «compuesto de lugares muy bellos y muy pintorescos»: cada uno de ellos ha sido extraído de un paisaje diferente,

b. Thibaudeau (J.), *Une cérémonie royale*, París, Minuit, 1957.



desplazado fuera de su lugar natal y transportado él mismo o casi él mismo a esta disposición en la que «todo parece natural excepto el conjunto». Parque, espejo de unos volúmenes incompatibles. Espejo, parque sutil en el que los árboles distantes se entrecruzan. Bajo estas dos figuras provisionales, un espacio difícil (a pesar de su ligereza), regular (bajo la ilegalidad de su apariencia) está abriéndose. Pero, ¿en qué consiste, si no acaba de ser ni reflejo ni sueño, ni imitación ni ensoñamiento? Ficción, diría Sollers; pero dejemos de lado por el momento esta palabra tan pesada y tan delgada.

Preferiría antes tomar prestada de Klossowski una palabra muy bella: simulacro. Podría decirse que si, en Robbe-Grillet, las cosas se empeñan y se obstinan, en Sollers se simulan; es decir, según el diccionario, son la imagen de sí mismas (la imagen vana), el espectro inconsistente, el pensamiento mendaz; se representan fuera de su presencia divina, pero dando señal de ella sin embargo —objetos de una piedad que se dirige a lo lejano—. Pero tal vez debería escucharse la etimología con más atención: simular, ¿acaso no es «venir juntos», ser uno mismo y a la vez estar desplazado de sí mismo; ser uno mismo en ese otro lugar que no es el emplazamiento de nacimiento, el suelo nativo de la percepción, sino a una distancia sin medida, en el más próximo exterior? Estar fuera de sí, consigo mismo, en un con donde se cruzan las lejanías. Pienso en el simulacro sin fondo y perfectamente circular de *La Cérémonie royale*, o en aquel, también debido a Thibaudeau, del *Match du football*: el partido de pelota separado un algo de sí mismo por la voz de los locutores encuentra en este parque sonoro, en este espejo ruidoso su lugar de encuentro con otras tantas palabras reflejadas. Tal vez sea en este sentido como hay que entender lo que dice el mismo Thibaudeau cuando opone al teatro del tiempo otro diferente, del espacio, apenas esbozado hasta el momento por Appia o Meyerhold.

3. Se trata pues de un espacio desplazado, a la vez en retiro y avanzado, nunca completamente a la misma altura; y, a decir verdad, en él ninguna intrusión es posible. En Robbe-Grillet, los espectadores son hombres de pie y andando, o también al acecho, espiando las sombras, las huellas, los obstáculos, los desplazamientos; penetran, han penetrado ya en medio de las cosas que se les presentan de perfil, girándose a medida que las rodean. Los personajes del *Parc*, de las *Images* están sentados, inmóviles, en regiones un poco retiradas del espacio, como suspendidas, terrazas de café, balcones. Son regiones separadas, pero, ¿qué las separa? Sin duda ninguna otra cosa sino la distancia, su distancia; un

vacío imperceptible, pero que nada puede enjugar, ni amueblar, una línea que no deja de ser franqueada sin que desaparezca, como si, al contrario, fuera cruzándola sin descanso como se señalara aún más. Porque este límite no aísla dos partes del mundo: un sujeto y un objeto o las cosas frente al pensamiento; es más bien la relación universal, la muda, laboriosa e instantánea relación por la que todo se anuda y desanuda, por la que todo aparece, brilla y se apaga, por la que en el mismo movimiento las cosas se dan y se escapan. Es este papel sin duda el que juega, en las novelas de J.-P. Faye, la forma obstinadamente presente del corte (lobotomía, frontera en el interior de un país) o, en *Les Images* de Baudry, la transparencia infranqueable de los cristales. Pero lo esencial, en esta distancia milimétrica como una línea, no estriba en que excluya, estriba más fundamentalmente en que abre; libera a un lado y otro de su filo dos espacios que comparten el secreto de ser el mismo, de estar enteramente aquí y allí; de estar donde están a distancia, de ofrecer su interioridad, su tibia caverna, su rostro de noche fuera de ellos mismos y sin embargo en la más cercana proximidad. Alrededor de este invisible cuchillo todos los seres pivotan.

4. Esta torsión tiene la maravillosa propiedad de restablecer el tiempo: no para hacer cohabitar sus formas sucesivas en un espacio de recorrido (como en Robbe-Grillet), sino para dejarlas llegar más bien en una dimensión sagital —flechas que atraviesan el espesor ante nosotros—. O que, incluso, llegan desplomándose, al no ser el pasado el suelo sobre el que estamos ni algo que asciende hacia nosotros bajo la forma del recuerdo, sino al contrario algo que sobreviene a despecho de las más antiguas metáforas de la memoria, que llega del fondo de la tan próxima distancia y con ella: toma una estatura vertical de superposición donde lo más antiguo es paradójicamente lo más cercano a la cima, línea divisoria y línea de fuga, lugar elevado de la inversión. Tenemos el dibujo preciso y complejo de esta curiosa estructura al principio de las *Images*: una mujer está sentada en una terraza de café, y ante ella los grandes ventanales de un inmueble que la domina; y a través de esas superficies de espejo le llegan sin interrupción unas imágenes que se superponen, mientras que sobre la mesa reposa un libro cuyas páginas ella va deslizándose rápidamente entre el pulgar y el índice (de abajo a arriba, por lo tanto al revés): aparición, desaparición, superposición que responde de modo enigmático, cuando ella baja los ojos, a las imágenes del cristal que se acumulan encima de ella cuando levanta los ojos.

5. Desplegado al lado de sí mismo, el tiempo de *La Jalousie*<sup>c</sup> y del *Voyeur*<sup>d</sup> deja unas huellas que son diferencias, es decir un sistema de signos en definitiva. Pero el tiempo que sobreviene y se superpone hace parpadear las analogías, manifestando tan sólo las figuras de lo Mismo. Hasta el punto que, en Robbe Grillet, la diferencia entre lo que ha tenido lugar y lo que no ha tenido lugar, incluso si (y en la medida en que) es difícil de establecer, permanece en el centro del texto (por lo menos bajo la forma de laguna, de página en blanco o de repetición): es su límite y su enigma; en *La Chambre secrète*,<sup>e</sup> el descenso y la subida del hombre por la escalera hasta el cuerpo de la víctima (muerta, herida, sangrando, debatiéndose, muerta de nuevo) es a fin de cuentas la lectura de un acontecimiento. Thibaudeau, en la secuencia del atentado, parece seguir un dibujo parecido: de hecho, se trata, en este desfile circular de caballos y carrozas, de desplegar una serie de acontecimientos virtuales (de movimientos, de gestos, de aclamaciones, de gritos que tal vez se producen o que no se producen) y que tienen la misma densidad que la «realidad», ni más ni menos que ella, puesto que se van con ella, cuando en el último momento del desfile, en el polvo, el sol, la música, los gritos, los últimos caballos desaparecen con la verja que se cierra. No se descifran signos a través de un sistema de diferencias; se siguen isomorfismos a través de un espesor de analogías. No se trata de una lectura, sino más bien de una recolección de lo idéntico, de un avance inmóvil hacia lo que carece de diferencia. Allí, las particiones entre real y virtual, percepción y sueño, pasado y fantasma (tanto si permanecen como si se las atraviesa) ya no tiene más valor que el ser momentos de paso, relevadores más que signos, huellas de pasos, playas vacías en las que no se demora pero por donde se anuncia de lejos, y se insinúa ya, lo que desde el principio era lo mismo (invirtiendo en el horizonte, pero también aquí mismo en cada instante, el tiempo, la mirada, la partición de las cosas y haciendo aparecer sin descanso su otro lado). Eso es precisamente lo intermedio. Escuchemos a Sollers: «Encontraremos aquí algunos textos aparentemente contradictorios, pero cuyo tema, en definitiva, se muestra como *el mismo*. Ya se trate de pinturas o de acontecimientos, fuertemente reales (en el límite del sueño sin embargo), reflexiones o

c. Robbe-Grillet (A.), *La Jalousie*, París, Minuit, 1957.

d. Id., *Le Voyeur*, París, Minuit, 1955.

e. Robbe-Grillet (A.), *La Chambre secrète*, en *Dans le labyrinthe*, París, Minuit, 1959.

descripciones resbaladizas, se trata siempre del estado intermedio hacia un lugar de inversión que se provoca, se sufre, se persigue». Este movimiento casi sobre el terreno, esta atención recogida en lo Idéntico, esta ceremonia en la dimensión suspendida de lo Intermedio no descubre un espacio, ni una región o una estructura (palabras demasiado comprometidas con un modo de lectura que ya no conviene), sino una relación constante, móvil, interior al lenguaje mismo, y que Sollers llama con la palabra decisiva de «ficción».<sup>1</sup>

\*

Si he hecho estas referencias a Robbe-Grillet, un poco meticulosas, es porque no se trataba de dar cuenta de las originalidades, sino de establecer, de una obra a otra, una relación visible y nombrable en cada uno de sus elementos, que no fuera ni del orden de la semejanza (con toda la serie de nociones mal pensadas, y a decir verdad impensables, de influencias, de imitación) ni del orden de la sustitución (de la sucesión, del desarrollo, de las escuelas): una relación por la que las obras pudieran definirse unas frente, al lado y a distancia de las otras, apoyándose a la vez en su diferencia y su simultaneidad, y definiendo, sin privilegio ni culminación, la extensión de una *red* [*reseau*]. Esta red, incluso si la historia hace aparecer sucesivamente sus trayectos, sus cruces y sus nudos, puede y debe ser recorrida por la crítica según un nuevo movimiento reversible (esta reversión cambia algunas propiedades; pero no impugna la existencia de la red, ya que precisamente es una de sus leyes fundamentales); y si la crítica tiene un papel, quiero decir si el lenguaje necesariamente segundo de la crítica puede dejar de ser un lenguaje derivado, aleatorio y fatalmente secuestrado por la obra, si puede ser a la vez segundo y fundamental, es en la medida en que trae por vez primera hasta las palabras esa red de obras que es para cada una de ellas su propio mutismo.

En un libro cuyas ideas van a tener valor directriz aún por largo tiempo, Marthe Robert ha mostrado qué relaciones habían tejido *Don Quijote* y *El Castillo*, no con una historia, sino con lo que concierne al ser mismo de la literatura occidental, con sus condiciones de posibilidad en la historia (condiciones que son obras, permitiendo así una lectura crítica en el sentido más riguroso del término). Pero si esta lectura es posible se debe a las obras de hoy: el libro de

1. Sollers (P.), «Logique de la fiction», *Tel Quel*, n° 15, otoño de 1963, págs. 3-29.

Marthe Robert es entre todos los libros de crítica el más próximo de lo que hoy es la literatura: una cierta relación consigo misma, compleja, multilateral, simultánea, en la que el hecho de venir después (de ser nuevo) no se reduce en absoluto a la ley lineal de la sucesión. Sin duda, un desarrollo de tipo histórico semejante ha sido, desde el siglo XIX hasta hoy, la forma de existencia y de coexistencia de la literatura; ésta tenía su lugar eminentemente temporal en el espacio a la vez real y fantástico de la Biblioteca; allí, cada libro estaba hecho para retomar a todos los demás, consumirlos, reducirlos al silencio y finalmente acabar instalándose a su lado —fuera de ellos y en medio de ellos (Sade y Mallarmé con sus libros, con *El Libro*, son por definición el Infierno de las bibliotecas)—. Bajo un modo aún más arcaico, antes de la gran mutación que fue contemporánea de Sade, la literatura se reflejaba y criticaba ella misma bajo el modo de la Retórica; es porque se apoyaba a distancia sobre una Palabra, retirada pero terminante (Verdad y Ley) que le era preciso restituir mediante figuras (de ahí el cara a cara indisociable de la Retórica y la Hermenéutica). Tal vez podría decirse que hoy (a partir de Robbe-Grillet, y es lo que le convierte en único) la literatura, que ya no existía como retórica, desaparece como biblioteca. Se constituye en red —en una red en la que ya no les cabe papel a la verdad de la palabra ni a la serie de la historia, en la que el único *a priori* es el lenguaje. Lo que me parece importante en *Tel Quel* es que en ella la existencia de la literatura como red no deja de esclarecerse cada vez más, a partir del momento inaugural en el que ya se decía: «Lo que hay que decir hoy es que la escritura ya no es concebible sin una previsión clara de sus poderes, una sangre fría a la medida del caos en el que despierta, una determinación que colocará a la poesía en el lugar más alto del espíritu. Todo el resto no será literatura».<sup>2</sup>

\*

Tenemos que volver otra vez a esa palabra, ficción, tantas veces invocada y luego abandonada. No sin algo de temor. Porque suena como un término de psicología (imaginación, fantasma, ensoñación, invención, etc.). Porque tiene las trazas de pertenecer a una de las dos dinastías de lo Real y de lo Irreal. Porque parece remitir —y sería tan normal después de la literatura del objeto— a las fle-

xiones del lenguaje subjetivo. Porque ofrece tanto apoyo que se escapa. Atravesando, oblicuamente, la incertidumbre del sueño y de la espera, de la locura y de la vela, la ficción, ¿no designa una serie de experiencias a las que el surrealismo ya había prestado su lenguaje? La mirada atenta que *Tel Quel* dirige a Breton no es retrospectiva. Y, sin embargo, el surrealismo había comprometido estas experiencias con la búsqueda de una realidad que las posibilitaba y les daba por encima de todo lenguaje (actuando sobre él, con él, o a pesar de él) un poder terminante. Pero si estas experiencias, al contrario, pudieran mantenerse allí donde están, en su superficie sin profundidad, en ese volumen indeciso, ¿de dónde nos vendrían, vibrando alrededor de su nudo inasignable, sobre su suelo que es una ausencia de suelo? ¿Y si el sueño, la locura, la noche no señalaran el emplazamiento de algún umbral solemne, sino que trazaran y borrarán sin cesar los límites que franquean la víspera y el discurso, cuando vienen hasta nosotros y nos llegan ya desdoblados? ¿Y si lo ficticio no estuviera precisamente más allá y no fuera el secreto íntimo de lo cotidiano, sino ese trayecto de flecha que nos golpea en los ojos y nos ofrece todo lo que aparece? Entonces, lo ficticio sería también lo que nombra las cosas, las hace hablar y ofrece en el lenguaje su ser dividido ya por el poder soberano de las palabras: «Paisajes en dos», dice Marcelin Pleynet. No hay que decir, pues, que la ficción es el lenguaje: sería demasiado fácil, aunque en nuestros días nos sea familiar. Hay que decir, con más prudencia, que entre ellos hay una pertenencia compleja, un apoyo y una contestación; y que, mantenida hasta donde puede sostener una palabra, la experiencia simple que consiste en coger una pluma y escribir desprende (como se dice: liberar, desenterrar, recobrar una prenda o retirar lo dicho) una distancia que no pertenece ni al mundo, ni al inconsciente, ni a la mirada, ni a la interioridad, una distancia que, al desnudo, ofrece un cuadriculado de líneas de tinta y también un entrecruzado de calles, una ciudad en estado naciente, situada ahí desde hace largo tiempo:

Las palabras son líneas, cuando se cruzan son hechos  
representaríamos así una serie de rectas  
cortadas en ángulo recto por una serie de rectas  
una ciudad.<sup>3</sup>

2. Y luego, precisamente, J.-P. Faye se acercó a *Tel Quel*, él que no buscaba escribir novelas «en serie», sino establecer de unas a otras una cierta relación de proporción.

3. Pleynet (M.), *Paysages en deux: les lignes de la prose*, París, Seuil, 1963, pág. 121.

Y si me pidieran que definiese de una vez lo ficticio, diría, sin pensarlo dos veces: la nervadura verbal de lo que no existe, tal como es.

Para mantener esta experiencia en aquello a lo que pertenece (para tratarla, pues, como ficción, ya que no existe, es sabido), eliminaría todas las palabras contradictorias mediante las que se podría dialectizar fácilmente: enfrentamiento o abolición de lo subjetivo y lo objetivo, de lo interior y lo exterior, de la realidad y lo imaginario. Habría que sustituir todo este léxico de la mezcla por el vocabulario de la distancia, y mostrar entonces que lo ficticio es un alejamiento propio del lenguaje —un alejamiento que tiene su lugar en sí mismo, pero que, del mismo modo, lo despliega, lo dispersa, lo reparte, lo abre—. La ficción no existe porque el lenguaje está a distancia de las cosas; sino que el lenguaje es su distancia, la luz en la que están y su inaccesibilidad, el simulacro en el que sólo se da su presencia; y todo lenguaje que, en lugar de olvidar esa distancia, se mantiene en ella y la mantiene en él, todo lenguaje que habla de esta distancia avanzando en ella es un lenguaje de ficción. Puede entonces atravesar cualquier prosa y cualquier poesía, cualquier novela y cualquier reflexión, indiferentemente.

Pleynet designa la explosión de esta distancia con una palabra: «La fragmentación es la fuente». Dicho de otro modo, y peor: un primer enunciado absolutamente matinal de rostros y líneas nunca es posible, como tampoco esa llegada primitiva de las cosas que la literatura a veces ha intentado acoger, en nombre o bajo el signo de una fenomenología desencaminada. El lenguaje de la ficción se inserta en el lenguaje ya dicho, en un murmullo que nunca ha comenzado. La virginidad de la mirada, la andadura atenta que levanta palabras a la medida de las cosas descubiertas y perfiladas, no le importa; sino más bien la usura y el alejamiento, la palidez de lo que ya ha sido pronunciado. Nada se dice durante la aurora (*Le Parc* empieza una noche; y, por la mañana, otra mañana, vuelve a empezar); lo que hay que decir por primera vez no importa, no se dice, rueda hasta los confines de las palabras, en esas fallas de papel en blanco que esculpen y bordan (abriéndose al día) los poemas de Pleynet. Hay sin embargo en este lenguaje de ficción un instante de origen puro: es el de la escritura, el momento de las palabras mismas, de la tinta apenas seca, el momento en el que se esboza lo que por definición y en su ser más material no puede ser sino huella (signo en una distancia, hacia lo anterior y lo posterior):

Como escribo (aquí) sobre esta página de líneas desiguales justificando la prosa (la poesía)  
las palabras designan palabras y se remiten unas a otras  
lo que ustedes oyen.<sup>4</sup>

*Le Parc* invoca varias veces este gesto paciente que llena con una tinta azul-negro las páginas del cuaderno de tapas naranja. Pero este gesto, no se nos presenta él mismo, en su actualidad precisa, absoluta, más que en último momento: sólo las últimas líneas del libro lo traen o lo alcanzan. Todo lo que ha sido dicho antes y por esta escritura (el relato mismo) queda remitido a un orden establecido por este minuto, este segundo actual; se resuelve en este origen que es el único presente y también el fin (el momento de callarse); se repliega enteramente en él; pero del mismo modo es sostenido, en su despliegue y su recorrido, por él a cada instante; se distribuye en su espacio y su tiempo (la página por terminar, las palabras que se alínean); encuentra en él su actualidad constante.

No hay pues una serie lineal que vaya del pasado que se rememora al presente actual que define el recuerdo recobrado y el instante de escribirlo. Sino más bien una relación vertical y arborescente en la que una actualidad paciente, casi siempre silenciosa, nunca dada por sí misma, sostiene unas figuras que, en lugar de ordenarse según el tiempo, se distribuyen según otras reglas: el presente mismo no aparece más que una vez cuando la actualidad de la escritura finalmente se da, cuando la novela se acaba y el lenguaje ya no es posible. Antes y en las otras partes del libro es otro orden el que reina: entre los diferentes episodios (pero la palabra es demasiado cronológica; tal vez sería preferible decir «fases», cerca de su sentido etimológico), la distinción de tiempos y de modos (presente, futuro, imperfecto o condicional) no remite sino muy indirectamente a un calendario; dibuja unas referencias, unos índices, unas llamadas donde se ponen en juego las categorías del acabamiento, del inacabamiento, de la continuidad, de la iteración, de la inminencia, de la proximidad, del alejamiento, que los gramáticos designan como categorías del *aspecto*. Sin duda hay que otorgar un sentido fuerte a esa frase de apariencia discreta, una de las primeras de la novela de Baudry: «Dispongo de lo que me rodea durante un tiempo *indeterminado*». Es decir que el reparto del tiempo —de los tiempos— no se vuelve impreciso en sí mismo, sino *enteramente* relativo y ordenado por el juego del aspecto —por ese juego

4. Pleynet (M.), «Grammaire I», *Tel Quel*, n° 14, verano de 1963, pág. 11.

en el que se trata de la separación, del trayecto, de la llegada, del retorno—. Lo que secretamente instaure y determina ese tiempo indeterminado es pues una red más espacial que temporal; y aún habría que quitarle a la palabra espacial lo que la aproxima a una mirada terminante o a una andadura progresiva; se trata más bien de ese espacio bajo el espacio y el tiempo que es el propio de la distancia. Y si insisto en la palabra aspecto, después de ficción y simulacro, es a la vez por su precisión gramatical y por todo un núcleo semántico que gira a su alrededor (la *species* del espejo y la especie de la analogía; la difracción del espectro; el desdoblamiento de los espectros; el aspecto exterior que no es ni la cosa misma ni su contorno concreto; el aspecto que se modifica con la distancia, el aspecto a menudo engañoso pero que no se borra, etc.).

Lenguaje del aspecto que intenta hacer llegar hasta las palabras un juego más soberano que el tiempo; lenguaje de la distancia que distribuye según otra profundidad las relaciones del espacio. Pero la distancia y el aspecto están vinculados entre ellos de un modo más estricto que el espacio y el tiempo; forman una red que ninguna psicología puede desintrincar (ya que el aspecto ofrece no el tiempo mismo, sino el movimiento de su *llegada*; ya que la distancia ofrece no las cosas en su lugar, sino el movimiento que las *presenta* y las hace pasar). Y el lenguaje que saca a la luz esta profunda pertenencia no es un lenguaje de la subjetividad; se abre y, en sentido estricto, «da lugar» a algo que se podría designar con la palabra neutra de experiencia: ni verdadero ni falso, ni vigilia ni sueño, ni locura ni razón, hace desaparecer todo lo que Pleyneet llama «voluntad de calificación». Y es que la separación de la distancia y las relaciones del aspecto no dependen de la percepción, ni de las cosas, ni del sujeto ni tampoco de lo que tan natural y curiosamente se designa como el «mundo»; pertenecen a la dispersión del lenguaje (a ese hecho originario de que nunca se habla en el origen, sino en la lejanía): Una literatura del aspecto como ésta es pues interior al lenguaje; no porque lo trate como un sistema cerrado, sino porque allí experimenta el alejamiento del origen, la fragmentación, la exterioridad dispersa. Allí se encuentra con su punto de referencia y su contestación.

De ahí algunos rasgos propios a estas obras: desaparición, primeramente, de cualquier nombre propio (ni reducido a una letra inicial) en beneficio del pronombre personal, es decir de una simple referencia a lo ya nombrado en un lenguaje comenzado desde siempre; y los personajes que reciben una designación no tienen derecho más que a un sustantivo indefinidamente repetido (el hom-

bre, la mujer), modificado solamente por un adjetivo oculto a lo lejos en el espesor de las familiaridades (la mujer de rojo). De ahí, también, la exclusión de lo inaudito, de lo nunca visto, las precauciones contra lo fantástico: nunca está lo ficticio más que en los soportes, en los deslizamientos, en la llegada inesperada de las cosas (no en las cosas en sí mismas) —en unos elementos neutros desprovistos de cualquier prestigio onírico que conducen desde una playa del relato a otra—. Lo ficticio tiene su lugar en la articulación casi muda: grandes intersticios blancos que separan los párrafos impresos o delgada partícula casi puntual (un gesto, un color en *Le Parc*, un rayo de sol en *La Cérémonie*) alrededor de la cual el lenguaje pivota, se funde, se recompone, asegurando el paso por su repetición o su imperceptible continuidad. Figura opuesta a la imaginación que abre el fantasma en el corazón mismo de las cosas, lo ficticio habita el elemento vector que poco a poco se borra en la precisión central de la imagen —simulacro riguroso de lo que no puede verse, doble único.

Pero nunca podrá ser restituido el momento de antes de la dispersión; jamás podrá llevarse el aspecto a la pura línea del tiempo; jamás se reducirá la difracción que *Les Images* significan por medio de las mil aperturas acristaladas del inmueble, que *Le Parc* cuenta en una alternativa suspendida al «infinitivo» (caer del balcón y convertirse en el silencio que sigue al ruido del cuerpo, o bien romper las páginas del cuaderno a pedacitos, verlos oscilar en el aire durante un instante). De este modo el sujeto hablante se encuentra rechazado hasta los bordes exteriores del texto, sin dejar en él otra cosa sino un entrecruce de surcos (Yo o Él, Yo y Él a la vez), flexiones gramaticales entre otros pliegues del lenguaje. O también, en Thibaut, el sujeto que mira la ceremonia, y mira a los que la miran, probablemente no está situado en ninguna parte más que en los «vacíos que quedan entre los transeúntes», en la distancia que vuelve lejano el espectáculo, en la cesura gris de las paredes que esconde los preparativos, el aseo, los secretos de la reina. Se reconoce en todos lados, pero como a ciegas, el vacío esencial en el que el lenguaje toma su espacio; no una laguna como las que el relato de Robbe-Grillet no deja de cubrir, sino ausencia de ser, blancura que es, para el lenguaje, medio paradójico tanto como exterioridad imborrable. La laguna no es, fuera del lenguaje, lo que éste debe velar, ni, en él, lo que lo desgarrará irreparablemente. El lenguaje es este vacío, ese exterior en el interior del cual no deja de hablar: «El eterno murmullo del afuera». Tal vez es en este vacío donde resuena, a este vacío al que se dirige, el disparo central del

*Parc*, que detiene el tiempo en el punto medianero del día y de la noche, matando al otro y también al sujeto hablante (según una figura que no es ajena a la comunicación tal como Bataille la entendía). Pero este asesinato no alcanza al lenguaje; tal vez incluso, en esta hora que no es sombra ni luz, en este límite de todo (vida y muerte, día y noche, palabra y silencio) se abre la salida para un lenguaje que había comenzado desde siempre. Y es que, sin duda, no es de la muerte de lo que se trata en esta ruptura, sino de algo que está retraído respecto de todo acontecimiento. ¿Puede decirse que ese disparo, que surca lo más vacío de la noche, indica el retroceso absoluto del origen, la desaparición esencial de la mañana donde las cosas están ahí, donde el lenguaje nombra los primeros animales, donde pensar es hablar?

Este retroceso nos consagra a la partición (partición primera y constitutiva de todas las demás) del pensamiento y del lenguaje; en esta bifurcación en la que estamos atrapados se dibuja un espacio en el que el estructuralismo de hoy despliega, sin lugar a dudas, la mirada de superficie más meticulosa. Pero si se interroga este espacio, si se le pregunta de dónde nos vienen él y las mudas metáforas sobre las que obstinadamente reposa, tal vez veremos dibujarse unas figuras que ya no son las de lo simultáneo: las relaciones del aspecto en el juego de la distancia, la desaparición de la subjetividad en el retroceso del origen; o, a la inversa, este retiro dispensándonos un lenguaje ya disperso donde el aspecto de las cosas brilla a distancia hasta nosotros. Más de uno, en esta mañana en la que estamos, acecha estas figuras en el levantarse del día. Tal vez anuncian una experiencia donde una sola Partición reinará (ley y vencimiento de todas las demás): pensar y hablar —designando esta «y» lo *intermediario* que nos ha tocado en el reparto y donde algunas obras actualmente tratan de mantenerse.

«De la tierra que no es más que un dibujo», escribe Pleyner sobre una página en blanco. Y en el otro extremo de este lenguaje que forma parte de las siglas milenarias de nuestro suelo y que él tampoco, como tampoco la tierra, nunca ha comenzado, una última página, simétrica y también intacta, deja llegar hasta nosotros esta otra frase: «La pared del fondo es una pared de cal», designando de este modo la blancura del fondo, el vacío visible del origen, ese estallido incoloro de donde nos llegan las palabras —precisamente estas palabras.

## 11. EL LENGUAJE DEL ESPACIO

«Le langage de l'espace», *Critique*, n° 203, abril de 1964, págs. 378-382

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

El siglo xx es quizá la época en la que se rompen estos parentescos. El retorno nietzscheano clausuró de una vez la curva de la memoria platónica, y Joyce cerró la del relato homérico. Lo cual no nos condena al espacio como la única otra posibilidad, durante demasiado tiempo descuidada, pero desvela que el lenguaje es (o, quizá, se ha convertido en) cosa de espacio. Que lo describa o lo reco-

rra no es esto tampoco lo esencial. Y si el espacio es en el lenguaje de hoy la más obsesiva de las metáforas, no es porque ofrezca el ya único recurso, sino porque es en el espacio donde, de entrada, el lenguaje se despliega, se desliza sobre sí mismo, determina sus elecciones, dibuja sus figuras y sus traslaciones. Es en él donde se transporta, donde su mismo ser se «metaforiza».

El desvío, la distancia, lo intermedio, la dispersión, la fractura, la diferencia no son los temas de la literatura de hoy; sino aquello mediante lo cual el lenguaje se nos ofrece ahora y llega hasta nosotros: lo que hace que hable. Estas dimensiones no las ha tomado de las cosas para restituírnos su analogón y algo como el modelo verbal. Son comunes a las cosas y a él mismo: el punto ciego de donde nos vienen las cosas y las palabras en el momento en que se dirigen a su punto de encuentro. Esta «curva» paradójica, tan diferente del retorno homérico o del cumplimiento de la Promesa, es sin duda, por el momento, lo impensable de la Literatura. Es decir, lo que la hace posible en los textos en los que podemos leerla hoy.

\*

*La Veille*, de Roger Laporte,<sup>1</sup> se sostiene en la máxima cercanía de esta «región» a la vez pálida y terrible. Queda designada allí como una prueba: peligro y probación, apertura que instauro pero permaneciendo vacante, aproximación y alejamiento. Lo que impone de este modo su inminencia, pero apartándose enseguida y del mismo modo, no es el lenguaje. Sino un sujeto neutro, «él» sin rostro gracias a quien todo lenguaje es posible. El escribir no tiene lugar más que si *él* no se retira en el absoluto de la distancia; pero escribir se convierte en imposible cuando *él* se vuelve amenazador con todo el peso de su extrema proximidad. En esta distancia llena de peligros, no puede haber (como tampoco en el *Empedocles* de Hölderlin) ni Medio, ni Ley, ni Medida. Pues nada hay más que la distancia y la vigilia del centinela que abre los ojos al día que no ha llegado aún. Bajo un modo luminoso, y absolutamente reservado, este *él* dice la medida desmesurada de la distancia en vilo donde habla el lenguaje. La experiencia contada por Laporte como el pasado de una prueba es aquello mismo donde se da el lenguaje que la cuenta; es el pliegue por el que el lenguaje duplica la distancia vacía de donde nos llega y se separa de sí mismo en la cercanía de esa distancia sobre la cual le corresponde, a él solo, velar.

1. Laporte (R.), *La Veille*, París, Gallimard, col. «Le Chemin», 1963.

En este sentido, la obra de Laporte, próxima a la de Blanchot, piensa lo impensado de la Literatura y se aproxima a su ser mediante la transparencia de un lenguaje que no busca tanto alcanzarlo cuanto acogerlo.

\*

Novela adamita, *Le Procès-Verbal*<sup>2</sup> es también una vigilia, pero en la luz del pleno día. Estirado en la «diagonal del cielo», Adam Pollo está en el lugar aquel en el que las caras del cielo se repliegan una sobre otra. Tal vez es, al principio de la novela, un evadido de esa prisión en la que es encerrado al final; tal vez viene del hospital del que en las últimas páginas encuentra la concha de nacar, de pintura blanca y de metal. Y la anciana sofocada que sube hacia él, con la tierra entera como aureola alrededor de la cabeza, es sin duda, en el discurso de la locura, la muchacha que, al principio del texto, ha trepado hasta su casa abandonada. Y en este repliegue de tiempo nace un espacio vacío, una distancia aún no nombrada en la que el lenguaje se precipita. En la cima de esta distancia que es *pendiente* [*pente*], Adam Pollo es como Zaratustra; desciende hacia el mundo, el mar, la ciudad. Y cuando vuelve a subir hasta su antro, no son el águila y la serpiente, enemigos inseparables, círculo solar, quienes le esperan; sino la sucia rata blanca a la que despedaza a cuchilladas, dejando que se pudra bajo un sol de espinas. Adam Pollo es un profeta en un sentido singular; no anuncia el Tiempo; habla de esa distancia que le separa del mundo (del mundo que «le salió de la cabeza a fuerza de ser mirado»), y, por el flujo de su discurso demente, el mundo refluirá hasta él, como un grueso pescado que remonta la corriente, le tragará y lo mantendrá encerrado por un tiempo indefinido e inmóvil en la habitación cuadrículada de un asilo. Encerrado sobre sí mismo, el tiempo se reparte ahora sobre este damero de barrotes y de sol. Enrejado [*grillage*] que es tal vez la rejilla del lenguaje.

\*

Toda la obra de Claude Ollier es una investigación del espacio común al lenguaje y a las cosas; aparentemente, es un ejercicio para ajustar, con los espacios complejos de los paisajes y las ciudades, largas frases pacientes, deshechas, retomadas y rizadas en los movi-

2. Le Clézio (J.-M. G.), *Le Procès-Verbal*, París, Gallimard, col. «Le Chemin», 1963.



mientos mismos de una mirada o de un paseo. En realidad, la primera novela de Ollier, *La Mise en scène*,<sup>a</sup> ya mostraba entre lenguaje y espacio una relación más profunda que la de una descripción o un informe: en el círculo en blanco de una región no cartografiada, el relato había hecho nacer un espacio preciso, poblado, surcado por acontecimientos en los que quien los describía (haciéndolos nacer) se encontraba implicado y como perdido; pues el narrador había tenido un «doble» que, en este mismo lugar inexistente antes de él, había resultado muerto por un encadenamiento de hechos idénticos a los que se tramaban a su alrededor: hasta el punto de que este espacio aún nunca descrito no era nombrado, relatado, medido sino al precio de una duplicación mortal; el espacio accedía al lenguaje por un «tartamudeo» que abolía el tiempo. El espacio y el lenguaje nacían juntos, en *Le Maintien de l'ordre*,<sup>b</sup> de una oscilación entre una mirada que se veía vigilada y una doble mirada obstinada y muda que le vigilaba y era sorprendida vigilándole en un juego constante de retrovisión.

*Été indien*<sup>c</sup> sigue una estructura octogonal. El eje de las abscisas es el coche que, con el extremo de su capó, corta en dos la extensión del paisaje, es el paseo a pie o en coche por la ciudad; son los tranvías o los trenes. En la vertical de las ordenadas, están la subida por el flanco de la pirámide, el ascensor en el rascacielos, el mirador que domina la ciudad. Y en el espacio abierto por estas perpendiculares, todos los movimientos compuestos se despliegan: la mirada que se vuelve, aquel que se zambulle en la extensión de la ciudad como en un plano; la curva del tren aéreo que se lanza por encima de la bahía y luego desciende hacia los barrios. Además, algunos de estos movimientos son prolongados, repercutidos, desplazados o inmovilizados por fotos, vistas, fragmentos de películas. Pero todos están duplicados por el ojo que los sigue, los relata o los cumple él mismo. Pues esta mirada no es neutra; parece dejar las cosas donde están; de hecho, las «extrae» [*prélève*], las recorta virtualmente del espesor de sí mismas, para hacerlas entrar en la composición de una película que aún no existe y cuyo guión ni siquiera está aún decidido. Son estas «vistas» no decididas sino «en opción» las que, entre las cosas que ya no son y la película que aún no es, forman con el lenguaje la trama del libro.

En este lugar nuevo, lo que se percibe abandona su consistencia, se desprende de sí mismo, flota en un espacio y según unas combi-

naciones improbables, gana la mirada que las recorta y las anuda, hasta el punto de que penetra en ellas, se desliza en esta extraña distancia impalpable que separa y une su lugar de nacimiento y su pantalla final. Dentro del avión que le conduce hacia la realidad de la película (los productores y los autores), como si hubiera entrado en este delgado espacio, el narrador desaparece con él —con la frágil distancia instaurada por su mirada: el avión cae en una ciénaga que se cierra sobre todas estas cosas vistas en este espacio «extraído», dejando tan sólo sobre la perfecta superficie ahora en calma unas flores rojas «bajo ninguna mirada», y este texto que leemos— lenguaje flotante de un espacio engullido junto con su demiurgo, pero que aún sigue presente y para siempre en todas esas palabras que ya no tienen voz para ser pronunciadas.

\*

Éste es el poder del lenguaje: está tejido por el espacio, y lo suscita, se lo da por una apertura originaria y lo extrae para retomarlo consigo. Pero de nuevo está consagrado al espacio: ¿dónde si no podría flotar y posarse, sino en ese lugar que es la página, con sus líneas y su superficie, sino en ese *volumen* que es el libro? Michel Butor, en varias ocasiones, ha formulado las leyes y paradojas de ese espacio tan visible que ordinariamente el lenguaje cubre sin manifestarlo. La *Description de San Marco*<sup>3</sup> no busca restituir en el lenguaje el modelo arquitectural de lo que la mirada puede recorrer. Pero utiliza sistemáticamente y por cuenta propia todos los espacios de lenguaje conexos al edificio de piedra: espacios anteriores que éste restituye (los textos sagrados ilustrados por los frescos), espacios inmediata y materialmente superpuestos a las superficies pintadas (las inscripciones y leyendas), espacios posteriores que analizan y describen los elementos de la iglesia (comentarios de los libros y guías), espacios vecinos y correlativos que se reúnen un poco al azar, a partir de palabras (reflexiones de los turistas que miran), espacios próximos pero cuyas miradas están como vueltas hacia otro lado (fragmentos de diálogos). Estos espacios tienen su lugar propio de inscripción: rollos de manuscritos, superficie de las paredes, libros, cintas magnetofónicas que se recortan con las tijeras. Y este triple juego (la basílica, los espacios verbales, su lugar de escritura) distribuye sus elementos según un doble sistema: el sentido de la vi-

a. Ollier (C.), *La Mise en scène*, París, Minuit, 1958.

b. Ollier (C.), *Le Maintien de l'ordre*, París, Minuit, 1961.

c. Ollier (C.), *Été indien*, París, Minuit, 1963.

3. Butor (M.), *Description de San Marco*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1963.



sita (él mismo es la resultante trabada del espacio de la basílica, la marcha del paseante y el movimiento de su mirada), y el que está prescrito por las grandes páginas blancas sobre las que Michel Butor ha hecho imprimir su texto, con fajas de palabras cortadas únicamente por la ley de los márgenes, dispuestas unas en versículos, otras en columnas. E incluso esta organización remite tal vez a ese otro espacio que es el de la fotografía... Inmensa arquitectura a las órdenes de la basílica, pero absolutamente diferente de su espacio de piedras y pinturas —dirigido hacia él, pegado a él, atravesando sus paredes, abriendo la extensión de las palabras ocultas en él, devolviéndole todo un murmullo que se le escapa o del que se aparta, haciendo brotar con un metódico rigor los juegos del espacio verbal enfrentado con las cosas.

La «descripción» no es aquí reproducción, sino más bien desdramatización: proyecto meticuloso para desencajar [*déboîter*] ese desbarajuste de lenguajes diversos que son las cosas, para remitir cada uno a su lugar natural, y hacer del libro el emplazamiento blanco en el que todos, tras la descripción, puedan encontrar un espacio universal de inscripción. Y éste es sin duda el ser del libro, objeto y lugar de la literatura.

## 12. LA LOCURA, LA AUSENCIA DE OBRA

«La folie, l'absence d'oeuvre», *La Table ronde*, n° 196: *Situation de la psychiatrie*, mayo de 1964, págs. 11-21.

Tal vez un día ya no se sabrá muy bien lo que pudo ser la locura. Su figura se habrá cerrado sobre sí misma, impidiendo descifrar las huellas que haya dejado. Estas mismas huellas, ¿acaso serán otra cosa, para una mirada ignorante, que simples marcas negras? A lo sumo formarán parte de configuraciones que ahora nosotros no sabríamos dibujar, pero que en el futuro serán las claves indispensables para hacernos legibles, a nosotros y a nuestra cultura. Artaud pertenecerá al suelo de nuestro lenguaje, y no a su ruptura; las neurosis, a las formas constitutivas (y no a las desviaciones) de nuestra sociedad. Todo lo que hoy experimentamos bajo el modo del límite, o de la extrañeza, o de lo insoportable, habrá alcanzado la serenidad de lo positivo. Y lo que para nosotros designa actualmente ese Exterior podría muy bien ser que un día nos designara a nosotros.

Permanecerá tan sólo el enigma de esta Exterioridad. ¿Cuál era pues, se preguntarán, esta extraña delimitación que ha estado en vigor desde el fondo de la Edad Media hasta el siglo XX, y más allá tal vez? ¿Por qué la cultura occidental ha rechazado más allá de sus confines a aquello mismo en lo que igualmente hubiera podido reconocerse —a aquello mismo en lo que de hecho se ha reconocido de manera oblicua—? ¿Por qué ha formulado claramente desde el siglo XIX, y también desde la edad clásica, que la locura era la verdad del hombre al desnudo, y sin embargo la ha colocado en un espacio neutralizado y pálido en el que quedaba como anulada? ¿Por qué haber recogido las palabras de Nerval o de Artaud, porque haberse reencontrado en ellas, y no en ellos?

De este modo se marchitará la imagen viva de la razón. El juego familiar de encarar el otro extremo de nosotros mismos en la locu-

ra, y de ponernos a la escucha de voces que, llegadas de muy lejos, nos dicen en la mayor cercanía lo que somos, este juego, con sus reglas, sus tácticas, sus invenciones, sus astucias, sus ilegalidades toleradas, será ya y para siempre sólo un ritual complejo cuyas significaciones habrán quedado reducidas a cenizas. Algo parecido a las grandes ceremonias de intercambio y rivalidad en las sociedades arcaicas. Algo parecido a la atención ambigua que la razón griega concedía a sus oráculos. O como la institución gemela, desde el siglo XIV cristiano, de las prácticas y procesos de brujería. Entre las manos de las culturas históricas, no quedarán sino las medidas codificadas del internamiento, las técnicas de la medicina, y, del otro lado, la inclusión repentina, irruptiva, en nuestro lenguaje de la palabra de los excluidos.

\*

¿Cuál será el soporte técnico de esta mutación? ¿La posibilidad para la medicina de dominar la enfermedad mental como cualquier otra afección orgánica? ¿El control farmacológico preciso de todos los síntomas psíquicos? ¿O una definición lo suficientemente rigurosa de las desviaciones del comportamiento como para que la sociedad tenga la oportunidad de prever para cada una de ellas el modo de neutralización que le convenga? —¿O incluso otras modificaciones, ninguna de las cuales suprimirá realmente la enfermedad mental, pero que tendrán todas la finalidad de borrar de nuestra cultura el rostro de la locura?

Sé bien que proponiendo esta última hipótesis impugno [*conteste*] lo que se admite ordinariamente: que los progresos de la medicina podrán hacer desaparecer la enfermedad mental, como la lepra y la tuberculosis; pero que una cosa permanecerá, que es la relación del hombre con sus fantasmas, con su imposible, con su dolor sin cuerpo, con su osamenta de noche; que una vez puesto fuera de circuito lo patológico, la sombría pertenencia del hombre a la locura será la memoria sin edad de un mal borrado en su forma de enfermedad, pero que continúa obstinándose como desdicha. A decir verdad, esta idea supone inalterable lo que, sin duda, es lo más precario, mucho más precario que las constancias de lo patológico: la relación de una cultura con aquello mismo que excluye, y más precisamente la relación de la nuestra con esa verdad de sí misma, lejana e inversa, que descubre y recubre en la locura.

Lo que no tardará en morir, lo que muere ya en nosotros (y cuya muerte lleva precisamente nuestro lenguaje actual), es el *homo dia-*

*lecticus* —el ser de la partida, del retorno y del tiempo, el animal que pierde su verdad y la reencuentra iluminado, el extranjero consigo mismo que se convierte en familiar—. Este hombre fue el sujeto soberano y el siervo objeto de todos los discursos sobre el hombre que se han mantenido desde hace muy largo tiempo, y especialmente sobre el hombre alienado. Y, felizmente, muere bajo sus charlatanerías.

Hasta el punto de que ya no se sabrá cómo el hombre pudo poner a distancia esa figura de sí mismo, cómo pudo hacer pasar al otro lado del límite aquello mismo que se le manifestaba [*tenait à lui*] y en lo que él quedaba de manifiesto [*était tenu*]. Ningún pensamiento podrá ya pensar este movimiento en el que aún recientemente el hombre occidental establecía su latitud. Es la relación con la locura (y no tal o cual saber sobre la enfermedad mental o una determinada actitud ante el hombre alienado) la que, para siempre, se habrá perdido. Se sabrá tan sólo que nosotros, occidentales con cinco siglos de antigüedad, sobre la superficie de la tierra hemos sido esas gentes que, entre otros muchos rasgos fundamentales, han tenido éste, extraño entre todos: hemos mantenido con la enfermedad mental una relación profunda, patética, difícil de formular tal vez para nosotros mismos, pero impenetrable para cualquier otro, y en la cual hemos experimentado el más vivo de nuestros peligros, y quizá nuestra verdad más próxima. Se dirá, no que hemos estado *a distancia* de la locura, sino *en la distancia* de la locura. Al igual que los Griegos no estaban alejados de la *ὑβρις* [ubris] porque la condenaran, sino que más bien estaban en el alejamiento de esta desmesura, en el corazón de esta lejanía en la que la mantenían.

Para aquellos que ya no serán nosotros, quedará por pensar este enigma (un poco a nuestro modo, como cuando tratamos de entender hoy como Atenas pudo prenderse y desprenderse de la sinrazón de Alcibíades): ¿cómo unos hombres pudieron buscar su verdad, su palabra esencial y sus signos en el riesgo que les hacía temblar, y del que no podían evitar apartar los ojos cuando lo percibían? Y esto les parecerá más extraño todavía que preguntar la verdad del hombre a la muerte, pues ésta dice lo que todos serán. En cambio, la locura es el raro peligro, una oportunidad que pesa poco en comparación con las obsesiones a las que da lugar y las preguntas que se le plantean. ¿Cómo, en una cultura, una tan tenue eventualidad puede detentar semejante poder de espanto revelador?

Para responder a estas preguntas, aquellos que nos mirarán por encima de su hombro no tendrán sin duda muchos elementos a su disposición. Sólo algunos signos carbonizados: el temor insistente

[*ressasée*] durante siglos de ver subir el estiaje de la locura y sumergir el mundo; los rituales de exclusión y de inclusión del loco; la escucha atenta, desde el siglo XIX, para sorprender en la locura algo que pudiera decir lo que es la verdad del hombre; la misma impaciencia con la que son rechazadas y acogidas las palabras de la locura, la vacilación para reconocer su inanidad o su decisión.

Todo el resto: este movimiento único por el que vamos al encuentro de la locura de la que nos alejamos, este reconocimiento espantado, esta voluntad de fijar el límite y compensarlo enseguida mediante la trama de un sentido unitario, todo eso quedará reducido al silencio, como es muda para nosotros, hoy, la trilogía griega *μανία* [manía], *υβρίς* [ubris], *ἀλογία* [alogía], o muda la postura de la desviación chamánica en tal sociedad primitiva.

Estamos en este punto, en este repliegue del tiempo en el que un cierto control técnico de la enfermedad recubre más que designa el movimiento que encierra en sí misma la experiencia de la locura. Pero es precisamente este pliegue lo que nos permite desplegar aquello que durante siglos ha permanecido implicado: la enfermedad mental y la locura —dos configuraciones diferentes, que se han unido y confundido a partir del siglo XVII, y que se desatan ahora ante nuestros ojos, o mejor dicho, en nuestro lenguaje.

\*

Decir que hoy la locura desaparece, quiere decir que se deshace esta implicación que la tomaba a la vez en el saber psiquiátrico y en una reflexión de tipo antropológico. Pero esto no quiere decir que desaparezca también la forma general de transgresión cuyo rostro visible ha sido durante siglos la locura. Ni que esta transgresión no esté dando lugar, en el momento mismo en el que nos preguntamos qué es la locura, a una experiencia nueva.

No existe una sola cultura en el mundo en la que esté permitido hacerlo todo. Y desde hace tiempo es bien sabido que el hombre no empieza con la libertad, sino con el límite y la línea de lo infranqueable. Conocemos los sistemas a los que obedecen los actos prohibidos; se ha podido distinguir para cada cultura el régimen de prohibiciones del incesto. Pero todavía es mal conocida la organización de las prohibiciones de lenguaje. Y es que los dos sistemas de restricción no se superponen, como si el uno no fuera más que la versión verbal del otro: lo que no debe aparecer en el nivel de la palabra no es necesario que esté proscrito en el orden del gesto. Los Zuñi, que lo prohíben, cuentan el incesto del hermano y de la

hermana; y los Griegos, la leyenda de Edipo. A la inversa, el Código de 1808 abolió las viejas leyes penales contra la sodomía; pero el lenguaje del siglo XIX fue mucho más intolerante con la homosexualidad (por lo menos en su forma masculina) de lo que lo fueron las épocas precedentes. Y es probable que los conceptos psicológicos de compensación, de expresión simbólica, no puedan dar cuenta en absoluto de un fenómeno semejante.

Seguramente habrá que estudiar un día este dominio de las prohibiciones de lenguaje en su autonomía. Sin duda aún es demasiado pronto para saber exactamente cómo hacer el análisis. ¿Se podrán utilizar las divisiones del lenguaje actualmente admitidas? Y reconocer primero, en el límite de lo prohibido y la imposibilidad, las leyes que conciernen al código lingüístico (lo que se llama, tan claramente, *faltas de lenguaje*); luego en el interior del código y entre las palabras o expresiones existentes, las que están marcadas por una prohibición de articulación (toda la serie religiosa, sexual, mágica de las *palabras blasfemas*); luego los enunciados autorizados por el código, permitidos en el acto de habla, pero cuya significación es intolerable, para la cultura en cuestión, en un momento dado: aquí, el giro metafórico ya no es posible, porque es el sentido mismo el que es objeto de *censura*. Finalmente, existe también una cuarta forma de lenguaje excluido: consiste en someter una palabra, aparentemente conforme con el código reconocido, a otro código cuya clave está dada en esta palabra misma; de modo que ésta queda desdoblada en su interior: dice lo que dice, pero añade un excedente mudo que enuncia silenciosamente lo que dice y el código según el cual lo dice. No se trata aquí de un lenguaje cifrado, sino de un lenguaje estructuralmente esotérico. Es decir que no comunica, ocultándola, una significación prohibida; se instala de entrada en un repliegue esencial de la palabra. Repliegue que la socava desde el interior y tal vez hasta el infinito. Poco importa entonces lo que se dice en un lenguaje semejante y las significaciones que allí se dan. Es esta liberación oscura y central de la palabra en el corazón de sí misma, su fuga incontrolable hacia un hogar siempre sin luz, lo que ninguna cultura puede aceptar inmediatamente. No en su sentido, no en su materia verbal, sino en su *juego*, una palabra tal es transgresiva.

Es bien probable que toda cultura, cualquiera que sea, conozca, practique y tolere (en una cierta medida), pero reprima igualmente y excluya estas cuatro formas prohibidas de palabra.

En la historia occidental, la experiencia de la locura se ha desplazado a lo largo de esta escala. A decir verdad, ha ocupado du-

rante largo tiempo una región indecisa, para nosotros difícil de precisar, entre la prohibición de acción y la de lenguaje: de ahí la importancia ejemplar de la pareja *furor-inanitas* que prácticamente organizó, según los registros del gesto y la palabra, el mundo de la locura hasta el final del Renacimiento. La época del Encierro (los hospitales generales, Charenton, Saint-Lazare, organizados en el siglo XVII) señala una migración de la locura hacia la región de lo insensato: la locura casi sólo mantiene un parentesco moral con los actos prohibidos (permanece vinculada esencialmente con las prohibiciones sexuales), pero está incluida en el universo de las prohibiciones de lenguaje; el internamiento clásico comprende, con la locura, el libertinaje de pensamiento y de palabra, la obstinación en la impiedad o la heterodoxia, la blasfemia, la brujería, la alquimia —es decir, todo lo que caracteriza el mundo *hablado* y prohibido de la sinrazón; la locura es el lenguaje excluido—, aquel que, contra el código de la lengua, pronuncia palabras sin significación (los «insensatos», los «imbéciles», los «dementes»), o aquel que pronuncia las palabras sacralizadas («los violentos», los «furiosos»), o también aquel que propaga significaciones prohibidas (los «libertinos», los «temosos» [*entêtés*]). La reforma de Pinel es mucho más el acabamiento visible de esta represión de la locura como palabra prohibida que una modificación.

Ésta no se produjo realmente hasta Freud, cuando la experiencia de la locura se desplazó hacia la última forma de prohibición de lenguaje a la que antes nos referíamos. Entonces dejó de ser falta de lenguaje, blasfemia proferida, o significación intolerable (y, en este sentido, es cierto que el psicoanálisis es la gran suspensión de las prohibiciones definida por el mismo Freud); apareció como una palabra que se envuelve sobre sí misma, diciendo otra cosa por debajo de lo que dice, de la que es a la vez el único código posible: lenguaje esotérico, si se quiere, ya que detenta su lengua en el interior de una palabra que no dice otra cosa en definitiva sino esta implicación.

Hay que tomar pues a la obra de Freud por lo que es; no descubre que la locura está atrapada en una red de significaciones comunes con el lenguaje de todos los días, permitiendo de este modo que se hable de ella con la llaneza cotidiana del vocabulario psicológico. Desplaza la experiencia europea de la locura para situarla en esta región peligrosa, siempre transgresiva (es decir, todavía prohibida, pero de un modo particular), que es la de los lenguajes que se implican a sí mismos; es decir, que enuncian en su enunciado la lengua en la que lo enuncian. Freud no descubrió la identidad perdida de un sentido; delimitó la figura irruptiva de un signifi-

ficante que *no es en absoluto* como los otros. Lo cual debería haber bastado para proteger su obra de todas las interpretaciones psicológicas con las que nuestro medio siglo la ha recubierto, en el nombre (irrisorio) de las «ciencias humanas» y de su unidad asexual.

Y, por ello, la locura apareció, no como la astucia de una significación oculta, sino como una prodigiosa *reserva* de sentido. Pero hay que entender bien lo que significa la palabra «reserva»: mucho más que una provisión, se trata de una figura que retiene y suspende el sentido, dispone un vacío en el que no se propone sino la posibilidad aún incumplida de que tal sentido venga a instalarse en él, o tal otro, o incluso un tercero, y de este modo quizás hasta el infinito. La locura abre una reserva lacunar que designa y muestra ese vacío donde lengua y habla se implican, se forman una a partir de la otra y no dicen otra cosa más que su relación todavía muda. Después de Freud, la locura occidental se ha convertido en un no-lenguaje, porque se ha convertido en un lenguaje doble (lenguaje que no existe más que en este habla [*parole*], habla que no dice más que su lengua), es decir, una matriz de lenguaje que, en sentido estricto, no dice nada. Pliegue de lo hablado que es una ausencia de obra.

Un día seguramente habrá que hacerle a Freud esta justicia: que no ha hecho hablar una locura que, desde siglos atrás, ya era precisamente un lenguaje (lenguaje excluido, inanidad charlatana, palabra que huye indefinidamente del silencio reflexivo de la razón); al contrario, ha acabado con el Logos desrazonable; lo ha desecado; le ha hecho remontar las palabras hasta su fuente —hasta esa región blanca de la autoimplicación en la que nada queda dicho.

\*

Lo que actualmente ocurre está todavía bajo una luz incierta para nosotros; sin embargo, se puede ver como se dibuja, en nuestro lenguaje, un movimiento extraño. La literatura (y es así desde Mallarmé, sin duda) a su vez se está convirtiendo poco a poco en un lenguaje cuya palabra enuncia, a la vez que lo que dice y en el mismo movimiento, la lengua que la hace descifrable como palabra. Antes de Mallarmé, escribir consistía en establecer su palabra en el interior de una lengua dada, de modo que la obra de lenguaje era de la misma naturaleza que cualquier otro lenguaje, **excepto** por los signos (y es verdad que eran majestuosos) de la **Retórica**, del Tema o de las Imágenes. A fines del siglo XIX (en la época del

descubrimiento del psicoanálisis, más o menos), se convirtió en una palabra que inscribía en ella su principio de desciframiento; o, en todo caso, que suponía, bajo cada una de sus frases, bajo cada una de sus palabras, el poder de modificar soberanamente los valores y las significaciones de la lengua a la que a pesar de todo (y de hecho) pertenecía; suspendía el reino de la lengua con un gesto actual de escritura.

De ahí la necesidad de esos lenguajes segundos (lo que se llama en definitiva la crítica): ya no funcionan ahora como adiciones exteriores a la literatura (juicios, mediaciones, enlaces que se creía útil establecer entre una obra remitida al enigma psicológico de su creación y el acto consumidor de la lectura); en adelante, forman parte, en el corazón de la literatura, del vacío que instaura en su propio lenguaje; son el movimiento necesario, pero necesariamente inacabado por el que la palabra es conducida a su lengua, y por el que la lengua es establecida sobre la palabra.

De ahí también esa extraña vecindad de la locura y la literatura, a la que no hay que conceder el sentido de un parentesco psicológico finalmente desvelado. Descubierta como un lenguaje que calla en la superposición consigo mismo, la locura no manifiesta ni cuenta el nacimiento de una obra (o de algo que, con la ayuda del genio o de la suerte, hubiera podido convertirse en una obra); designa la forma vacía de donde viene esa obra, es decir, el lugar en el que no deja de estar ausente, donde nunca se la encontrará porque nunca se ha encontrado allí. Allí, en esa pálida región, en este escondite esencial, se desvela la incompatibilidad gemela de la obra y la locura; es el punto ciego de la posibilidad de cada una de ellas y de su mutua exclusión.

Pero, desde Raymond Roussel, desde Artaud, es también el lugar al que se acerca el lenguaje de la literatura. Pero no se acerca como a algo que tuviera por tarea enunciar. Es tiempo ya de comprender que el lenguaje de la literatura no se define por lo que dice, ni tampoco por las estructuras que lo hacen significativo. Sino que tiene un ser y que es este ser lo que hay que interrogar. ¿Qué es este ser actualmente? Sin duda algo que tiene que ver con la autoimplicación, con el doble y el vacío que se abre en él. En este sentido, el ser de la literatura, tal como se manifiesta desde Mallarmé y llega hasta nosotros, alcanza la región donde, desde Freud, tiene lugar la experiencia de la locura.

A los ojos de no se sabe cuál cultura futura —y que tal vez está ya muy próxima—, seremos aquellos que han aproximado al máximo estas dos frases nunca pronunciadas realmente, estas dos fra-

ses tan contradictorias e imposibles como el famoso «miento» y que designan ambas la misma autorreferencia vacía: «escribo» y «deliro». Figuraremos de este modo junto a otras mil culturas que aproximaron el «estoy loco» a un «soy una bestia», o «soy un dios», o «soy un signo», o incluso a un «soy una verdad», como fue el caso para todo el siglo XIX, hasta Freud. Y si esa cultura tiene afición por la historia, recordará que en efecto Nietzsche al volverse loco proclamó (era en 1887) que él era la verdad (por qué soy tan sabio, por qué soy tan inteligente, por qué escribo tan buenos libros, por qué soy una fatalidad); y que, menos de cincuenta años después, Roussel, en vísperas de su suicidio, escribió, en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*,<sup>a</sup> el relato, sistemáticamente emparejado, de su locura y de sus procedimientos de escritura. Y sin duda se extrañarán de que hayamos podido reconocer un parentesco tan extraño entre lo que, durante largo tiempo, fue temido como grito, y lo que, durante largo tiempo, fue esperado como canto.

\*

Pero quizá precisamente esta mutación no parecerá que merezca ninguna extrañeza. Somos nosotros hoy quienes nos extrañamos al ver comunicar estos dos lenguajes (el de la locura y el de la literatura) cuya incompatibilidad ha sido construida por nuestra historia. Desde el siglo XVII, locura y enfermedad mental han ocupado el mismo espacio en el campo de los lenguajes excluidos (dicho de modo rápido, el del insensato). Al entrar en otro dominio del lenguaje excluido (en aquel circunscrito, sagrado, temido, elevado a la vertical por encima de sí mismo, remitido a sí mismo en un Pliegue inútil y transgresivo, que llamamos literatura), la locura desata su parentesco, antiguo o reciente según la escala que se escoja, con la enfermedad mental.

Esta, no cabe ninguna duda, entrará en un espacio técnico cada vez mejor controlado: en los hospitales, la farmacología ha transformado ya las salas de los violentos en grandes acuarios tibios. Pero, bajo estas transformaciones y por razones que parecen serles extrañas (por lo menos para nuestra mirada actual), una *desatadura* está produciéndose: locura y enfermedad mental deshacen su pertenencia a la misma unidad antropológica. La misma unidad desaparece, con el hombre, postulado pasajero. La locura, halo lífri-

a. París, Jean-Jacques Pauvert, 1963

co de la enfermedad, no deja de apagarse. Y, lejos de lo patológico, del lado del lenguaje, allí donde se repliega sin decir nada todavía, una experiencia está naciendo en la que nuestro pensamiento está en juego; su inminencia, visible ya pero vacía absolutamente, aún no puede ser nombrada.

### 13. ¿POR QUÉ SE REEDITA LA OBRA DE RAYMOND ROUSSEL? UN PRECURSOR DE NUESTRA LITERATURA MODERNA

«Pourquoi réédite-t-on l'oeuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne», *Le Monde*, 22 de agosto de 1964, pág. 9.

La obra de Raymond Roussel camina bajo nuestro lenguaje desde hace años, y casi no lo sabíamos. Fueron precisas las *Biffures* de Michel Leiris,<sup>a</sup> fueron precisos Robbe-Grillet y Butor para que se nos hiciera perceptible la insistencia de esa voz que ya los surrealistas habían encontrado tan extraña y tan próxima. Pero vuelve a nosotros de un modo muy diferente a lo que era para Breton cuando componía la *Anthologie de l'humour noir*.<sup>b</sup> Diferente y mucho más accesible a juzgar por las reediciones masivas,<sup>1</sup> los inéditos que se redescubren,<sup>2</sup> las traducciones<sup>3</sup> y los artículos<sup>4</sup> innumerables ahora en todas las lenguas.

Y sin embargo, esta obra no se ha abierto sino al modo de unos corredores que se desdoblaron hasta el infinito, tal vez no conduciendo a nada que no sean nuevas ramificaciones, divididas a su vez. Primera rama: obras descriptivas (*La Doublure*,<sup>c</sup> en 1897, y,

1. En Jean-Jacques Pauvert, París. Han aparecido ya cinco volúmenes.

2. A *La Havane*, inédito de Raymond Roussel presentado por John Asherby en *L'Arc*, n° 19, verano de 1962, págs 37-47. *Bizarre*, número especial: *Raymond Roussel* (bajo la dirección de Jean Ferry), n° 34-35, 2° trimestre de 1964.

3. *Impressions d'Afrique*, en italiano, en Rizzoli.

4. Véase un artículo excelente de Lundquist, en *Bonniers Litterare Magasin* de Estocolmo.

a. Leiris (M.), *Biffures (La Règle du jeu, I)*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1948.

b. Breton (A.), *Anthologie de l'humour noir*, en *Le Minotaure*, n° 10, 1937 (reed. París, Sagittaire, 1940).

c. Roussel (R.), *La Doublure*, París, Lemerre, 1897 (reed. París, Jean-Jacques Pauvert, 1963).

siete años más tarde, *La Vue*);<sup>d</sup> es el carnaval de Niza, el membrete de un papel de carta, la etiqueta de una botella de agua Évian, lo que se ve en la pequeña lente de un portaplumas, recuerdo comprado en un bazar. Y todo en alejandrinos. El lenguaje se extiende plano sobre las cosas; meticulosamente, recorre sus detalles, pero sin perspectiva ni proporciones; todo se ve de lejos, pero con una mirada tan penetrante, tan soberana y tan neutra que incluso lo invisible sale a la superficie bajo una única luz inmóvil y lisa.

Segunda rama, las maravillas de las *Impressions d'Afrique*<sup>e</sup> y de *Locus solus*.<sup>f</sup> El mismo lenguaje, tenso como un mantel, sirve para describir lo imposible: un enano que habita en un cajón, un adolescente que con los cuajarones de su sangre glauca, alimenta medusas, cadáveres helados que repiten mecánicamente en unos frigoríficos el instante en el que murieron. Más allá se forman otros corredores: obras de teatro (que dieron lugar a algunos bellos escándalos surrealistas), un poema de paréntesis encajados, un corto fragmento autobiográfico.

Para orientarnos en ese laberinto, tenemos poca cosa —salvo algunas maravillosas anécdotas contadas por Leiris—. Existe por supuesto la hipótesis perezosa del lenguaje esotérico. A texto difícil, autor iniciado. Pero no nos ayuda en nada, como tampoco saber que Roussel estaba loco, que presentaba bellos síntomas obsesivos, que Janet le cuidó, pero que no le curó. Locura o iniciación (ambas, tal vez), todo esto no nos dice nada acerca de la parte de esta obra que concierne al lenguaje de hoy: le concierne y a la vez recibe su luz de él.

*La Vue* y *Le Voyeur*<sup>g</sup> son dos textos próximos. En Roussel como en Robbe-Grillet, la descripción no tiene que ver con la fidelidad del lenguaje al objeto sino con el nacimiento perpetuamente renovado de una relación infinita entre las palabras y las cosas. Al avanzar, el lenguaje promueve sin cesar nuevos objetos, suscita la luz y la sombra, rompe la superficie, descompone las líneas. No obedece a las percepciones, les traza un camino, y en su surco de nuevo mudo las cosas comienzan a resplandecer por sí mismas, olvidando que, previamente, habían sido «dichas». Giradas, de entrada, por el lengua-

d. Roussel (R.), *La Vue*, París, Lemerre, 1904 (reed. París, Jean-Jacques Pauvert, 1963).

e. Roussel (R.), *Impressions d'Afrique*, París, Lemerre, 1910 (reed. Jean-Jacques Pauvert, París, 1963).

f. Roussel (R.), *Locus solus*, París, Lemerre, 1914 (reed. París, Gallimard, «Collection blanche», 1963).

g. Robbe-Grillet (A.), *Le Voyeur*, París, Minuit, 1955.

je, las cosas ya no tienen secreto; y se dan una al lado de la otra, sin espesor, sin proporciones, en un «palabra por palabra» que las deposita, todas iguales, todas semejantemente despojadas de misterio, todas laqueadas, todas igualmente inquietantes y obstinadas por estar ahí, sobre la delgada superficie de las frases. Robbe-Grillet acaba de analizar admirablemente, a propósito de Roussel, este «lugar común» de la mirada y el lenguaje, más allá del cual no hay nada que decir ni nada que ver.<sup>5</sup>

La otra cara de la obra de Roussel descubre una forma de imaginación que casi no era conocida. Los juegos de *Impressions d'Afrique*, los muertos de *Locus solus* no pertenecen ni al sueño ni a lo fantástico. Están más cerca de lo «extraordinario», a la manera de Jules Verne; pero se trata de un extraordinario minúsculo, artificial e inmóvil: maravillas de la naturaleza fuera de toda naturaleza, como construidas por omnipotentes ingenieros cuyo solo propósito fuera esculpir la historia griega en el diáfano espesor de un grano de uva. Jules Verne, que no viajó, inventó lo maravilloso del espacio. Roussel, que dio la vuelta al mundo (con las cortinas echadas, es cierto, porque no le gustaba mirar, y su obra no le dejaba ocasión para ello), quiso reducir el tiempo y el espacio al glóbulo de una mónada; y quizá, como Leibniz, vio a los lagos temblar en unos pedazos de mármol. Es sabido lo que puede haber de perverso en una imaginación empujadora que no sea irónica —cuando el lirismo nos ha acostumbrado al engrandecimiento indefinido, a las estepas, a los grandes tedios siderales (pero qué nobles).

Pero Roussel, poco antes de su suicidio, dispuso una trampa suplementaria. «Reveló» cómo había escrito esos relatos maravillosos cuyo encanto parecía sin embargo residir tan sólo en sí mismo. A la vez explicación causal y consejo para quien quisiera hacer otro tanto: tomar una frase al azar —de una canción, de un cartel, de una tarjeta de visita; reducirla a sus elementos fonéticos, y reconstruir con ellos otras palabras que sirvieran como trama obligada—. Todos esos milagros microscópicos, todas las vanas maquinaciones de las *Impressions* y de *Locus solus* no son más que los productos de la descomposición y recomposición de un material verbal pulverizado, arrojado al aire, y caído según unas figuras que pueden llamarse, en sentido estricto, «disparatadas». Pero el disparate rousseliano no tiene nada que ver con la extravagancia de la imaginación: es el azar del lenguaje instaurado con toda su omnipoten-

5. Robbe-Grillet (A.), *Le Voyeur*, París, Minuit, 1955.

cia en el interior de lo que dice; y el azar no es más que una manera de transformar en discurso el improbable encuentro de las palabras. Toda la gran inquietud mallarmeana ante las relaciones del lenguaje con el azar anima una mitad de la obra de Roussel.

¿Y la otra mitad, la parte descriptiva? Bien, la otra mitad no describe otra cosa sino máscaras, mapas, imágenes, reproducciones: se trata de lenguaje aplicado a los dobles. Y si pensamos que todos los relatos maravillosos dan nacimiento a imágenes imposibles sobre un lenguaje desdoblado, comprenderemos que se trata, en realidad, en las dos partes, de una sola y misma figura invertida por el delgado desdoblamiento de un espejo.

Es posible que haya otros secretos en Roussel. Sin embargo, como en todo secreto, el tesoro no es lo que se esconde, sino los traveses visibles, las defensas erizadas, los corredores que dudan. Es el laberinto lo que hace al Minotauro: no a la inversa. La literatura moderna no deja de enseñarnoslo. Por ello es por lo que descifra la obra de Roussel que a su vez nos permite leerla: sus mecanismos, como diría Soller, se «remontan» uno a otro.

#### 14. SANGRAN LAS PALABRAS

«Les mots qui saignent», *L'Express*, n° 688, págs. 21-22. (Acerca de la traducción, por Pierre Klossowski, de *La Eneida* de Virgilio, París, Gallimard, 1964.)

El lugar natural de las traducciones es la otra cara del libro abierto: la página de al lado que está cubierta por signos paralelos. El hombre que traduce, pasador nocturno, hace trashumar silenciosamente el sentido de izquierda a derecha, por encima del pliegue del volumen. Sin armas ni bagajes. Y según una logística que guarda en secreto; se sabe tan sólo que, una vez franqueada la frontera, las grandes unidades del sentido se reagrupan aproximadamente en masas análogas: la obra está a salvo.

Pero, ¿y la palabra [*mot*]? Me refiero a ese delgado acontecimiento que se ha producido en un punto del tiempo y en ningún otro; que se ha depositado en esa región de la hoja y en ninguna otra. A la palabra como hecho de yuxtaposición y de sucesión sobre esta estrecha cadena en la que hablamos.

Nuestras traducciones, incluso literales, no pueden tenerla en cuenta; es porque ellas hacen que las obras se deslicen en el plano uniforme de las lenguas, es porque son laterales.

Pierre Klossowski acaba de publicar una traducción vertical de *La Eneida*. Una traducción en la que el juego de la palabra por palabra es como la incidencia del latín cayendo a plomo sobre el francés, según una figura que no sería yuxta- sino supra-lineal:

Las armas celebro y al hombre que el primero de las troyanas orillas en Italia, por la fatalidad fugitivo, llegó al Lavinio litoral.

Cada palabra, como Eneas, transporta consigo sus dioses natales y el sitio sagrado de su nacimiento.



Cae del verso latino sobre la línea francesa como si su significación no pudiera separarse de su lugar; como si no pudiera decir lo que tiene que decir más que en este punto preciso donde se tira la suerte y los dados del poema.

La audacia de este aparente palabra por palabra (como cuando se dice «gota a gota») es grande. Para traducir, Pierre Klossowski no se instala en la semejanza del francés y el latín; se aloja en el hueco de su mayor diferencia.

En francés, la sintaxis prescribe el orden, y la sucesión de las palabras revela la exacta arquitectura del régimen. La frase latina puede obedecer simultáneamente a dos ordenamientos: el de la sintaxis que las declinaciones muestran; y otro, puramente plástico, que desvela un orden de las palabras siempre libre pero nunca gratuito.

Quintiliano habla de la bella pared lisa del discurso que cada cual puede construir, a su gusto, con la piedra suelta de las palabras. En las traducciones, por lo general (pero no es otra cosa sino una elección), se calca con toda la exactitud posible la ordenación de la sintaxis. Pero se deja desaparecer el orden del espacio, como si no hubiera sido, para los Latinos, más que un juego precario.

Klossowski se arriesga en el sentido contrario; o más bien quiere hacer lo que nunca se ha hecho: mantener visible la ordenación poética del emplazamiento, conservando, con una ligera suspensión, pero sin que acaben nunca de romperse, las redes necesarias de la sintaxis.

Aparece entonces toda una poética del «sitio verbal»: las palabras abandonan una a una su bajo relieve virgiliano para, en el texto francés, venir a proseguir el mismo combate, con las mismas armas, las mismas posturas, los mismos gestos. Y es que, en el desarrollo lineal de la epopeya, las palabras no se contentan con decir lo que cuentan; lo imitan, formando, con su choque, su dispersión y su encuentro, el «doble» de la aventura.

La siguen como una sombra proyectada; la preceden también como las luces de la vanguardia. No relatan a su aire un destino; lo obedecen, al igual que las olas, los dioses, los atletas, el incendio y los hombres. Ellos también pertenecen al *fatum*, a esa palabra más vieja que todas las demás, que vincula el poema y el tiempo. Klossowski lo dice en el prefacio: «Sangran las palabras, no las heridas».

Se dirá que la empresa era quimérica; que el orden latino «*Ibant obscuri sola sub nocte*» ciertamente no tenía el valor de la serie francesa «Iban oscuros bajo la desolada noche»; que una inversión, un desplazamiento, una disyunción de dos palabras naturalmente

ligadas, el choque de otras dos que la costumbre separa no dicen lo mismo en latín y en francés.

Hay que admitir que existen dos clases de traducciones; que no tienen la misma función ni la misma naturaleza. Las unas hacen pasar a la otra lengua una cosa que debe permanecer idéntica (el sentido, el valor de belleza); son buenas cuando son «exactamente iguales» [*elles vont du pareil au même*].

Y luego están las que arrojan un lenguaje contra el otro, asisten al choque, constatan la incidencia y miden el ángulo. Éstas toman como proyectil el texto original y tratan la lengua de llegada como un blanco. Su tarea no es restablecer un sentido nacido en otra parte; sino desencaminar, mediante la lengua que se traduce, aquella a la que se traduce.

Es posible entrecortar la continuidad de la prosa francesa mediante la dispersión poética de Hölderlin. Como puede también hacerse estallar la ordenación del francés imponiéndole la procesión y la ceremonia del verso virgiliano.

Una traducción de este tipo vale como el negativo de la obra: es su huella en hueco sobre la lengua que la recibe. Lo que libera no es ni su transcripción ni su equivalente, sino la marca vacía, y por vez primera indudable, de su presencia real.

En esta vasta bahía que ha recortado las orillas de nuestra lengua, *La Eneida* misma resplandece. Entre las palabras que dispersa y reúne, es la diosa fugitiva y cazadora, la Diana en el baño que Klossowski ha contado en otro lugar, la Artemis desnuda, sorprendida, nadadora y obstinada que hace despedazar por sus perros al imprudente cuya mirada no ha sabido permanecer silenciosa. Desgarra amorosamente la prosa que la persigue y a la vez se le ofrece con «un deseo tan funesto».

La divina *Eneida* juega un poco, en el texto de Klossowski, el mismo papel mortal del azar en Mallarmé: somete la lengua a una fatalidad exterior en la que, paradójicamente, se descubren extraños y maravillosos poderes. Y sin embargo, esa fatalidad, por más lejana que sea, no nos es del todo extraña.

El retorno de nuestras palabras a los «sitios» virgilianos libera a la lengua francesa, con un movimiento de retorno, de todas las configuraciones que fueron las suyas. Leyendo la traducción de Klossowski, se atraviesan disposiciones de frases, emplazamientos de palabras que fueron los de Montaigne, de Ronsard, del *Roman de la Rose*, de *La Chanson de Roland*. Se reconocen aquí las distribuciones del Renacimiento, de la Edad Media, además de las de la baja latinidad. Todas las distribuciones se superponen, dejando ver,

gracias tan sólo al juego de las palabras en el espacio, el largo destino de la lengua.

Por el esplendor de este orden cuyo vuelo muestra sin cesar, el texto de Klossowski alcanza el origen latino de nuestra lengua, como el poema de Virgilio recuperaba el origen de Roma; cuenta de modo soberbio sus peregrinaciones fundadoras, su larga navegación incierta, las tempestades y los barcos perdidos, el asentamiento final en un lugar eterno.

Y al igual como *La Eneida*, desde el fondo de la paz y el orden romanos, hacía brillar las peripecias de antaño y el destino finalmente cumplido, esta nueva obra de Klossowski hace brillar, en medio de nuestra lengua, los sitios elevados en los que uno tras otro su historia la ha establecido. El nacimiento de Roma se nos cuenta en una lengua cuyo resplandor sirve de falsilla del nacimiento del francés.

Este doble de Virgilio es también un doble de nuestra propia lengua, pero un doble que la desgarrar y la devuelve a sí misma. Esta figura del doble destructor es familiar a Klossowski, ya dominaba su obra de escritor. No ha dejado de estar presente a lo largo de la trilogía de Roberte.

Y he aquí que ahora Virgilio, que ya fue antiguo guía de Dante, se convierte en el «*Souffleur*», el Apuntador de nuestro lenguaje: dice nuestro orden más antiguo; desde el fondo del tiempo, prescribe nuestra prosa y la dispersa, ante nuestros ojos, con un aliento fulgurante.

## 15. LA OBLIGACIÓN DE ESCRIBIR

«L'obligation d'écrire», en «Nerval est-il le plus grand poète du XIX<sup>e</sup> siècle?», *Arts: lettres, spectacles*, musique, n° 980, 11-17 de noviembre de 1964, pág. 7. (Fragmento de una encuesta dirigida a varios escritores con ocasión de la reedición de las obras de Nerval.)

Nerval tuvo una relación con la literatura que para nosotros es extraña y familiar. Inquietante pero próxima de lo que nos enseñan los más grandes de nuestros contemporáneos (Bataille, Blanchot). Su obra decía que la única manera de estar en el corazón de la literatura era mantenerse indefinidamente en su límite, como en el borde exterior de su escarpadura.

Para nosotros, Nerval no es una obra; ni siquiera es un abandonado esfuerzo por acoger en una obra que se escapa una experiencia que le sería oscura, extranjera o reacia. Nerval es ante nuestros ojos, hoy, una cierta relación continua y dislocada con el lenguaje: de entrada, fue atrapado antes de que se diera cuenta por la obligación vacía de escribir. Obligación que no tomaba la forma de novelas, artículos, poemas, una tras otra, sino para arruinarse a continuación y volverse a empezar. Los textos de Nerval no nos han dejado los fragmentos de una obra, sino la constatación repetida de que hay que escribir; de que no se vive ni se muere más que de escribir.

De ahí, esta posibilidad y esta imposibilidad gemelas de escribir y de ser, de ahí esa correspondencia de la escritura y de la locura que Nerval hizo surgir en los límites de la cultura occidental —en ese límite que es hueco y corazón—. Como una página impresa, como la última noche de Nerval, nuestros días son hoy en blanco y negro.

## 16. LA TRASFÁBULA

«L'arrière-fable», *L'Arc*, n° 29, *Jules Verne*, mayo de 1966, págs. 5-12.

En toda obra con forma de relato [*récit*] hay que distinguir entre *fábula* y *ficción*. Fábula es lo que se cuenta (episodios, personajes, funciones que ejercen en el relato, acontecimientos). Ficción, el régimen del relato, o mejor dicho, los diversos regímenes según los que es «relatado» [*réconté*]: postura del narrador respecto de lo que cuenta (según forme parte de la aventura, o la contemple como un espectador ligeramente retirado, o quede al margen y la sorprenda desde el exterior), presencia o ausencia de una mirada neutra que recorra las cosas y las gentes asegurando su descripción objetiva; compromiso de todo el relato con la perspectiva de un personaje o de varios sucesivamente o de ninguno en particular; discurso que repite los acontecimientos cuando ya han sucedido o que los duplica a medida que se desarrollan, etc. La fábula está hecha por elementos colocados en un cierto orden. La ficción es la trama de las relaciones establecidas, a través del discurso mismo, entre el que habla y aquello de lo que habla. Ficción, «aspecto» de la fábula.

Cuando se habla realmente, se pueden decir perfectamente cosas «fabulosas»: el triángulo dibujado por el sujeto que habla, su discurso y lo que cuenta está determinado desde el exterior por la situación: la ficción está ausente. En este analogón de discurso que es una obra, esta relación no puede establecerse más que en el interior del acto mismo de habla [*parole*]; lo que se cuenta debe indicar, por sí solo, quién habla y a qué distancia y según qué perspectiva y qué modo de discurso utiliza. La obra se define menos por los elementos de la fábula o de su ordenación que por los modos de la ficción, indicados como al bies por el enunciado mismo de la fábula. La fábula de un relato se aloja en el interior de las posibilidades míticas de la cultura; su escritura se aloja en el interior de las posibili-

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

Ninguna época ha utilizado simultáneamente todos los modos de ficción que pueden definirse en abstracto; siempre se excluyen algunos que se tratan como parásitos; otros, en cambio, se privilegian y definen una norma. El discurso del autor, que interrumpe su relato y levanta los ojos de su texto para apelar al lector, convocarlo como juez o testigo de lo que ocurre, era frecuente en el siglo XVIII; casi ha desaparecido a lo largo del siglo pasado. En cambio, el discurso vinculado con el acto de escribir, contemporáneo a su desarrollo y encerrado en él hizo su aparición hace menos de un siglo. Tal vez haya ejercido un tiranía muy fuerte, desterrando bajo la acusación de ingenuidad, de artificio o de realismo gastado a toda ficción que no tuviera lugar en el discurso de un sujeto único, y en el gesto mismo de su escritura.

Desde que han sido admitidos nuevos modos de ficción en la obra literaria (lenguaje neutro que habla solo y sin lugar, en un murmullo ininterrumpido, palabras extranjeras que irrumpen desde el exterior, taraceado de los discursos con un modo diferente cada uno), vuelve a ser posible leer, según su propia arquitectura, textos que, llenos de «discursos parásitos», habían sido por ello mismo expulsados de la literatura.

\*

Los relatos de Jules Verne están maravillosamente llenos de esas discontinuidades en el modo de la ficción. Sin cesar, la relación establecida entre narrador, discurso y fábula se desata y se reconstruye según un nuevo dibujo. El texto que cuenta se rompe a cada instante; cambia de signo, se invierte, toma distancia, llega de otra parte y como de otra voz. Unos hablantes, surgidos de no se sabe dónde, se introducen y acallan a los que les precedían, mantienen durante un instante su discurso propio, y luego de repente, ceden la palabra a otro de esos rostros anónimos, de esas siluetas grises. Organización completamente contraria a la de las *Mil y una noches*: allí, cada relato, incluso si es un tercero quien lo refiere, pertenece —ficticiamente— a aquel que ha vivido la historia; a cada fábula su voz, a cada voz una fábula nueva; toda la «ficción» consiste en el movimiento por el que un personaje se sale de la fábula a la que pertenece y se convierte en el relator de la fábula siguiente. En Jules Verne, una sola fábula por novela, pero contada por voces diferentes, encabalgadas, oscuras y en polémica unas con otras.

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

1. Junto a los personajes principales,<sup>1</sup> compartiendo su familiaridad, conociendo su rostro, sus costumbres, su estado civil, pero también sus pensamientos y los pliegues secretos de su carácter, escuchando su réplicas, pero experimentando sus sentimientos como desde el interior, habla una sombra. Está en el mismo caso que los personajes esenciales, ve las cosas como ellos, comparte sus aventuras, se inquieta con ellos por lo que va a ocurrir. Es ella la que transforma la aventura en relato. Por más grandes poderes con los que esté dotado, este relator tiene sus límites y sus apremios: se ha introducido en el proyectil lunar, con Ardan, Barbicane y Nicholl, y sin embargo, hay sesiones secretas del Gun-Club a las que no pudo asistir. ¿Es el mismo relator o es otro el que está aquí y allá, en Baltimore y en el Kilimanjaro, en el cohete sideral, en tierra y en la sonda submarina? A lo largo del relato, ¿hay que aceptar a una especie de personaje de más, errando continuamente en los limbos de la narración, una silueta vacía con el don de la ubicuidad? ¿O bien hay que suponer, en cada lugar, para cada grupo de personas, unos genios atentos, singulares y charlatanes? En todo caso, estas figuras de sombra están en la primera fila de la invisibilidad: les falta poco para ser verdaderos personajes.

2. Detrás de estos «relatores» íntimos, unas figuras más discretas, más furtivas pronuncian el discurso que cuenta sus movimientos o indica el paso de una a otra. «Esa tarde, dicen estas voces, un extranjero que se encontrara en Baltimore no hubiera conseguido, ni a precio de oro, penetrar en la gran sala...»; y sin embargo, un extranjero invisible (un relator del nivel 1) consigue a pesar de todo franquear las puertas y hacer el relato de la subasta «como si hubiera estado allí». También son esas voces las que pasan la palabra de un relator a otro, asegurando así el juego de la sortija [*furet*] del relato. «Si el honorable M. Maston no escuchó los vítores que se levantaron en su honor» (acaba de ser aclamado en el gigantesco obús), «por lo menos, los oídos le zumbaron» (y el que pronuncia el discurso ahora acaba de alojarse en Baltimore).

3. Más exterior todavía a las formas visibles de la fábula, un dis-

1. Por comodidad, escojo los ejemplos de tres libros: *De la Terre à la Lune*, *Au tour de la Lune*, *Sans dessus dessous*.

curso la rehace en su totalidad y la remite a otro sistema de relato, a una cronología objetiva o, en todo caso, a un tiempo que es el del lector mismo. Esta voz completamente «fuera de fábula» indica las referencias históricas («Durante la guerra federal, un nuevo club muy influyente...»); recuerda los otros relatos ya publicados por Jules Verne con un tema análogo (lleva incluso la exactitud, en una nota de *Sans dessus dessous*, hasta establecer una diferencia entre las verdaderas expediciones polares y la relatada en *Le Désert de glace*); se encarga también en ocasiones de refrescar la memoria del lector a lo largo de todo el relato («Se recordará que...»). Esta voz es la del relator absoluto: la primera persona del escritor (pero neutralizada), que anota en los márgenes de su relato lo que es preciso saber para utilizarlo cómodamente.

4. Detrás suyo, y todavía más lejana, otra voz se eleva de cuando en cuando. Discute el relato, subraya sus inverosimilitudes, muestra todo lo que hay en él de imposible. Pero enseguida responde a esas impugnaciones a las que ha dado lugar. No crean, dice, que hay que estar loco para emprender una aventura semejante: «A nadie le extrañará: los Yanquis, los primeros mecánicos del mundo...». Los personajes encerrados en el cohete lunar están aquejados por extrañas indisposiciones; no se sorprendan: «Es que, desde hace una docena de horas, la atmósfera del proyectil se ha cargado con ese gas absolutamente deletéreo, producto definitivo de la combustión de la sangre». Y, como precaución suplementaria, esa voz justificadora plantea ella misma los problemas que debe solventar: «Tal vez resulte extraño ver a Barbicane y sus amigos tan poco preocupados por el futuro...».

5. Existe un último modo de discurso todavía más exterior. Voz completamente blanca, que nadie articula, sin soporte ni punto de origen, que viene de algún otro lugar no determinado y surge en el interior del texto mediante un acto de pura irrupción. Lenguaje anónimo depositado ahí en grandes placas. Discurso inmigrante. Este discurso es siempre un discurso sabio. Es cierto que hay muchas largas disertaciones científicas en los diálogos, o exposiciones, o cartas o telegramas atribuidos a los diversos personajes; pero no están en esa posición de exterioridad que marca los fragmentos de «información automática», por medio de los cuales, de vez en cuando, se interrumpe el relato. Cuadro de horarios simultáneos de las principales ciudades del mundo; cuadro a tres columnas indicando el nombre, la situación y la altura de los grandes macizos montañosos de la Luna; medidas de la Tierra introducidas por esta simple fórmula: «Cuando se tienen en cuenta las ci-

fras siguientes...». Depositadas ahí por una voz que no se puede asignar, estas morrenas del saber se alojan en el límite externo del relato.

\*

Habría que estudiar en sí mismas, en su juego y en sus luchas, estas voces de la trasfábula [*arrière-fable*], cuyo intercambio dibuja la trama de la ficción. Nos limitaremos a la última.

Resulta extraño que en estas «novelas científicas» el discurso sabio venga de fuera, como un lenguaje remitido [*rapporté*]. Extraño que hable completamente solo en un rumor anónimo. Extraño que aparezca bajo la forma de fragmentos irruptivos y autónomos. Ahora bien, el análisis de la fábula revela la misma disposición, como si reprodujera, en la relación de los personajes, el encabalgamiento de los discursos que cuentan sus aventuras imaginarias.

1. En las novelas de Jules Verne, el sabio permanece al margen. No es a él a quien le ocurre la aventura, por lo menos no es él el héroe principal. Formula unos conocimientos, despliega un saber, enuncia las posibilidades y los límites, observa los resultados, espera, en la calma, constatar que ha dicho la verdad y que el saber no se ha equivocado en él. Maston hace todas las operaciones, pero no es él quien va a la Luna; no es él quien disparará el cañón en el Kilimanjaro. Como un cilindro registrador, desarrolla un saber ya constituido, obedece a los impulsos, funciona enteramente solo en el secreto de su automatismo, y produce resultados. El sabio no descubre; es aquel en quien el saber está inscrito: grimorio liso de una ciencia hecha en otro lado. En *Hector Servadac*, el sabio no es más que una piedra inscrita: se llama precisamente *Palmyrin Rosette*.

2. El sabio de Jules Verne es un puro intermediario. Aritmético, mide, multiplica y divide (como Maston o Rosette); técnico puro, utiliza y construye (como Schultze o Camaret). Es un *homo calculator*, nada más que un meticuloso « $\pi r^2$ ». Ésta es la razón por la que es un distraído, no sólo a causa de ese descuido que la tradición atribuye a los sabios, sino con una distracción más profunda: retirado del mundo y de la aventura, aritmetiza; retirado del saber inventivo, lo cifra y lo descifra. Lo cual le expone a todas esas distracciones accidentales que muestran su ser profundamente *abstracto*.

3. El sabio siempre está colocado en el lugar del defecto. En el peor de los casos, encarna el mal (*Face au drapeau*); o bien lo permite, sin verlo ni quererlo (*L'Étonnante Aventure de la mission Bar-*

sac); o bien es un exilado (*Robert*); o bien es un maniático manso (como lo son los artilleros del Gun-Club); o bien, si es simpático y muy parecido a un héroe positivo, entonces es en sus cálculos mismos donde está el problema (Maston se equivoca al pasar a limpio las medidas de la Tierra). En cualquier caso, el sabio es aquel a quien le falta algo (la fisura del cráneo, el brazo artificial del secretario del Gun-Club lo muestran claramente). De ahí, un principio general: saber y defecto están ligados; y una ley de proporcionalidad: cuanto menos se equivoca el sabio, más perverso es, o demente, o extraño al mundo (Camaret); cuanto más positivo es, más se equivoca (Maston, como su mismo nombre indica<sup>a</sup> y la historia lo muestra, no es más que un tejido de errores: se equivoca con las *masas*, cuando busca en el fondo del mar el cohete que flota; y con las *toneladas*, cuando quiere calcular el peso de la tierra). La ciencia no habla más que en un espacio vacío.

4. Frente al sabio, el héroe positivo es la ignorancia pura. En algunos casos (Michel Ardan), entra en la aventura que el saber autoriza, y, si penetra en el espacio ordenado por el cálculo, es como en una especie de juego: para ver. En otros casos, cae involuntariamente en la trampa tendida. Es cierto que aprende al hilo de los episodios; pero su papel no es nunca adquirir este saber y convertirse a su vez en su dueño y señor. O bien, puro testigo, está ahí para contar lo que ha visto; o bien, su función es destruir y borrar hasta las huellas del saber infernal (es el caso de Jane Buxton en *L'Étonnante Aventure de la mission Barsac*). Y si nos fijamos bien, las dos funciones confluyen: se trata, en los dos casos, de reducir la (fabulosa) realidad a la pura (y ficticia) verdad de un relato. Maston, el sabio inocente, ayudado por la inocente e ignara Evangelina Scorbitt, es aquel cuya «chaladura» hace posible la imposible empresa y a la vez la condena sin embargo al fracaso, la borra de la realidad para entregarla a la vana ficción del relato.

Debe notarse que en general los grandes calculadores de Jules Verne se dan o reciben una tarea muy precisa: impedir que el mundo se detenga a causa de un equilibrio que le sería mortal; reencontrar las fuentes de energía, descubrir el hogar central, prever una colonización planetaria, escapar a la monotonía del reino humano. En una palabra, se trata de luchar contra la entropía. De ahí (si pasamos del nivel de la fábula al de la temática), la obstinación con la

a. Probable alusión a la similitud del nombre con el término *mastoc*, que podría traducirse por «mazacote» (DRAE, [7], «persona molesta y pesada»), «torpe» o «basto» (*N. del t.*).

que regresan las aventuras de lo caliente y de lo frío, del hielo y del volcán, de los planetas incendiados y de los astros muertos, de las altitudes y las profundidades, de la energía que propulsa y del movimiento que cae. Sin cesar, contra el mundo más probable —mundo neutro, blanco, homogéneo, anónimo— el calculador (genial, loco, malvado o distraído) permite descubrir un hogar ardiente que asegura el desequilibrio y garantiza el mundo contra la muerte. La falla en la que se aloja el calculador, el obstáculo que su sinrazón o su error coloca en la gran superficie del saber precipitan la verdad en el fabuloso acontecimiento en el que se hace visible, en el que las energías se extienden de nuevo con profusión, en el que el mundo vuelve a una nueva juventud, en el que todos los ardores flamean e iluminan la noche. Hasta el instante (infinitamente próximo al primero) en el que el error se disipa, en el que la locura se suprime a sí misma, y en el que la verdad regresa a su cabrilleo demasiado probable, a su rumor indefinido.

Ahora puede captarse la coherencia entre los modos de la ficción, las formas de la fábula y el contenido de los temas. El gran juego de sombras que se desarrollaba detrás de la fábula era la lucha entre la probabilidad neutra del discurso científico (esa voz anónima, monocorde, lisa, procedente de no se sabe dónde, que se inserta en la ficción, imponiéndole la certeza de su verdad) y el nacimiento, el triunfo y la muerte de los discursos improbables donde se esbozaban, y desaparecían también, las figuras de la fábula. Contra las verdades científicas y rompiendo su voz helada, los discursos de la ficción remontan sin cesar hacia la más alta improbabilidad. Por encima de ese murmullo monótono en el que se enunciaba el fin del mundo, hacen brotar el ardor asimétrico de la suerte, del azar inverosímil, de la sinrazón impaciente. Las novelas de Jules Verne son la negantropía del saber. No es la ciencia convertida en recreativa, sino la re-creación a partir del discurso uniforme de la ciencia.

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

Por sus temas y su fábula, los relatos de Jules Verne están muy próximos a las novelas de «iniciación» o de «formación». Por la ficción, están en las antípodas. Sin duda, el héroe ingenuo atraviesa sus propias aventuras como otras tantas pruebas marcadas por acontecimientos rituales: purificación del fuego, muerte helada, viaje a través de una región peligrosa, subida y descenso, pasaje al punto último del que no debería ser posible regresar, regreso casi milagroso al punto de partida. Pero, además, toda iniciación o toda formación obedece regularmente a la doble ley de la decepción y la metamorfosis. El héroe ha venido a buscar una verdad que conocía de lejos y que resplandecía ante sus ojos inocentes. Esta verdad, no la encuentra, pues era la de su deseo o de su vana curiosidad; en cambio, una realidad que no sospechaba se le revela, más profunda, más reticente, más bella o más sombría que la que le era familiar: esta realidad, es él mismo y el mundo transfigurados uno por el otro; carbón y diamante han intercambiado su negrura, su brillo. Los *Voyages* de Jules Verne obedecen a una ley completamente opuesta: una verdad se desarrolla, según sus leyes autónomas, ante los ojos sorprendidos de los ignorantes, ante los ojos aburridos de los que saben. Esta capa lisa, este discurso sin sujeto hablante hubiera permanecido en su retiro esencia, si el «desvío» del sabio (su defecto, su maldad, su distracción, el obstáculo que forma en el mundo) no le hubiera obligado a mostrarse. Gracias a esta delgada fisura, los personajes atraviesan un mundo de verdad que permanece indiferente, y que se cierra sobre sí mismo tan pronto han pasado. Cuando regresan, han visto y aprendido, ciertamente, pero nada ha cambiado, ni sobre el rostro del mundo ni en la profundidad de su ser. La aventura no ha dejado ninguna cicatriz. Y el sabio «distráido» se retira al retiro esencial del saber. «Por voluntad de su autor, la obra de Camaret había muerto enteramente y nada transmitiría a las edades futuras el nombre del inventor genial y demente.» Las voces múltiples de la ficción se reabsorben en el murmullo sin cuerpo de la ciencia; y las grandes ondulaciones de lo más probable borran de su arena infinita las aristas de lo más improbable. Hasta la desaparición y reaparición probables de toda la ciencia, que Jules Verne promete, en el momento de su muerte, en *L'Éternel Adam*.

«La señorita Mornas tiene un modo peculiar de abordaros con un Ini-ciado (buenos días), no le digo más». Pero en el sentido en el que se dice: Iniciado, buenas tardes.

## 17. EL PENSAMIENTO DEL AFUERA

«La pensée du dehors», *Critique*, n° 229, junio de 1966, pags. 523-546. (sobre M. Blanchot).

### MIENTO, HABLO

Antaño, la verdad griega tembló ante esta sola afirmación: «Miento». «Hablo.» Que pone a prueba toda la ficción moderna.

A decir verdad, estas dos afirmaciones no tienen el mismo poder. Es bien sabido que el argumento de Epiménides puede dominarse si se distingue, en el interior de un discurso artificiosamente recogido sobre sí mismo, dos proposiciones, de las cuales una es objeto de la otra. Por más que la configuración gramatical de la paradoja (especialmente si está articulada en la forma simple del «miento») esquive esta dualidad esencial, no puede suprimirla. Toda proposición debe ser de un «tipo» superior a la que le sirve de objeto. Que haya recurrencia entre la proposición-objeto y la que la designa, que la sinceridad del Cretense, en el momento en el que habla, quede comprometida por el contenido de su afirmación, que perfectamente pueda mentir al hablar de mentira, todo esto es menos un obstáculo lógico insuperable que la consecuencia de un hecho puro y simple: el sujeto que habla es el mismo que aquel del que se habla.

En el momento en que pronuncio solamente «hablo», no estoy amenazado por ninguno de sus peligros; y las dos proposiciones que se esconden en un solo enunciado («hablo» y «digo que hablo») no se comprometen en absoluto. Estoy protegido en la fortaleza inexpugnable donde la afirmación se afirma, ajustándose **exactamente** a sí misma, sin desbordar ningún margen, conjurando cualquier peligro de error ya que no digo otra cosa sino el **hecho de que hablo**. La proposición-objeto y la que la enuncia comunican sin

obstáculo ni reticencia, no sólo del lado de la palabra de la que se trata, sino también del sujeto que articula esta palabra. Es pues verdad, irrefutablemente verdad, que hablo cuando digo que hablo.

Pero bien pudiera ser que las cosas no fueran tan simples. Si la posición formal del «hablo» no plantea problemas que le sean específicos, su sentido, a pesar de su aparente claridad, abre un dominio de preguntas que puede ser ilimitado. En efecto, «hablo» se refiere a un discurso que, ofreciéndole un objeto, le sirve de soporte. Ahora bien, este discurso falta; el «hablo» no aloja su soberanía más que en la ausencia de cualquier otro lenguaje; el discurso del que hablo no preexiste a la desnudez enunciada en el momento en el que digo «hablo»; y desaparece en el instante preciso en el que callo. Toda posibilidad de lenguaje queda aquí desechada por la transitividad en la que se cumple. El desierto la rodea. ¿En qué extrema finura, en qué punta singular y tenue podría recogerse un lenguaje que quisiera reanudarse en la forma desnuda del «hablo»? A no ser que el vacío en el que se manifiesta la delgadez sin contenido del «hablo» no fuera precisamente una abertura por donde el lenguaje puede extenderse hasta el infinito, mientras que el sujeto —el «yo» que habla— se trocea, se dispersa y se disemina hasta desaparecer en este espacio desnudo. Si, en efecto, el lenguaje no tiene otro lugar más que la soberanía solitaria del «hablo», por derecho nada puede limitarlo —ni aquel a quien se dirige, ni la verdad de lo que dice, ni los valores o los sistemas representativos que utiliza—; en una palabra, ya no hay discurso ni comunicación de un sentido, sino despliegue del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada; y el sujeto que habla ya no es tanto el responsable del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga en él, representándose a veces con una forma gramatical dispuesta para este efecto), cuanto la inexistencia en cuyo vacío se prosigue sin tregua la expansión indefinida del lenguaje.

Tenemos la costumbre de creer que la literatura moderna se caracteriza por una duplicación que le permite designarse a sí misma; en esta autorreferencia, habría encontrado el medio para interiorizarse hasta el extremo (de no ser más que su propio enunciado) y a la vez de manifestarse con el signo brillante de su existencia lejana. De hecho, el acontecimiento que ha dado nacimiento a lo que en sentido estricto se conoce como literatura no pertenece al orden de la interiorización más que para una mirada superficial; se trata más bien de un pasaje al «afuera» [*dehors*]: el lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma,

formando una red cada uno de cuyos puntos, distinto de los otros, a distancia incluso de los más cercanos, está situado, respecto de los demás, en un espacio que a la vez los aloja y los separa. La literatura no es el lenguaje que se aproxima a sí mismo hasta el punto de su brillante manifestación, es el lenguaje colocándose lo más lejos de sí mismo; y si, en esta puesta «fuera de sí», desvela su ser propio, esta repentina claridad revela una distancia antes que un repliegue, una dispersión antes que un retorno de los signos sobre sí mismos. El «sujeto» [*sujet*], el «tema» [*sujet*] de la literatura (lo que habla en ella y aquello de lo que habla) no es tanto el lenguaje en su positividad cuanto el vacío en el que encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del «hablo».

Este espacio neutro caracteriza hoy la ficción occidental (por ello ya no es ni una mitología ni una retórica). Ahora bien, lo que hace tan necesario pensar esta ficción —mientras que antes se trataba de pensar la verdad— es que el «hablo» funciona como al revés del «pienso». En efecto, éste conducía a la certeza indudable del Yo [*Je*] y de su existencia; aquel por el contrario aleja, dispersa, borra esta existencia y no deja aparecer más que su emplazamiento vacío. El pensamiento del pensamiento, toda una tradición aún más amplia que la filosofía nos ha enseñado que nos conducía a la interioridad más profunda. La palabra de la palabra nos lleva por medio de la literatura, pero quizá también por medio de otros caminos, a ese afuera en el que desaparece el sujeto que habla. Es por esta razón sin duda que la reflexión occidental ha pasado tanto tiempo sin decidirse a pensar el ser del lenguaje: como si hubiera presentido el peligro que la experiencia desnuda del lenguaje le haría correr a la evidencia del «existo».

#### LA EXPERIENCIA DEL AFUERA

La abertura hacia un lenguaje del que el sujeto queda excluido, la puesta al día de una incompatibilidad tal vez sin recurso entre la aparición del lenguaje en su ser y la conciencia de sí en su identidad, constituyen hoy una experiencia que se anuncia en puntos bien diferentes de la cultura: en el simple gesto de escribir tanto como en las tentativas por formalizar el lenguaje, en el estudio de los mitos y en el psicoanálisis, también en la búsqueda de ese Logos que forma algo como el lugar de nacimiento de toda la razón occidental. Nos encontramos así ante una abertura [*béance*] que ha permanecido invisible para nosotros durante largo tiempo: el ser



del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. ¿Cómo acceder a esta extraña relación? Tal vez mediante una forma de pensamiento cuya posibilidad todavía incierta ha sido esbozada en sus márgenes por la cultura occidental. Este pensamiento que se sitúa fuera de toda subjetividad para hacer surgir sus límites como desde el exterior, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no recoger más que su insuperable ausencia, y que a la vez se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para captar el fundamento o la justificación, cuanto para reencontrar el espacio en el que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en la que se constituye y donde se esquivan en cuanto se las mira sus certezas inmediatas, este pensamiento, en relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y en relación a la positividad de nuestro saber, constituye lo que podría llamarse en una palabra «el pensamiento del afuera».

Sin duda será preciso un día intentar definir las formas y las categorías fundamentales de este «pensamiento del afuera». Será preciso también esforzarse por encontrar su recorrido, buscar de dónde nos viene y en qué dirección va. Puede muy bien suponerse que nació de ese pensamiento místico que, desde los textos de Pseudo Dionisio, ha merodeado hasta los confines del cristianismo; tal vez permaneció, durante un milenio o casi, bajo la forma de una teología negativa. Pero nada es más incierto: pues, si en una experiencia tal es cierto que se trata de salir «fuera de sí» es para reencontrarse finalmente, abarcarse y recogerse en la interioridad resplandeciente de un pensamiento que es por pleno derecho Ser y Palabra. Discurso pues, aunque sea, más allá de todo lenguaje, silencio, y más allá de todo ser, nada.

Es menos arriesgado suponer que el primer desgarró por el que el pensamiento del afuera vio la luz entre nosotros fue, de modo paradójico, en el monólogo reiterativo [*ressassant*] de Sade. En la época de Kant y de Hegel, en el momento en el que sin duda la interiorización de la ley de la historia y del mundo fue más que nunca imperiosamente requerida por la conciencia occidental, Sade no deja hablar, como ley sin ley del mundo, más que a la desnudez del deseo. Es en la misma época cuando se manifestaba en la poesía de Hölderlin la brillante ausencia de los dioses y se enunciaba como una ley nueva la obligación de aguardar, sin duda hasta el infinito, la ayuda enigmática que procede de la «ausencia de Dios». ¿Podría decirse sin exagerar que en el mismo momento, el uno por la puesta al desnudo del deseo en el murmullo infinito del discurso, el otro por el descubrimiento del repliegue [*détour*] de los dioses en

la falla de un lenguaje en vías de perderse, Sade y Hölderlin han depositado en nuestro pensamiento, para el siglo venidero, aunque en cierto sentido cifrada, la experiencia del afuera? Experiencia que debía permanecer entonces no exactamente soterrada, pues no había penetrado en el espesor de nuestra cultura, sino flotante, extranjera, como exterior a nuestra interioridad, durante todo el tiempo en el que se formuló, del modo más imperioso, la exigencia de interiorizar el mundo, de borrar las alienaciones, de remontar el momento falaz de la *Enttäusserung*, de humanizar la naturaleza, de naturalizar al hombre y de recuperar sobre la tierra los tesoros que habían sido dispensados a los cielos.

Ahora bien, esta experiencia es la que reaparece en la segunda mitad del siglo XIX y en el corazón mismo del lenguaje que, aunque nuestra cultura siga buscando reflejarse en él como si detentara el secreto de su interioridad, se ha convertido en el resplandor mismo del afuera: en Nietzsche, cuando descubre que toda la metafísica de Occidente está ligada no sólo con su gramática (algo que ya se adivinaba más o menos desde Schlegel) sino con aquellos que, teniendo el discurso, detentan el derecho a la palabra; en Mallarmé, cuando el lenguaje aparece como despedido de lo que nombra, y aún más —desde *Igitur*<sup>a</sup> hasta la teatralidad autónoma y aleatoria del *Livre*—<sup>b</sup> como el movimiento en el cual desaparece aquel que habla; en Artaud, cuando todo lenguaje discursivo es emplazado a desnudarse en la violencia del cuerpo y el grito, y el pensamiento, abandonando la interioridad charlatana de la conciencia, se convierte en energía material, sufrimiento de la carne, persecución y desgarró del sujeto mismo; en Bataille, cuando el pensamiento, en lugar de ser discurso de la contradicción o del inconsciente, se convierte en el del límite, de la subjetividad rota, de la transgresión; en Klossowski, con la experiencia del doble, de la exterioridad de los simulacros, de la multiplicación teatral y demente del Yo [*Moi*].

Es probable que Blanchot no sea sólo uno de los testigos de este pensamiento. En la medida en que se retira en la manifestación de su obra, en la medida en que permanece, no oculto por sus textos, sino ausente de su existencia y ausente por la fuerza maravillosa de su existencia, más bien es para nosotros ese pensamiento mismo —la presencia real, absolutamente lejana, resplandeciente, in-

a. Mallarmé (S.), *Igitur, ou la Folie d'Elbehnon*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1925.

b. *Le «Livre» de Mallarmé. Premières recherches sur les documents inédits*, Jacques Scherer editor, París, Gallimard, 1957.

visible, la suerte [*sort*] necesaria, la ley inevitable, el vigor calmado, infinito, mesurado de este pensamiento mismo.

#### REFLEXIÓN, DICCIÓN

Es extremadamente difícil dar a este pensamiento un lenguaje que le sea fiel. Todo discurso puramente reflexivo corre el peligro evidente de reconducir la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; obstinadamente, la reflexión tiende a repatriarla del lado de la conciencia y desarrollarla en una descripción de lo vivido donde el «afuera» quedaría esbozado como experiencia del cuerpo, del espacio, de los límites del querer, de la presencia imborrable del otro [*autrui*]. El vocabulario de la ficción es igualmente peligroso: en el espesor de las imágenes, a veces en la misma transparencia de las figuras más neutras o más tempranas, se corre el peligro de depositar significaciones enteramente hechas, que, bajo la forma de un afuera imaginado, tejan de nuevo la vieja trama de la interioridad.

De ahí, la necesidad de convertir el lenguaje reflexivo. Debe girarse no hacia una confirmación interior —hacia una especie de certeza central de donde no pudiera ser desalojado—, sino más bien hacia un extremo donde le sea preciso discutirse [*contester*] siempre: llegado al borde de sí mismo, no ve que surja la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a borrarse; y debe ir hacia ese vacío, aceptando deshacerse en el rumor, en la inmediata negación de lo que dice, en un silencio que no es la intimidad de un secreto, sino el puro afuera en el que las palabras se extienden indefinidamente. Por ello el lenguaje de Blanchot no hace un uso dialéctico de la negación. Negar dialécticamente es hacer entrar lo que se niega en la interioridad inquieta del espíritu. Negar su propio discurso como hace Blanchot es hacerlo pasar sin cesar fuera de sí mismo, despojarlo a cada instante no sólo de lo que acaba de decir sino del poder de enunciarlo; es dejarlo allí donde está, lejos detrás suyo, con el fin de ser libre para un comienzo —que es un puro origen ya que sólo se tiene a sí mismo y al vacío como principio, pero que es también una repetición ya que es el lenguaje pasado el que, ahondando [*creusant*] en sí mismo, ha liberado este vacío—. No la reflexión, sino el olvido; no la contradicción, sino la impugnación [*contestation*] que borra; no la reconciliación, sino la reanudación [*ressassement*]; no el espíritu a la conquista laboriosa de su unidad, sino la erosión indefinida del afuera; no la verdad ilu-

minándose finalmente, sino el aflujo y la zozobra de un lenguaje que siempre ha empezado ya. «No una palabra, apenas un murmullo, apenas un escalofrío, menos que el silencio, menos que el abismo del vacío; la plenitud del vacío, algo que no se puede hacer callar, que ocupa todo el espacio, ininterrumpido, incesante, un escalofrío y ya un murmullo, no un murmullo sino una palabra, y no una palabra cualquiera, sino distinta, justa, a mi alcance.»<sup>1</sup>

Al lenguaje de la ficción se le pide una conversión simétrica. Ésta ya no debe ser aquel poder que incansablemente produce y hace brillar las imágenes, sino la potencia que al contrario las deshace, las alivia de todas sus sobrecargas, las habita con una transparencia interior que poco a poco las ilumina hasta hacerlas explotar y dispersarse en la ligereza de lo inimaginable. Las ficciones en Blanchot serán, antes que imágenes, la transformación, el desplazamiento, el intermediario neutro, el intersticio de las imágenes. Son precisas, sus figuras están dibujadas en la grisalla de lo cotidiano y lo anónimo; y cuando dejan sitio para la conmoción nunca es en sí mismas, sino en el vacío que las rodea, en el espacio en el que están puestas sin raíz y sin peana. Lo ficticio nunca está en las cosas ni en los hombres, sino en la verosimilitud imposible de lo que hay entre ambos: encuentros, proximidad de lo más lejano, absoluto disimulo en el lugar donde estamos. La ficción consiste pues no en hacer ver lo invisible, sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible. De ahí, su parentesco profundo con el espacio que, así entendido, es a la ficción lo que lo negativo es a la reflexión (mientras que la negación dialéctica esta vinculada con la fábula del tiempo). Éste es sin duda el papel que juegan, en casi todos los relatos de Blanchot, las casas, los pasillos, las puertas y las habitaciones: lugares sin lugar, umbrales atrayentes, espacios cerrados, vedados y sin embargo abiertos a los cuatro vientos, pasillos en los que entrechocan puertas que abren habitaciones para encuentros insoportables, separados por abismos de los que las voces no alcanzan a salir, los mismos gritos se ensordecen; corredores que se repliegan sobre nuevos corredores en los que, por la noche, resuenan, más allá de todo sueño, la voz sofocada de los que hablan, la tos de los enfermos, el estertor de los moribundos, el aliento suspendido de quien no deja de dejar de vivir; habitación más larga que ancha, estrecha como un túnel, en la que la distancia y la proximidad —la proximidad del olvido, la distan-

1. Blanchot (M.), *Celui qui ne m'accompagnait pas*, París, Gallimard, «Collection. blanche», 1953, pág. 125.

cia de la espera— se remiten una a la otra e indefinidamente se alejan.

De este modo, la paciencia reflexiva, girada siempre fuera de sí misma, y la ficción que se anula en el vacío donde deshace sus formas se entrecruzan para formar un discurso que aparece sin conclusión y sin imagen, sin verdad ni teatro, sin prueba, sin máscara, sin afirmación, libre de todo centro, liberado de patria y que constituye su propio espacio como el afuera hacia el cual, fuera del cual habla. Como palabra del afuera, acogiendo en sus palabras el afuera al que se dirige, este discurso tendrá la abertura de un comentario: repetición de lo que no ha dejado de murmurar afuera. Pero, como palabra que permanece siempre en el afuera de lo que dice, este discurso será una progresión incesante hacia aquello cuya luz, absolutamente fina, nunca ha recibido lenguaje. Este modo de ser singular del discurso —retorno al hueco equívoco del desenlace y del origen— define sin duda el lugar común de las «novelas» o «relatos» [*récits*] de Blanchot y de su «crítica». En efecto, a partir del momento en el que el discurso deja de seguir la orientación de un pensamiento que se interioriza y, dirigiéndose al ser mismo del lenguaje, el pensamiento se vuelve hacia el afuera, es tanto y de una vez: relato meticuloso de experiencias, de encuentros, de signos improbables —lenguaje del afuera de todo lenguaje, palabras sobre el aspecto invisible de las palabras; y atención a lo que del lenguaje ya existe, ya ha sido dicho, impreso, manifestado— escucha no tanto de lo que ha sido pronunciado en él cuanto del vacío que circula entre sus palabras, del murmullo que no deja de deshacerlo, discurso del no-discurso de todo lenguaje, ficción del espacio invisible en el que aparece. Por ello, la distinción entre «novelas», «relatos» y «crítica» no deja de atenuarse en Blanchot, para finalmente dejar hablar tan solo, en *L'Attente l'Oubli*, al lenguaje mismo —el que es de nadie, que no es ni de la ficción ni de la reflexión, ni lo ya dicho ni lo nunca dicho todavía, sino «entre ellos, como ese lugar con su gran aire inmóvil, la retención de las cosas en su estado latente».<sup>2</sup>

#### SER ATRAÍDO Y NEGLIGENTE

Para Blanchot, la atracción es, sin duda, lo que para Sade es el deseo, para Nietzsche la fuerza, para Artaud la materialidad del

pensamiento, para Bataille la transgresión: la experiencia pura y la más desnuda del afuera. Pero hay que comprender bien lo que se designa con esta palabra: la atracción, tal como la entiende Blanchot, no se apoya sobre ningún encanto, no rompe ninguna soledad, no funda ninguna comunicación positiva. Ser atraído no es ser invitado por la atracción del exterior, es más bien experimentar, en el vacío y la indigencia, la presencia del afuera, y, junto con esa presencia, el hecho de que se está irremediabilmente fuera del afuera. En lugar de llamar a la interioridad para que se aproxime a otra, la atracción manifiesta imperiosamente que el afuera está ahí, abierto, sin intimidad, sin protección ni retención (¿cómo podría tenerlas, él que carece de interioridad, que se despliega hasta el infinito fuera de cualquier clausura?); pero que no es posible acceder a esa abertura misma, pues el afuera no entrega nunca su esencia; no puede ofrecerse como una presencia positiva —cosa iluminada desde el interior por la certeza de su propia existencia—, sino solamente como la ausencia que se retira lo más lejos de sí misma y se ahonda en el signo que hace para que se avance hacia ella, como si fuera posible alcanzarla. Maravillosa simplicidad de la abertura, la atracción no tiene nada que ofrecer más que el vacío que se abre indefinidamente bajo los pasos de aquel que es atraído, nada más que la indiferencia que le recibe como si no estuviera ahí, nada más que el mutismo demasiado insistente como para que se le resista, demasiado equívoco como para poder descifrarlo y darle una interpretación definitiva —nada que ofrecer más que el gesto de una mujer en la ventana, una puerta que se entreabre, las sonrisas de un guardián sobre un umbral ilícito, una mirada condenada a la muerte.

La atracción tiene a la negligencia como correlato necesario. De una a otra, las relaciones son complejas. Para poder ser atraído, el hombre debe ser negligente —con una negligencia esencial que tiene por nulo todo lo que está haciendo (Thomas en *Aminadab*,<sup>c</sup> no franquea la puerta de la fabulosa pensión más que negligiendo entrar en la casa de enfrente) y por inexistentes su pasado, sus prójimos, toda su otra vida que de este modo es arrojada al afuera (ni en la pensión de *Aminadab*, ni en la villa del *Très-Haut*,<sup>d</sup> ni en el «sanatorio» del *Dernier Homme*,<sup>e</sup> ni en el apartamento del *Moment*

c. Blanchot (M.), *Aminadab*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1942.

d. Blanchot (M.), *Le Très-Haut*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1948.

e. Blanchot (M.), *Le Dernier Homme*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1957.

2. Blanchot (M.), *L'Attente l'Oubli*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1962, pág. 162.

*voulu*,<sup>f</sup> no se sabe lo que ocurre en el exterior, ni tampoco preocupa: se está fuera de ese afuera nunca representado, sino indicado sin cesar por la blancura de su ausencia, por la palidez de un recuerdo abstracto o a lo sumo por la reverberación de la nieve a través de un cristal). A decir verdad, una negligencia tal no es más que la otra cara de un celo —de esa aplicación muda, injustificada, obstinada, a pesar de todos los contratiempos, en dejarse atraer por la atracción, o más exactamente (ya que la atracción no tiene positividad) a ser en el vacío el movimiento sin fin y sin móvil de la atracción misma—. Klossowski tuvo mil veces razón al subrayar que Henri, el personaje de *Très-Haut*, se llama «Sorge» (Cuidado [*Souci*]), nombre que no se cita más que dos o tres veces en el texto.

Pero, ¿está siempre despierto ese celo, no comete un olvido —más fútil en apariencia pero mucho más decisivo que el olvido masivo de toda la vida, de todas las afecciones anteriores, de todos los parentescos? Ese andar que hace avanzar sin reposo al hombre atraído, ¿acaso no es precisamente la distracción y el error? ¿Acaso no hubiera sido mejor «mantenerse allí, permanecer allí» como se sugiere varias veces en *Celui qui ne m'accompagnait pas* y en *Le Moment voulu*? ¿Acaso no es lo propio del celo entorpecerse con su propio deseo de hacer de más, de multiplicar las gestiones, de aturdirse con su obstinación, de ir por delante de la atracción, cuando la atracción, desde el fondo de su retiro, no habla imperiosamente más que a aquel que está retirado? Ser negligente pertenece a la esencia del celo, creer que lo que está oculto está en otro lugar, que el pasado va a volver, que la ley le concierne, que es esperado, vigilado y acechado. ¿Quién sabrá nunca si Thomas —tal vez haya que pensar aquí en el «incrédulo»— tuvo más fe que los otros, cuando inquietaba su propia creencia, cuando pedía ver y tocar? Y lo que ha tocado sobre un cuerpo de carne, ¿es lo que buscaba cuando pedía una presencia resucitada? Y la iluminación que le traspasa, ¿no es también la sombra de la luz? Lucie tal vez no era la que estaba buscando; tal vez hubiera debido interrogar a aquel que le había sido impuesto como compañero; tal vez, en lugar de querer subir a los pisos superiores para encontrar a la mujer improbable que le había sonreído, hubiera debido seguir el camino sencillo, la pendiente más suave, y abandonarse a las potencias vegetales de abajo. Tal vez no era a él a quien habían llamado, tal vez se esperaba a otro.

f. Blanchot (M.), *Au moment voulu*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1951.

Tanta incertidumbre que hace del celo y de la negligencia dos figuras indefinidamente reversibles tiene sin duda su principio en «la incuria que reina en la casa».<sup>3</sup> Negligencia más visible, más disimulada, más equívoca pero más fundamental que todas las otras. En esta negligencia, todo puede ser descifrado como signo intencional, aplicación secreta, espionaje o trampa: tal vez los criados perezosos son potencias ocultas, tal vez la rueda del azar distribuye unas suertes escritas en los libros desde antiguo. Pero, aquí, no es el celo el que rodea a la negligencia como su indispensable parte de sombra, es la negligencia la que permanece tan indiferente a lo que puede manifestarla o disimularla que cualquier gesto relacionado con ella adquiere valor de signo. Thomas fue llamado por negligencia: la abertura de la atracción es una y la misma cosa que la negligencia que acoge al que ha atraído; la coacción que ejerce (y por ello es absoluta, y absolutamente no recíproca) no es simplemente ciega; es ilusoria, no compromete a nadie, pues de lo contrario estaría comprometida ella misma con este compromiso y ya no podría ser la pura atracción abierta. ¿Cómo podría ser de otro modo sino esencialmente negligente —dejando que las cosas sean lo que son, dejando que el tiempo pase y vuelva, dejando que los hombres avancen hacia ella—, ya que es el afuera infinito, ya que no es sino lo que cae fuera de ella, ya que deshace en la pura dispersión a todas las figuras de la interioridad?

Se es atraído en la misma medida en que se es negligente; y es por ello que era preciso que el celo consistiera en negligir esa negligencia, en convertirse uno mismo en cuidado valientemente negligente, en avanzar hacia la luz en la negligencia de la sombra, hasta el momento en el que se descubre que la luz no es más que negligencia, puro afuera equivalente a la noche que dispersa, como se apaga de un soplo una vela, el celo negligente que fue atraído por ella.

### ¿DÓNDE ESTÁ LA LEY, QUÉ HACE LA LEY?

Ser negligente, ser atraído es un modo de manifestar y de disimular la ley —de manifestar el retiro en el que se disimula, de atraerla por consiguiente a la luz del día que la oculta.

Si fuera evidente para el corazón, la ley ya no sería la ley, sino la interioridad dulce de la conciencia. Si, en cambio, estuviera pre-

3. *Aminadab*, op. cit., pág. 220.

sente en un texto, si fuera posible descifrarla entre las líneas de un libro, si el registro pudiera ser consultado, entonces tendría la solidez de las cosas exteriores; podría ser seguida o desobedecida: ¿dónde estaría entonces su poder, qué fuerza o qué prestigio la haría venerable? De hecho, la presencia de la ley es su disimulo. La ley, soberanamente, frecuenta las ciudades, las instituciones, las conductas y los gestos; sea lo que fuera lo que se haga, por más grandes que sean el desorden y la incuria, ella ha desplegado ya su potencia: «La casa está siempre en cada instante en el estado que le conviene».<sup>4</sup> Las libertades que se toman no son capaces de interrumpirla; uno puede creer que se aleja de ella, que mira su aplicación desde el exterior; en el momento en el que se cree leer de lejos los decretos que sólo valen para los demás, se está en la máxima proximidad de la ley, se la hace circular, se «contribuye a la aplicación de un decreto público».<sup>5</sup> Y, sin embargo, esta perpetua manifestación nunca ilumina lo que dice o quiere la ley: antes que el principio o la prescripción interna de las conductas, ella es el afuera que las rodea, y que por ello las hace escapar de cualquier interioridad; es la noche que las limita, el vacío que las cerca, transformando a espaldas de todos su singularidad en la gris monotonía de lo universal, y abriendo enderredor un espacio de indisposición, de insatisfacción, de celo multiplicado.

De transgresión, también. ¿Cómo sería posible conocer la ley y experimentarla verdaderamente, cómo se podría obligarla a hacerse visible, a ejercer claramente sus poderes, a hablar, si no se la provocara, si no se la forzara en sus reductos, si no se avanzara de un modo resuelto siempre más lejos hacia el afuera donde siempre se halla retirada? ¿Cómo ver su invisibilidad sino es en el reverso del castigo, que no es en definitiva sino la ley vencida, irritada, fuera de sí? Pero si el castigo pudiera ser provocado meramente al arbitrio de los que violan la ley, estaría a su disposición: podrían tocarla y hacerla aparecer cuando quisieran; serían dueños de su sombra y de su luz. Por ello la transgresión, aunque se esfuerce por franquear lo prohibido tratando de atraer a la ley hasta ella, de hecho, se deja atraer siempre por el retiro de la ley; avanza obstinadamente en la abertura de una invisibilidad sobre la que jamás triunfa; locamente, trata de hacer aparecer la ley para poder venerarla y deslumbrarla con su rostro luminoso; no hace nada más que reforzarla en su debilidad —en esa ligereza de noche que es su invenci-

4. *Aminadab*, op. cit., pág. 115.

5. *Le Très-Haut*, op. cit., pág. 81.

ble, su impalpable sustancia—. La ley es esa sombra hacia la cual avanza necesariamente cada gesto en la medida en que es la sombra misma del gesto que avanza.

De un lado y de otro de la invisibilidad de la ley, *Aminadab* y *Le Très-Haut* forman un díptico. En la primera de estas novelas, la extraña pensión en la que Thomas ha penetrado (atraído, llamado, elegido, pero no sin estar obligado a franquear un buen número de umbrales prohibidos) parece sometida a una ley que no se conoce: su proximidad y su ausencia son recordadas sin cesar por unas puertas ilícitas y abiertas, por la gran rueda que distribuye unas suertes indescifrables o en blanco, por el desplome [*surplomb*] del piso superior, de donde llegó la llamada, de donde caen las prescripciones anónimas, pero adonde nadie ha tenido acceso; el día en el que algunos quisieron forzar la ley en su guarida, encontraron a la vez la monotonía del lugar en el que ya estaban, la violencia, la sangre, la muerte, el hundimiento, finalmente la resignación, la desesperación, y la desaparición voluntaria, fatal, en el afuera: porque el afuera de la ley es tan inaccesible que si se pretende vencerlo y penetrar en él se está condenado no ya a un castigo por el que la ley quedaría obligada finalmente, sino al afuera de ese afuera mismo —a un olvido más profundo que todos los demás—. En cuanto a los «criados» —a los que por oposición a los «huéspedes» [*pensionnaires*], son «de la casa» y que, como *guardianes* y *servidores*, deben representar la ley para aplicarla y someterse a ella silenciosamente—, nadie sabe, ni siquiera ellos, a qué sirven (a la ley de la casa o a la voluntad de los huéspedes), se ignora incluso si acaso no son huéspedes convertidos en servidores; son a la vez el celo y el descuido, la embriaguez y la atención, el sueño y la actividad incansable, la figura gemela de la maldad y la solicitud: aquello en lo que se disimula la disimulación y lo que la manifiesta.

En *Le Très-Haut* es la ley misma (en cierto sentido, el piso superior de *Aminadab*, con su monótona semejanza, con su exacta identidad con los demás) la que se manifiesta en su disimulo esencial. Sorge (el «cuidado» de la ley: el que se siente respecto de la ley y el de la ley respecto de aquellos a los que se aplica, incluso y especialmente si pretenden escaparse), Henri Sorge es funcionario: está empleado en el ayuntamiento, en las oficinas de registro; no es más que un engranaje, ínfimo, sin duda, en este organismo extraño que convierte las existencias individuales en institución; es la forma primera de la ley, ya que transforma todo nacimiento en archivo. Y he aquí que abandona su tarea (¿pero se trata de un abandono? Tiene un permiso, que prolonga, sin autorización, ciertamente, pe-

ro con la complicidad de la Administración que implícitamente le apaña esa ociosidad esencial); basta ese medio retiro —¿es una causa, es un efecto?— para que todas las existencias comiencen a arruinarse y la muerte inaugure un reino que ya no es el del estado civil, clasificador, sino aquel, desordenado, contagioso, anónimo de la epidemia; no se trata de una verdadera muerte con fallecimiento y acta, sino de un carnaje confuso donde no se sabe quién es el enfermo y quién el médico, guardián o víctima, lo que es prisión u hospital, zona protegida o fortaleza del mal. Las barreras están rotas, todo se desborda: es la dinastía de las aguas que suben, el reino de la humedad dudosa, de las supuraciones, de los abscesos, de los vómitos; las individualidades se disuelven; los cuerpos sudorosos se funden en las paredes; gritos infinitos aúllan a través de los dedos que los ahogan. Y sin embargo, cuando abandona el servicio del Estado para el que debía de ordenar la existencia de los demás, Sorge no se coloca fuera de la ley; al contrario, la fuerza para que se manifieste en ese lugar vacío que acaba de abandonar; con el movimiento por el que borra su existencia singular y la sustrae a la universalidad de la ley, la exalta, la sirve, muestra su perfección, la «obliga», pero vinculándola con su propia desaparición (lo cual, en un sentido, es lo contrario de la existencia transgresiva de la que Bouxx o Dorte dan ejemplo); no es pues nada más que la ley misma.

Pero la ley no puede responder a esta provocación de otro modo que con su propio retiro: no porque se repliegue en un silencio más profundo todavía, sino porque permanece en su inmovilidad idéntica. Es bien posible precipitarse al vacío abierto: pueden formarse complots, extenderse rumores de sabotaje, los incendios, los asesinatos pueden ocupar el lugar del orden más ceremonioso; nunca el orden de la ley ha sido tan soberano, ya que ahora rodea aquello mismo que pretende turbarlo. Quien pretende fundar, contra ella, un orden nuevo, organizar otra policía, instaurar otro Estado, nunca encontrará sino la acogida silenciosa e indefinidamente complaciente de la ley. Ésta, a decir verdad, no cambia: descendió a la tumba de una vez por todas, y cada una de sus formas no será ya más que metamorfosis de esa muerte que no acaba. Bajo una máscara traspuesta de la tragedia griega —con una madre amenazadora y lamentable como Clitemnestra, un padre desaparecido, una hermana consagrada a su luto, un padrastro omnipotente e insidioso—, Sorge es un Orestes sometido, un Orestes preocupado por escapar de la ley para someterse mejor a ella. Obstinándose en vivir en el barrio apestado, él es tam-

bién el dios que acepta morir entre los hombres, pero que, al no conseguir morir, deja vacante la promesa de la ley, liberando un silencio que desgarrar el grito más profundo: ¿dónde está la ley, qué hace la ley? Y cuando, por una nueva metamorfosis o un nuevo hundimiento de su propia identidad, es reconocido por la mujer que se parece extrañamente a su hermana, y es nombrado, denunciado, venerado, escarnecido, he aquí que él, el poseedor de todos los nombres, se transforma en una cosa innombrable, una ausencia ausente, la presencia informe del vacío y el horror mudo de esa presencia. Pero tal vez esta Muerte de Dios es lo contrario de la muerte (la ignominia de una cosa flácida y viscosa que eternamente palpita); y el gesto que se distiende para matarla libera finalmente su lenguaje; este lenguaje ya no tiene nada que decir más que el «hablo, ahora hablo» de la ley, que se mantiene indefinidamente, por la mera proclama de este lenguaje, en el afuera de su mutismo.

#### EURÍDICE Y LAS SIRENAS

En cuanto se lo mira, el rostro de la ley se gira y entra en la sombra; en cuanto se quieren escuchar sus palabras, no se sorprende más que un canto que no es nada más que la promesa mortal de un canto futuro.

Las Sirenas son la forma inasible y prohibida de la voz atrayente. No son sino enteramente canto. Simple surco plateado en el mar, cresta de la ola, gruta abierta entre las rocas, playa inmaculada, ¿qué son, en su ser mismo, sino la pura llamada, el vacío feliz de la escucha, de la atención, de la invitación a la pausa? Su música es lo contrario de un himno: ninguna presencia resplandece en sus palabras inmortales; sólo la promesa de un canto futuro recorre su melodía. Seducen no exactamente por lo que dan a oír, sino por lo que brilla en la lejanía de sus palabras, la posteridad de lo que están diciendo. Su fascinación no nace de su canto actual, sino de lo que se compromete a ser. Ahora bien, lo que las Sirenas le prometen a Ulises que cantarán es el pasado de sus propias hazañas, transformadas por el futuro en poema: «Conocemos los males, todos los males que los dioses en los campos de la Tróade infligieron a las gentes de Argos y de Troya». Ofrecido como en hueco, el canto no es más que la atracción del canto, pero no promete al héroe otra cosa sino un doble de lo que ya ha vivido, conocido, sufrido, ninguna otra cosa sino lo que él mismo es. Promesa a la vez fa-

laz y verídica. Miente, ya que quienes se dejen seducir y pongan proa hacia las playas no encontrarán sino la muerte. Pero dice la verdad, ya que es a través de la muerte como el canto podrá elevarse y contar hasta el infinito la aventura de los héroes. Y sin embargo, este canto puro —tan puro que no dice más que su retiro devorador—, hay que renunciar a oírlo, taparse los oídos, atravesarlo como si se fuera sordo, para continuar viviendo y empezar así a cantar; o más bien, para que nazca el relato que no morirá, hay que estar a la escucha, pero hay que permanecer al pie del mástil, atados los pies y las manos, y vencer todo deseo por medio de una astucia que se hace violencia a sí misma, sufrir todo sufrimiento permaneciendo en el umbral del abismo atrayente, y reencontrarse finalmente más allá del canto, como si se hubiera atravesado vivo la muerte, pero para restituirla en un lenguaje segundo.

Enfrente, la figura de Eurídice. Aparentemente, es completamente contraria, ya que hubo de ser recobrada de la sombra por la melodía de un canto capaz de seducir y dormir a la muerte, ya que el héroe no supo resistir al poder de encantamiento que ésta detenta y de la que ella misma será la más triste víctima. Y, sin embargo, es pariente cercano de las Sirenas: al igual que éstas no cantan sino el futuro de un canto, Eurídice no muestra más que la promesa de un rostro. Orfeo pudo apaciguar el ladrido de los perros y seducir a las potencias nefastas: hubiera debido estar, en el camino de regreso, tan encadenado como Ulises o ser no menos insensible que sus marineros; de hecho, fue, en una misma persona, el héroe y su tripulación: le atrapó el deseo prohibido y se desató con sus propias manos, dejando que se desvaneciese en la sombra el rostro invisible, como Ulises dejó que se perdiera en las olas el canto que no escuchó. Es entonces cuando, tanto para uno como para otro, se liberó la voz: para Ulises, es con la salvación, el relato posible de la maravillosa aventura; para Orfeo, es la pérdida absoluta, es el lamento que no tendrá fin. Pero es posible que bajo el relato triunfante de Ulises reine el lamento inaudible por no haber escuchado mejor y durante más tiempo, por no haberse zambullido lo más cerca posible de la voz admirable donde tal vez el canto iba a tener lugar. Y bajo los lamentos de Orfeo resplandece la gloria de haber visto, durante menos que un instante, el rostro inaccesible, en el momento mismo en el que se giraba y regresaba a la noche: himno a la claridad sin nombre y sin lugar.

Estas dos figuras se encabalgan profundamente en la obra de Blanchot.<sup>6</sup> Hay relatos, como *L'Arrêt de mort*,<sup>7</sup> que están dedicados

a la mirada de Orfeo; a esa mirada que, en el umbral oscilante de la muerte, va a buscar la presencia oculta, la imagen, intenta llevársela hasta la luz del día, pero no conserva de ella más que la nada, donde precisamente se hace posible que nazca el poema. Sin embargo, Orfeo no vio allí el rostro de Eurídice en el movimiento que lo hurta y lo vuelve invisible: pudo contemplarlo de frente, vio con sus ojos la mirada abierta de la muerte, «la más terrible que puede recibir un ser vivo». Y es esta mirada o mejor dicho la mirada del narrador sobre esa mirada la que libera un extraordinario poder de atracción; es él quien, en mitad de la noche, hace que surja una segunda mujer en una estupefacción cautiva ya y le impone finalmente la máscara de yeso en la que se puede contemplar «cara a cara lo que está vivo para toda la eternidad». La mirada de Orfeo recibió el poder mortal que canta en la voz de las Sirenas. Igualmente, el narrador de *Moment voulu* acude a buscar a Judith al lugar prohibido donde está encerrada; en contra de lo previsto, la encuentra sin dificultad, como una Eurídice demasiado próxima que viniera a ofrecerse en un regreso imposible y feliz. Pero, detrás de ella, la figura que la vigila y a la que acaba de arrebatársela es menos la diosa inflexible y sombría que una pura voz «indiferente y neutra, replegada en una región vocal donde se despoja tan completamente de todas las perfecciones superfluas que parece privada de sí misma: justa, pero de un modo que recuerda a la justicia cuando se entrega a todas las fatalidades negativas».<sup>7</sup> Esta voz que «canta en blanco» y que da a oír tan poco, ¿acaso no es la de las Sirenas cuya seducción está enteramente en el vacío que abren, en la inmovilidad fascinada con la que golpean a los que las escuchan?

#### EL COMPAÑERO

Desde los primeros signos de la atracción, en el momento en el que apenas se dibuja el retiro del rostro deseado, en el que apenas se distingue en la imbricación del murmullo la firmeza de la voz solitaria, hay como un movimiento suave y violento que irrumpe en la interioridad, que cambiándola la pone fuera de sí y hace sur-

6. Véase *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1955, págs. 179-184 (Trad. cast.: *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992), *Le livre à venir*, op. cit., págs. 9-17.

g. Blanchot (M.), *L'Arrêt de mort*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1948.

7. *Au moment voulu*, op. cit., págs. 68-69.



gir a su lado —o mejor dicho, más acá— la figura segunda [*arrière-figure*] de un compañero siempre escondido, pero que se impone siempre con una evidencia nunca inquietada; un doble a distancia, una semejanza que se encara. En el momento en el que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera socava el lugar mismo en el que la interioridad tenía por costumbre encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue: surge una forma —menos que una forma, una especie de anonimato informe y testarudo— que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas pero no superponibles, lo desposee de su derecho inmediato a decir *Yo [Je]* y dirige contra su discurso una palabra que es indisociablemente eco y negación. Tender el oído a la voz argentina de las Sirenas, volverse hacia el rostro prohibido que ya ha desaparecido, no es sólo franquear la ley para afrontar la muerte, no es sólo abandonar el mundo y la distracción de la apariencia, es sentir repentinamente cómo crece en uno mismo el desierto en cuyo otro extremo (pero esta distancia sin medida es tan delgada como una línea) espejea un lenguaje sin sujeto asignable, una ley sin dios, un pronombre personal sin personaje, un rostro sin expresión y sin ojos, un otro que es el mismo. ¿Es ahí, en ese desgarró y ese vínculo, donde reside secretamente el principio de la atracción? En el momento en el que uno creía ser conducido fuera de sí por una lejanía inaccesible, ¿no se trataba simplemente de esta presencia sorda que pesaba en la sombra con todo su inevitable empuje? El afuera vacío de la atracción es tal vez idéntico a aquel, tan próximo, del doble. El compañero sería entonces la atracción en el colmo del disimulo: disimulada porque se da como pura presencia próxima, obstinada, redundante, como una figura de más; y disimulada también porque repele más que atrae, porque es preciso ponerla a distancia, porque se está amenazado sin cesar con ser absorbido por ella y comprometido por ella en una confusión desmesurada. De ahí que el compañero valga a la vez como una exigencia frente a la que nunca se está en igualdad y como una pesadez de la que uno quisiera liberarse; se está ligado a él irremediabilmente según una familiaridad difícil de soportar y sin embargo se debería aproximarse a él aún más, encontrar un vínculo con él que no fuera esa ausencia de vínculo por la que se está vinculado a él según la forma sin rostro de la ausencia.

Reversibilidad indefinida de esta figura. Primeramente, ¿es el compañero un guía no confesado, una ley manifiesta pero invisible como ley o forma acaso una masa pesada, una inercia que estorba, un sueño que amenaza con adueñarse de toda vigilancia? Apenas

entra en la casa a la que le atrae un gesto medio esbozado, una sonrisa equívoca, Thomas recibe un extraño doble (¿es aquel que, según la significación del título, es «dado por el Señor»?); su cara aparentemente herida no es más que el dibujo de un rostro tatuado sobre su mismo rostro y, a pesar de errores groseros, conserva como «el reflejo de una antigua belleza». ¿Conoce mejor que nadie los secretos de la casa, tal como afirmará honorablemente al final de la novela, y su aparente necedad es tan sólo la espera muda de la pregunta? ¿Es guía o prisionero? ¿Pertenece a las potencias inaccesibles que dominan la casa, es un criado tan sólo? Se llama *Dom*. Invisible y silencioso cada vez que Thomas habla con un tercero, pronto desaparece completamente; pero de repente, cuando finalmente Thomas al parecer ha entrado en la casa, cuando cree haber reencontrado el rostro y la voz que buscaba, cuando es tratado como un criado, Dom reaparece, detentando, pretendiendo detentar la ley y la palabra: Thomas ha hecho mal en tener tan poca fe, en no haberle interrogado cuando estaba ahí para responder, en malgastar su celo queriendo acceder a los pisos superiores, cuando bastaba con dejarse llevar. Y a medida que se apaga la voz de Thomas, Dom habla, reivindicando el derecho a hablar y a hablar en su lugar. Todo el lenguaje se tambalea y cuando Dom emplea la primera persona, es el lenguaje mismo de Thomas el que se pone a hablar sin él, por encima de ese vacío que deja, en una noche que comunica con el día resplandeciente, el surco de su visible ausencia.

El compañero está también, de modo indisociable, en la máxima cercanía y en la máxima lejanía; en *Le Très-Haut*, está representado por Dorte, el hombre de «allá»; extranjero a la ley, exterior al orden de la ciudad, es la enfermedad en estado salvaje, la muerte misma diseminada a través de la vida; por oposición al Altísimo [*Très-Haut*] es el Bajísimo; y, sin embargo, está en la más obsesiva de las proximidades; es familiar sin recato, pródigo en confidencias, presente con una presencia multiplicada e inagotable; es el eterno vecino; su tos franquea las puertas y las paredes, su agonía resuena a través de toda la casa, y, en este mundo que rezuma humedad, donde el agua sube por doquier, he aquí que la misma carne de Dotre, su fiebre y su sudor, atraviesan la pared y forman una mancha, del otro lado, en la habitación de Sorge. Cuando finalmente muere, gritando en una última transgresión que no está muerto, su grito pasa a través de la mano que lo ahoga y acabará vibrando indefinidamente en los dedos de Sorge; la carne de éste, sus huesos, su cuerpo serán, durante largo tiempo, esa muerte con el grito que la impugna [*conteste*] y la afirma.



Es sin duda en este movimiento por el que la lengua pivota como se manifiesta con la máxima precisión la esencia del compañero obstinado. En efecto, no es un interlocutor privilegiado, otro sujeto hablante cualquiera, sino el límite sin nombre contra el que viene a chocar el lenguaje. Este límite ni siquiera tiene nada de positivo; es más bien el fondo desmesurado hacia el que el lenguaje no deja de perderse pero para regresar idéntico a sí mismo, como el eco de otro discurso que dice lo mismo, de un mismo discurso que dice otra cosa. «El que no me acompañaba» [*Celui qui ne m'accompagnait pas*] no tiene nombre (y quiere ser mantenido en ese anonimato esencial); es un *Él* sin rostro y sin mirada, no puede ver más que por el lenguaje de otro al que pone a las órdenes de su propia noche; de este modo se aproxima lo máximo a aquel *Yo* [*Je*] que habla en primera persona y cuyas palabras y frases retoma en un vacío ilimitado; y sin embargo, no tiene ningún lazo con él, una distancia desmesurada los separa. Por ello aquel que dice *Yo* [*Je*] debe aproximarse a él sin cesar para encontrar finalmente a ese compañero que no le acompaña o establecer con él un vínculo lo suficientemente positivo como para poder manifestarlo rompiéndolo. Ningún pacto une al uno con el otro, y sin embargo están poderosamente vinculados por una interrogación constante (describa lo que ve; ¿escribe usted ahora?) y por el discurso ininterrumpido que manifiesta la imposibilidad de responder. Como si, en este retiro, en este hueco que tal vez no sea sino la erosión inevitable de la persona que habla, se liberara el espacio de un lenguaje neutro; entre el narrador y este compañero indisociable que no le acompaña, a lo largo de esa línea estrecha que les separa como separa al *Yo* hablante del *Él* que es hablado en su ser, todo el relato se precipita, desplegando un lugar sin lugar que es el afuera de toda palabra y de toda escritura, y que las hace aparecer, las desposee, les impone su ley, manifiesta en su despliegue infinito su espejeo durante un instante, su brillante desaparición.

#### NI EL UNO NI EL OTRO

A pesar de algunas consonancias, estamos aquí muy lejos de la experiencia en la que algunos acostumbra a perderse para reencontrarse. En el movimiento que le es propio, la mística busca alcanzar —aunque tenga que pasar por la noche— la positividad de una existencia, abriendo una comunicación difícil hacia ella. Y, aunque esta existencia se impugne a sí misma, se ahonda en el tra-

bajo de su propia negatividad para retirarse indefinidamente a un día sin luz, a una noche sin sombra, a una pureza sin nombre, a una visibilidad libre de cualquier figura, no deja de ser por ello un abrigo en el que la experiencia puede encontrar reposo. Abrigo que dispone tanto la ley de una Palabra cuanto la extensión abierta del silencio; porque, según la forma de la experiencia, el silencio es el aliento inaudible, primero, desmesurado de donde puede llegar todo discurso manifiesto, o también la palabra es el reino que tiene poder para retenerse en el suspenso de un silencio.

Pero no se trata en absoluto de esto en la experiencia del afuera. El movimiento de la atracción, el retiro del compañero, ponen al desnudo lo que está antes de toda palabra, por debajo de todo mutismo: el murmullo continuo del lenguaje. Lenguaje que no es hablado por nadie: todo sujeto no dibuja en él más que un pliegue gramatical. Lenguaje que no se resuelve en ningún silencio: toda interrupción no forma más que una mancha blanca en esa capa sin costura. Abre un espacio neutro en el que ninguna existencia puede enraizarse: ya se sabía desde Mallarmé que la palabra es la inexistencia manifiesta de lo que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la desaparición visible de aquel que habla: «Decir que oigo estas palabras, no explicaría la extrañeza peligrosa de mi relación con ellas... Ellas no hablan, no son interiores, están al contrario sin intimidad, completamente en el afuera, y lo que designan me compromete con ese afuera de toda palabra, aparentemente más secreto y más interior que la palabra del fuero interno, pero aquí, el afuera está vacío, el secreto carece de profundidad, lo que se repite es el vacío de la repetición, algo que no habla y que sin embargo siempre ha sido dicho».<sup>8</sup> A este anonimato del lenguaje liberado y abierto sobre su propia ausencia de límite es adonde conducen las experiencias de las que Blanchot hace la narración: encuentran en este espacio murmurante menos su término que el lugar sin geografía de su posible recomienzo: así, la pregunta finalmente serena, luminosa y directa que Thomas plantea al final de *Aminadab* en el momento en el que toda palabra parece serle retirada; el puro estallido de la promesa vacía —«ahora, hablo»— en *Le Très-Haut*; o también, en las últimas páginas de *Celui qui ne m'accompagnait pas*, la aparición de una sonrisa que no tiene rostro pero que lleva por fin un nombre silencioso; o el primer contacto con las palabras de la repetición ulterior al final del *Dernier Homme*.

8. *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., págs. 135-136.

El lenguaje se descubre entonces liberado de todos los viejos mitos en los que se ha formado nuestra conciencia de las palabras, del discurso, de la literatura. Durante largo tiempo se ha creído que el lenguaje dominaba el tiempo, que valía tanto como vínculo futuro en la palabra dada cuanto como memoria y relato; se creyó que era profecía e historia; se creyó también que en esta soberanía tenía el poder de hacer aparecer el cuerpo visible y eterno de la verdad; se creyó que su esencia estaba en la forma de las palabras o en el aliento que las hace vibrar. Pero no es más que rumor informe y murmullo, su fuerza reside en el disimulo; por ello no es más que una y la misma cosa que la erosión del tiempo; es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera.

En cada una de sus palabras, es cierto que el lenguaje se dirige a contenidos que le son previos; pero en su ser mismo y mientras se retiene en la máxima proximidad de su ser, no se despliega más que en la pureza de la espera. La espera, por su parte, no se dirige a nada: ya que el objeto que viniera colmarla no podría sino borrarla. Y sin embargo, no es inmovilidad resignada, en su sitio; tiene el aguante de un movimiento que no tuviera término y que no se prometiera nunca la recompensa de un reposo; no se recoge en ninguna interioridad; cada una de sus menores parcelas cae en un irremediable afuera. La espera no puede esperarse ella misma al término de su propio pasado, encantarse con su paciencia, ni apoyarse de una vez por todas en el valor que nunca le ha faltado. Lo que la recoge no es la memoria, es el olvido. Ese olvido, sin embargo, no debe confundirse ni con el esparcimiento de la distracción ni con el sueño en el que se dormiría la vigilancia; está hecho de vigilia tan vigilante, tan lúcida, tan matinal que es más bien despedida de la noche y pura abertura a un día que todavía no ha llegado. En este sentido, el olvido es atención extrema —atención tan extrema que borra cada rostro singular que puede ofrecérsele—; a partir del momento en que está determinada, una forma es a la vez demasiado antigua y demasiado nueva, demasiado extraña y demasiado familiar para no ser recusada de inmediato por la pureza de la espera y entregada de este modo a lo inmediato del olvido. Es en el olvido donde la espera se mantiene como una espera: atención aguda a lo que puede haber de radicalmente nuevo, sin vínculo de semejanza y de continuidad con nada, sea lo que fuere (novedad de la espera misma tendida fuera de sí y libre de todo pasado), y atención a lo que hay de más profundamente antiguo (ya que, en el fondo de ella misma, la espera no ha dejado de esperar).

En su ser que espera y olvida, en este poder de disimulo que borra cualquier significación determinada y la existencia misma de quien habla, en esta neutralidad gris que forma la guarida esencial de todo ser y que libera así el espacio de la imagen, el lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el hombre, sino la forma siempre deshecha del afuera; pone en comunicación, o mejor dicho, permite ver en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte —su contacto de un instante mantenido en un espacio desmesurado—. El puro afuera del origen, en la medida en que ciertamente es para acogerlo que el lenguaje está atento, no se fija jamás en una positividad inmóvil y penetrable; y el afuera siempre reanudado de la muerte, en la medida en que es conducido hacia la luz por el olvido esencial al lenguaje, nunca establece el límite a partir del cual se dibujaría finalmente la verdad. Ambos basculan a la vez uno en el otro; el origen tiene la transparencia de lo que no tiene fin, la muerte se abre indefinidamente a la repetición del comienzo. Y lo que *es* el lenguaje (no lo que quiere decir, no la forma en la que lo dice), lo que es en su ser, es esta voz tan fina, este retroceso tan imperceptible, esta debilidad en el corazón y en derredor de cada cosa, de cada rostro, que baña con una misma claridad neutra —día y noche a la vez— el esfuerzo tardío del origen, la erosión matinal de la muerte. El olvido asesino de Orfeo, la espera de Ulises encadenado, es el ser mismo del lenguaje.

Cuando el lenguaje se definía como lugar de la verdad y vínculo del tiempo, le era absolutamente peligroso que Epiménides el cretense hubiera afirmado que todos los cretenses eran unos mentirosos: el vínculo de ese discurso consigo mismo le despojaba de toda verdad posible. Pero si el lenguaje se desvela como transparencia recíproca del origen y de la muerte, no hay una sola existencia que, con la mera afirmación del «hablo», no reciba la promesa amenazadora de su propia desaparición, de su futura aparición.

## 18. LAS PALABRAS Y LAS IMÁGENES

«Les mots et les images», *Le Nouvel Observateur*, n° 154, 25 de octubre de 1967, págs. 49-50. (Acerca de E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, París, Gallimard, 1967, y *Architecture gothique et Pensée scolastique*, París, Minuit, 1967.)

Se me perdonará mi falta de competencia. No soy historiador del arte. Hasta el mes pasado, no había leído nada de Panofsky. Dos traducciones aparecen simultáneamente: los famosos *Essais d'iconologie*, aparecidos hace casi treinta años (son cinco estudios sobre el Renacimiento, precedidos y vinculados entre sí por una importante reflexión metódica; Bernard Teyssèdre presenta la edición francesa), y dos estudios sobre la Edad Media gótica, reunidos y comentados por Pierre Bourdieu.

Después de una tan gran demora, esta simultaneidad sorprende. No estoy en buena posición para hablar del beneficio que los especialistas obtendrán por esta publicación esperada durante tanto tiempo. Como panofkiano neófito, y por supuesto entusiasta, explicaré el destino del maestro mediante las palabras del maestro, y diré que el beneficio será grande: estas traducciones van a transformar entre nosotros la lejana y extranjera *iconología* en *habitus*; para los aprendices de historiador, estos conceptos y métodos dejarán de ser lo que hay que aprender y se convertirán en aquello a partir de lo cual se ve, se lee, se descifra, se conoce.

Pero no quiero adelantarme. Quisiera decir tan sólo lo que he encontrado de nuevo en estos textos que, para otros, ya son clásicos: el desplazamiento al que nos invitan y que amenaza con, **espero**, desorientarnos [*dépayser*].

Un primer ejemplo: el análisis de las relaciones entre el **discurso** y lo visible.

Estamos convencidos, *sabemos* que en una cultura todo habla: las estructuras del lenguaje dan su forma al orden de las cosas. Otra versión (muy fecunda, es sabido) de este postulado de la soberanía del discurso que era supuesta ya por la iconografía clásica. Para Emile Mâle, las formas plásticas, eran textos colocados en la piedra, en líneas o en colores; analizar un capitel, una iluminación era manifestar lo que «aquello quería decir»: restaurar el habla allí donde, hablando de modo directo, ésta se había despojado de sus palabras. Panofsky suspende el privilegio del discurso. No para reivindicar la autonomía del universo plástico, sino para describir la complejidad de sus relaciones: entrecruzamiento, isomorfismo, transformación, traducción, en una palabra, todo ese festón de lo *visible* y de lo *decible* que caracteriza a una cultura en un momento de su historia.

Unas veces, unos elementos del discurso se mantienen como *temas* a través de los textos, los manuscritos copiados, las obras traducidas, comentadas, imitadas; pero se encarnan en *motivos* plásticos que, por su parte, están sometidos a cambios (a partir del mismo texto de Ovidio, el rapto de Europa es una escena de baño en una miniatura del siglo XIV, un rapto violento en Dürero); otras veces, la forma plástica se detiene, pero acoge una sucesión de temas diversos (la mujer desnuda que es el Vicio en la Edad Media se convierte en el Amor despojado, por tanto puro, verdadero y sagrado, en el siglo XVI). El discurso y la forma se desplazan uno en relación al otro. Pero no son absolutamente independientes: cuando la Natividad ya no es representada mediante una mujer embarazada, sino por una Virgen arrodillada, es porque el acento se coloca en el tema de la Madre de un Dios vivo, pero también se trata de la sustitución de un esquema triangular y vertical por una organización en rectángulo. Sucede también que el discurso y la plástica estén sometidos ambos, como por un movimiento único, a una sola disposición de conjunto. El discurso escolástico, en el siglo XII, rompe con la larga corriente continua de pruebas y discusiones: las «sumas» mostrarán su arquitectura lógica, espacializando tanto la escritura como el pensamiento: divisiones en párrafos, subordinación visible de las partes, homogeneidad de los elementos del mismo nivel; visibilidad, pues, del conjunto del argumento. Por la misma época, la ojiva vuelve perceptible la nervadura del edificio; sustituye la gran continuidad del cañón por el tabicado de las bovedillas; da la misma estructura a todos los elementos que tienen una función idéntica. Aquí y allí, un solo y mismo principio de *manifestación*.

El discurso no es por tanto el fondo interpretativo común a todos los fenómenos de una cultura. Hacer aparecer una forma, no es una manera indirecta (más sutil o más ingenua, como se prefiera) de *decir* algo. A fin de cuentas, en lo que hacen los hombres, no todo es un murmullo descifrable. El discurso y la figura tienen cada uno su modo de ser propio; pero mantienen relaciones complejas y encabalgadas [*enchevêtrés*]. De lo que se trata es de describir su funcionamiento recíproco.

Otro ejemplo: el análisis, en el *Essai d'iconologie*, de la función representativa de la pintura.

Hasta el siglo XX, la pintura occidental «representaba»: a través de su disposición formal, un cuadro siempre tenía relación con un cierto objeto. Problema incansablemente repetido era saber lo que, de esta forma o de este sentido, determina lo esencial de una obra. Panofsky, por su parte, sustituye esta oposición simple por el análisis de una función representativa compleja que atraviesa, con valores diferentes, todo el espesor formal del cuadro.

Aquello que representa un cuadro del siglo XVI está presente en él según cuatro modos. Las líneas y los colores figuran objetos —hombres, animales, cosas, lugares—, pero siempre según las reglas formales de un estilo. Hay en los cuadros de época emplazamientos rituales que permiten saber si se trata de un hombre o de un ángel, de una aparición o una realidad; indican también valores expresivos —cólera de un rostro, melancolía de un bosque—, pero según las reglas formales de una convención (las pasiones en Le Brun no tienen las mismas características que las de Dürero); a su vez, estos personajes, estas escenas, estas mímicas y estos gestos encarnan temas, episodios, conceptos (caída de Vulcano, primeros tiempos del mundo, inconstancia del Amor), pero según las reglas de una tipología (en el siglo XVI, la espada pertenece a Judith no a Salomé); finalmente, estos temas dan *lugar* (en el estricto sentido de la palabra) a una sensibilidad, a un sistema de valores, pero según las reglas de una especie de sintomatología cultural.

La representación no es exterior ni indiferente a la forma. Está vinculada a ella por un funcionamiento que puede describirse, a condición de que se distingan los niveles y que se precise para cada uno de ellos el modo de análisis que debe serle específico. Entonces, la obra aparece en su unidad articulada.

Después de todo, la reflexión sobre las formas, cuya importancia hoy conocemos, ha nacido de la historia del arte, a partir del siglo XIX. Desde hace unos cuarenta años, había emigrado hacia las

regiones del lenguaje y de las estructuras lingüísticas. Ahora bien, múltiples problemas —y muy difíciles de resolver— se plantean cuando se quieren franquear los límites de la lengua, a partir del momento mismo en el que se quieren tratar discursos reales. Podría ser que la obra de Panofsky sirviera como una indicación, tal vez como un modelo: nos enseña a analizar no sólo los elementos y las leyes de su combinación, sino el funcionamiento recíproco de los sistemas en la realidad de una cultura.

## 19. ARIADNA SE HA COLGADO

«Ariana s'est pendue», *Le Nouvel Observateur*, n° 229, 31 de marzo-6 de abril de 1969, págs. 36-37. (Sobre G. Deleuze, *Différence et Répétition*, París, P.U.F., 1969.)

Si tuviera que «contar» el libro de Deleuze, ésta es más o menos la fábula que trataría de inventar.

Cansada de esperar a que Teseo regrese del Laberinto, cansada de acechar su paso igual y de reconocer su rostro tras todas las sombras que pasan, Ariadna acaba de colgarse. Del hilo amorosamente tejido de la identidad, de la memoria y del reconocimiento, su cuerpo pensativo gira sobre sí mismo. Sin embargo, Teseo, rotas las amarras, no regresa. Corredores, túneles, bifurcaciones, abismos, relámpagos sombríos, truenos quedos: él avanza, cojea, danza, salta.

¿En la sabia geometría del Laberinto hábilmente centrado? No, sino a lo largo de lo disimétrico, lo tortuoso, lo irregular, lo montañoso, lo escarpado. ¿Por lo menos hacia la conclusión de su prueba, hacia la victoria que le promete el retorno? Tampoco; va alegremente hacia el monstruo sin identidad, hacia el disparate sin especie, hacia aquel que no pertenece a ningún orden animal, que es hombre y bestia, que yuxtapone en sí mismo el tiempo vacío, repetitivo, del juez infernal y la violencia genital, instantánea, del toro. Y va hacia él, no para borrar de la tierra esa forma insoportable, sino para perderse con ella en su extrema distorsión. Y ahí es donde, quizás (y no en Naxos), el dios báquico está al acecho: Dioniso enmascarado, Dioniso disfrazado, repetido indefinidamente. El célebre hilo se ha roto, él, que parecía tan sólido; Ariadna ha sido abandonada antes de lo que se creía: y toda la historia del pensamiento occidental está por reescribir.

Pero, me doy cuenta de que mi fábula no hace justicia al libro de Deleuze. Es algo completamente diferente a un enésimo relato del

comienzo y el fin de la metafísica. Es el teatro, la escena, el ensayo [*répétition*] de una nueva filosofía: sobre el escenario desnudo de cada página, Ariadna es estrangulada, Teseo baila, el Minotauro ruge y el cortejo del dios múltiple estalla de risa. Existió (Hegel, Sartre) la filosofía-novela; existió la filosofía-meditación (Descartes, Heidegger). Y he aquí, tras Zaratustra, el regreso de la filosofía-teatro; no de la reflexión sobre el teatro; no del teatro cargado de significaciones. Sino de la filosofía convertida en escena, personajes, signos, repetición de un acontecimiento único que no se reproduce jamás.

Quisiera que ustedes abrieran el libro de Deleuze como se empujan las puertas de un teatro, cuando se encienden las luces de las candilejas, y cuando el telón se levanta. Autores citados, referencias innumerables —son los personajes—. Recitan *su* texto (el texto que han pronunciado en otro lugar, en otros libros, en otras escenas, pero que, aquí, se representa de otro modo; es la técnica, meticulosa y astuta, del «collage»). Tienen su papel (a menudo, en grupos de tres, el cómico, el trágico, el dramático: Peguy, Kierkegaard, Nietzsche; Aristóteles —sí, sí, el cómico—, Platón, Duns Scotto; Hegel —sí, de nuevo— Hölderlin y Nietzsche —siempre).

Aparecen, nunca en el mismo lugar, nunca con la misma identidad: unas veces cómicamente alejados del fondo sombrío que llevan con ellos sin saberlo, otras veces dramáticamente próximos (he aquí a Platón, sabio, un poco engolado, que ahuyenta a los groseros simulacros, disipa las malas imágenes, separa la apariencia que atrae como un espejuelo e invoca el modelo único: esa idea de Bien que es buena ella misma; pero he aquí al otro Platón, casi asustado, que ya no sabe, en la sombra, distinguir a Sócrates del sarcástico sofista).

En cuanto al drama —al libro propiamente—, tiene, como el *Edipo* de Sófocles, tres momentos. Primero, la insidiosa espera de los signos: murmullos, oráculos que chirrían, adivinos ciegos que hablan demasiado. La alta realeza del Sujeto (yo [*je*] único, yo [*moi*] coherente) y de la Representación (ideas claras que yo atravieso con la mirada) queda minada. Bajo la voz monárquica, solemne, calculadora de los filósofos occidentales que querían hacer reinar la unidad, la analogía, la semejanza, la no contradicción y que querían reducir la diferencia a la negación (lo que es distinto que A y no-A, nos lo han repetido desde el colegio), bajo esta voz constantemente sostenida, puede oírse el crujido de la disparidad. Escuchemos como chorrean las gotas de agua sobre el mármol de Leibniz. Observemos como surca la grieta del tiempo el sujeto kantiano.

Y de pronto, en la mitad justa del libro (ironía de Deleuze que presenta, con la apariencia de un equilibrio académico, la divina claudicación de la diferencia), de pronto la cesura. El velo se rasga: ese velo es la imagen que el pensamiento se ha formado de sí mismo y que le permitía soportar su propia duración. Se creía, se decía: el pensamiento es bueno (como prueba: el buen sentido, del que tiene el derecho y el deber de hacer uso); el pensamiento es uno (como prueba: el sentido común); disipa el error, amontonando grano a grano la cosecha de proposiciones verdaderas (la bella pirámide, finalmente, del saber...).

Pero he aquí que: liberado de esta imagen que le une a la soberanía del sujeto (que le «sujeta» en el estricto sentido de la palabra), el pensamiento aparece, o mejor dicho, se ejerce tal como es: malo, paradójico, surgiendo involuntariamente en la punta extrema de las facultades dispersadas; obligado a arrancarse sin cesar de la estupefaciente estupidez [*bêtise*]; sometido, obligado, forzado por la violencia de los problemas; surcado, como por otros tantos relámpagos de ideas distintas (en tanto que agudas) y oscuras (en tanto que profundas).

Hay que retener bien cada una de estas transformaciones que Deleuze opera en el viejo decoro filosófico: el buen sentido en contraortodoxia; el sentido común en tensiones y puntas extremas; la conjuración del error en fascinación por la estupidez; lo claro y distinto en distinto-oscuro. Hay que retener bien sobre todo este gran trastocamiento del valor de la luz: el pensamiento ya no es una mirada abierta a formas claras y bien fijadas en su identidad; es gesto, salto, danza, separación extrema, tensa oscuridad. Es el fin de la filosofía (la de la representación). *Incipit philosophia* (la de la diferencia).

Llega entonces el momento de errar. No como Edipo, pobre rey sin cetro, ciego interiormente iluminado; sino de errar en la fiesta sombría de la anarquía coronada. En adelante podrá pensarse la diferencia y la repetición. Es decir —en lugar de representárselas— hacerlas y ponerlas en juego. El pensamiento en la cima de su intensidad será él mismo diferencia y repetición; hará que difiera aquello que la representación intentaba reunir; operará la indefinida repetición cuyo origen buscaba testaruda la metafísica. Ya no hay que preguntar: ¿diferencia entre qué y qué? ¿Qué especies delimita la diferencia y qué gran unidad inicial divide? Ya no hay que preguntar: ¿repetición de qué, de qué acontecimiento o de qué modelo primero? Sino que hay que pensar la semejanza, la analogía o la identidad como otros tantos medios para recubrir la diferencia y

la diferencia de las diferencias; pensar la repetición sin origen, sea cual sea, y sin reaparición de la misma cosa.

Pensar intensidades en lugar de (y antes que) cualidades y cantidades; profundidades en lugar de longitudes y latitudes, movimientos de individuación en lugar de especies y géneros; y mil pequeños sujetos larvarios, mil pequeños yos [*moi*] disueltos, mil pasividades y hormigueos allí donde ayer reinaba el sujeto soberano. En Occidente, siempre se ha rechazado pensar la intensidad. Las más de las veces, se la ha plegado bajo lo medible y el juego de las igualdades; Bergson, bajo lo cualitativo y lo continuo. Deleuze la libera ahora con y en un pensamiento que será el más alto, el más agudo y el más intenso.

No debemos equivocarnos al respecto. Pensar la intensidad —sus diferencias libres y sus repeticiones— no es una pobre revolución en filosofía. Es recusar lo negativo (que es un modo de reducir lo diferente a nada [*rien*], a cero, al vacío, a la nada [*néant*]); es pues rechazar a la vez las filosofías de la identidad y las de la contradicción, las metafísicas y las dialécticas, Aristóteles con Hegel. Es reducir los prestigios de lo reconocible (que permite que el saber encuentre la identidad bajo las diversas repeticiones y haga brotar de la diferencia el núcleo común que sin cesar aparece de nuevo); es rechazar de una vez a los filósofos de la evidencia y de la conciencia, Husserl no menos que Descartes. Es recusar finalmente la gran figura de lo Mismo que, de Platón a Heidegger, no ha dejado de anillar [*boucler*] en su círculo a la metafísica occidental.

Es hacerse libre para pensar y amar aquello que, en nuestro universo, ruge desde Nietzsche; diferencias insumisas y repeticiones sin origen que sacuden nuestro viejo volcán apagado; que desde Mallarmé han hecho explotar la literatura; que han fisurado y multiplicado el espacio de la pintura (particiones de Rothko, surcos de Noland, repeticiones modificadas de Warhol); que definitivamente, desde Webern, han roto la línea sólida de la música; que anuncian todas las rupturas históricas de nuestro mundo. Posibilidad adquirida finalmente de pensar las diferencias de hoy, de pensar hoy como diferencia de las diferencias.

El libro de Deleuze es el teatro maravilloso en el que actúan, siempre nuevas, esas diferencias que somos, esas diferencias que hacemos, esas diferencias entre las cuales erramos. De entre todos los libros que se han escrito desde hace no poco tiempo, el más singular, el más diferente, y el que repite mejor las diferencias que nos atraviesan y nos dispersan. Teatro de ahora.

## 20. ¿QUÉ ES UN AUTOR?

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

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

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

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

1. El nombre de autor: imposible tratarlo como una descripción definida; pero igual imposibilidad de tratarlo como un nombre propio ordinario.

2. La relación de apropiación: el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es ni el productor ni el inventor. ¿Cuál es la naturaleza del *speech act* que permite decir que hay obra?

3. La relación de atribución. El autor es sin duda aquel a quien puede atribuírsele lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución—incluso cuando se trata de un autor conocido— es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del *opus*.

4. La posición del autor. Posición del autor en el libro (uso de conmutadores [*embrayeurs*]; funciones de los prefacios; simulacros del escribiente [*scripteur*], del recitador, del confidente, del memorialista). Posición del autor en los diferentes tipos de discurso (en el discurso filosófico, por ejemplo). Posición del autor en un campo discursivo (¿qué es el fundador de una disciplina? ¿qué puede significar el «retorno a...» como momento decisivo en la transformación de un campo de discurso?).

#### ACTA DE LA SESIÓN

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

*Jean Wahl:* Tenemos el placer de tener hoy con nosotros a Michel Foucault. Hemos estado un poco impacientes con su venida, un poco inquietos por su retraso, pero está aquí ya. No voy a presentárselo, es el «verdadero» Foucault, el de *Les Mots et les Choses*, el de la tesis sobre la locura. A continuación, le cedo la palabra.

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

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

El tema que he propuesto: «¿Qué es un autor?», debo, evidentemente, justificarlo un poco ante ustedes.

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



gico de las individualidades espirituales, no he querido constituir un daguerrotipo intelectual del sabio o del naturalista del siglo XVII y del XVIII; no quise formar ninguna familia, ni santa ni perversa, buscaba simplemente —lo cual era mucho más modesto— las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas.

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

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

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

El tema del que quisiera partir podría formularse con unas palabras que tomo prestadas de Beckett: «Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla». En esta indiferencia pienso que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo «ética» porque esta

indiferencia no es exactamente un rasgo que caracterice la manera como se habla o se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca enteramente aplicada, un principio que no marca a la escritura como resultado sino que la domina como práctica. Esta regla es de sobras conocida, como para que sea preciso detenerse a analizarla; bastará con especificarla con dos de sus grandes temas. Puede decirse, primero, que la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada. Lo que quiere decir que es un juego de signos ordenado menos por su contenido significado que por la naturaleza misma del significante; pero también que esta regularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites; siempre está en proceso de transgresión y de inversión de esta regularidad que acepta y con la que juega; la escritura se despliega como un juego que va infaliblemente más allá de sus reglas, y de este modo pasa al afuera. En la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción [*épinglage*] de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer.

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

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

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

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

Pero supongamos que se trata de un autor: ¿acaso todo lo que ha escrito o dicho, todo lo que ha dejado detrás suyo forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de, por ejemplo, las obras de Nietzsche, ¿dónde hay que detenerse? Hay que publicarlo todo, naturalmente, pero, ¿qué quiere decir este «todo»? ¿Todo lo que Nietzsche mismo publicó? Por supuesto. ¿Los borradores de sus obras? Evidentemente. ¿Los proyectos de aforismos? ¿Lo tachado también, las notas al pie de sus cuadernos? Sí. Pero, cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos, se encuentra una referencia, la indicación de

un encuentro o una dirección, una cuenta de lavandería: ¿es obra o no? ¿Y por qué no? Y así hasta el infinito. Entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? La teoría de la obra no existe y aquellos que, ingenuamente, emprenden la edición de obras carecen de esta teoría y su trabajo empírico se paraliza muy rápidamente. Y podríamos continuar: ¿puede decirse que *Las mil y una noches* constituyen una obra? ¿Y los *Stromata* de Clemente de Alejandría o las *Vidas* de Diógenes Laercio? Se hace evidente la abundancia de preguntas que se plantean a propósito de esta noción de obra. De modo que resulta insuficiente afirmar: olvidémonos del escritor, olvidémonos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra. La palabra «obra» y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor.

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

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

plemente en términos trascendentales el principio religioso de la tradición a la vez inalterable y nunca saturada, y el principio estético de la supervivencia de la obra, de su posteridad más allá de la muerte, y de su exceso enigmático en relación con el autor?

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

\*

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

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

El nombre de autor es un nombre propio; plantea los mismos problemas que él. (Me refiero aquí, entre otros análisis, a los de Searle.) No es posible hacer del nombre propio, evidentemente, una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tiene otras funciones además de las indicadoras. Es más que una indicación, un gesto, un dedo apuntado hacia alguien; en una cierta medida, es el equivalente de una descripción. Cuando se dice «Aristóteles», se emplea una palabra que es el equivalente de una descripción o de una serie de descripciones definidas, del tipo de: «el autor de los *Analíticos*», o: «el fundador de la ontología», etc. Pero no podemos quedarnos ahí; un nombre propio no tiene pura y simplemente una significación; cuando se descubre que Rimbaud no ha escrito *La Chasse spirituelle*, no puede pretenderse que este nombre propio o este nombre de autor ha

cambiado de sentido. El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y de la designación; seguramente tienen un cierto vínculo con lo que nombran, pero ni completamente bajo el modo de la designación, ni completamente bajo el modo de la descripción: vínculo específico. Sin embargo —y es ahí donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor—, el vínculo del nombre propio con el individuo nombrado y el vínculo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan de la misma manera. Estas son algunas de las diferencias.

Si me doy cuenta, por ejemplo, de que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o no ha nacido en París, o no es médico, etc., a pesar de ello este nombre, Pierre Dupont, continuará refiriéndose siempre a la misma persona; el vínculo de designación no quedará modificado por ello. En cambio, los problemas planteados por el nombre de autor son mucho más complejos: si descubro que Shakespeare no nació en la casa que hoy se visita, ésta es una modificación que, evidentemente, no alterará el funcionamiento del nombre de autor; pero si se demostrara que Shakespeare no escribió los *Sonetos* que pasan por suyos, éste es un cambio de otro tipo: no deja indiferente el funcionamiento del nombre de autor. Y si se probara que Shakespeare escribió el *Órgano* de Bacon sencillamente porque es el mismo autor quien escribió las obras de Bacon y las de Shakespeare, éste es un tercer tipo de cambio que modifica enteramente el funcionamiento del nombre de autor. El nombre de autor no es pues exactamente un nombre propio como los otros.

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

Estas diferencias tienen que ver tal vez con el hecho siguiente: un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurs-

so (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser sustituido por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además, establece una relación de los textos entre ellos; Hermes Trimegisto no existió, Hipócrates tampoco —en el sentido en el que podríamos decir que Balzac existe—, pero que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos por los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. Finalmente, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse que «esto ha sido escrito por fulano», o que «fulano es su autor», indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

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

\*

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

En primer lugar, son objetos de apropiación; la forma de propiedad que manifiestan es de un tipo bastante particular; fue codificada hace ya un cierto número de años. Hay que subrayar que esta propiedad fue segunda históricamente respecto de lo que podríamos llamar la apropiación penal. Los textos, los libros, los discursos empezaron realmente a tener autores (diferentes de personajes míticos, de grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos. El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto —un acto que estaba colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfematorio—. Fue históricamente un gesto lleno de riesgos antes de ser un bien incluido en un circuito de propiedades. Y cuando se instaló un régimen de propiedad para los textos, cuando se promulgaron unas reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autor-editor, sobre los derechos de reproducción, etc. —es decir, a fines del siglo XVIII y principios del XIX—, fue en ese momento cuando la posibilidad de transgresión que pertenecía al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura. Como si el autor, a partir del momento en el que fue colocado en el sistema de propiedad que caracteriza a nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía recuperando el viejo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad.

Por otra parte, la función-autor no se ejerce de un modo universal y constante en todos los discursos. En nuestra civilización, no han sido siempre los mismos textos los que han pedido recibir una atribución. Hubo un tiempo en el que esos textos que hoy llamaríamos «literarios» (relatos, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no presentaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente. En cambio, los textos que hoy llamaríamos científicos, referidos a la cosmología y el cielo, la medicina y las enfermedades, las

ciencias naturales o la geografía, no eran aceptados en la Edad Media, y no tenían valor de verdad, si no estaban marcados con el nombre de su autor. «Hipócrates dijo», «Plinio cuenta» no eran exactamente fórmulas de un principio de autoridad; eran los índices con los que estaban marcados los discursos destinados a ser aceptados como probados. Un quiasmo se produjo en el siglo XVII, o en el XVIII; se empezaron a aceptar los discursos científicos por sí mismos, en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo; era su pertenencia a un conjunto sistemático la que los garantizaba, y no la referencia al individuo que los había producido. La función-autor se borra, el nombre del inventor no sirve, a lo sumo, sino para bautizar un teorema, una proposición, un efecto importante, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico. Pero los discursos «literarios» no pueden ser aceptados si no están dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le concede, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen de cómo se responde a estas cuestiones. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega un texto anónimo, enseguida el juego es descubrir al autor. El anonimato literario no nos es soportable; sólo lo aceptamos en tanto que enigma. La función autor, en nuestros días, funciona de pleno para las obras literarias. (Por supuesto, habría que matizar todo esto: la crítica, desde hace cierto tiempo, ha empezado a tratar a las obras según su género y su tipo, según elementos recurrentes que figuran en ellas, según sus variaciones propias respecto de una invariante que no es sino el creador individual. Igualmente, si la referencia al autor, en matemáticas, es poco más que un modo de nombrar unos teoremas o unos conjuntos de proposiciones, en biología y en medicina, la indicación del autor, y la fecha de su trabajo, juegan un papel bastante diferente: no es simplemente un modo de indicar la fuente, sino de dar un cierto índice de «fiabilidad» en relación con las técnicas y los objetos de experiencia utilizados en aquella época o en tal laboratorio.)

Tercer carácter de esta función-autor. No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor. Sin duda, se intenta dar un estatuto realista a este ente de razón: sería, en el individuo, una instancia «profunda», un poder «creador», un «proyecto», el lugar originario de la escritura. Pero, de hecho, lo que en el individuo es desig-

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

Me parece, por ejemplo, que la manera como la crítica literaria definió al autor durante largo tiempo —o mejor dicho, construyó la forma-autor a partir de los textos y los discursos existentes— deriva bastante directamente de la manera como la tradición cristiana autenticó (o al contrario rechazó) los textos de los que disponía. En otros términos, para «encontrar» al autor en la obra, la crítica moderna usa esquemas bastante cercanos a la exégesis cristiana cuando ésta quería demostrar el valor de un texto por la santidad del autor. En el *De viribus illustribus*, san Jerónimo explica que la homonimia no basta para identificar de modo legítimo a los autores de varias obras: individuos diferentes pudieron llevar el mismo nombre, o uno pudo, de modo abusivo, usurpar el patronímico de otro. El nombre como marca individual no es suficiente cuando se encara la tradición textual. ¿Cómo atribuir entonces varios discursos a un solo y mismo autor? ¿Cómo usar la función-autor para saber si se está ante uno o ante varios individuos? San Jerónimo da cuatro criterios: si, entre varios libros atribuidos a un autor, uno es inferior a los otros, hay que retirarlo de la lista de sus obras (el autor queda entonces definido como un cierto nivel constante de valor); igualmente, si ciertos textos están en contradicción doctrinal con otras obras de un autor (el autor queda entonces definido como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica); también es preciso excluir las obras que están escritas en un estilo diferente, con unas palabras y unos giros que normalmente no se encuentran en la pluma del escritor (es el autor como unidad estilística); finalmente, deben considerarse como interpolados los textos que se remiten a acontecimientos o que citan personajes posteriores a la muerte del autor (el autor es entonces momento histórico definido y punto de encuentro de un cierto número de acontecimientos). Ahora bien, la crítica literaria moderna, incluso cuando no se preocupa por la autenticación (lo cual es la regla ge-

neral), no define al autor de modo muy diferente: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y ello gracias a la biografía del autor, al establecimiento de su perspectiva individual, al análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, a la puesta al día de su proyecto fundamental). El autor es igualmente el principio de una cierta unidad de escritura —es obligado que todas las diferencias se reduzcan al mínimo gracias a los principios de evolución, de maduración o de influencia. El autor es incluso lo que permite remontar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: es preciso que exista —a un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia— o de su inconsciente— un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, los elementos incompatibles finalmente se encadenan unos a otros o se organizan alrededor de una contradicción fundamental y originaria. Finalmente, el autor es un cierto hogar de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta tanto, y con el mismo valor, en unas obras, en unos borradores, en unas cartas, en unos fragmentos, etc. Los cuatro criterios de autenticidad de san Jerónimo (criterios que parecen bastante insuficientes para los exégetas de hoy) definen las cuatro modalidades según las cuales la crítica moderna usa la noción de autor.

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

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

Sin duda el análisis podría reconocer algunos otros rasgos característicos de la función-autor. Pero hoy me limitaré a los cuatro que acabo de evocar, porque me parecen a la vez los más visibles y los más importantes. Los resumiré de este modo: la función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar.

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

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

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

vez los primeros y los más importantes), lo que hacen posible, es algo completamente diferente de lo que hace posible un autor de novela. Los textos de Ann Radcliffe abrieron el campo a un cierto número de semejanzas y de analogías que tienen por modelo o principio su propia obra. Ésta contiene unos signos característicos, unas figuras, unas relaciones, unas estructuras que pudieron ser reutilizadas por otros. Decir que Ann Radcliffe fundó la novela de terror quiere decir en definitiva: en la novela de terror del siglo XIX, encontraremos, como en Ann Radcliffe, el tema de la heroína atrapada en la trampa de su propia inocencia, la figura del castillo secreto que funciona como una contra-ciudad, el personaje del héroe negro, maldito, consagrado a hacer expiar al mundo el mal que se le ha hecho, etc. En cambio, cuando hablo de Marx o de Freud como «instauradores de discursividad», quiero decir que no sólo han hecho posibles un cierto número de analogías, han hecho posibles (y en igual medida) un cierto número de diferencias. Abrieron el espacio a algo diferente de ellos, que sin embargo pertenece a lo que fundaron. Decir que Freud fundó el psicoanálisis no quiere decir (no quiere decir simplemente) que el concepto de libido o la técnica de análisis de los sueños se encuentra también en Abraham o Melanie Klein, quiere decir que Freud hizo posibles un cierto número de diferencias respecto de sus textos, de sus conceptos, de sus hipótesis, que pertenecen todas al discurso psicoanalítico mismo.

En este punto, pienso, surge una nueva dificultad, o por lo menos un nuevo problema: en definitiva, ¿no es éste el caso de todo fundador de ciencia, o de todo autor que, en una ciencia, introdujo una transformación que pueda llamarse fecunda? Al fin y al cabo, Galileo no sólo hizo posibles a aquellos que repitieron tras él las leyes que había formulado, también hizo posibles enunciados muy diferentes de los que él mismo había dicho. Si Cuvier es el fundador de la biología, o Saussure el de la lingüística, no es porque hayan sido imitados, no es porque se haya retomado, aquí y allí, el concepto de organismo o el de signo, es porque Cuvier hizo posible en una cierta medida esa teoría de la evolución que, término a término, se oponía a su propio fijismo; es en la medida en que Saussure hizo posible una gramática generativa que es muy diferente de sus análisis estructurales. Así pues, la instauración de discursividad parece ser del mismo tipo, a primera vista en todo caso, que la fundación de no importa qué científicidad. Sin embargo, creo que hay una diferencia, y una diferencia notable. En efecto, en el caso de una científicidad, el acto que la funda está al mismo nivel que sus transformaciones futuras; en algún modo, forma parte del con-



junto de las modificaciones que posibilita. Evidentemente, esta pertenencia puede adoptar diversas formas. El acto de fundación de una científicidad puede aparecer, en el curso de las transformaciones ulteriores de esta ciencia, como un mero caso particular de un conjunto mucho más general que entonces se descubre. Puede aparecer también contaminado por la intuición y la empiricidad; será preciso entonces formalizarlo de nuevo y hacerlo objeto de una serie de operaciones teóricas suplementarias que lo fundamentan más rigurosamente, etc. Finalmente, puede aparecer como una generalización apresurada que hay que limitar, y cuyo dominio restringido de validez debe ser redibujado. Dicho de otro modo, el acto de fundación de una científicidad siempre puede ser reintroducido en el interior de la maquinaria de las transformaciones que de él derivan.

Ahora bien, creo que la instauración de una discursividad es heterogénea a sus transformaciones exteriores. Desplegar un tipo de discursividad como el psicoanálisis tal como fue instaurado por Freud no es darle una generalidad formal que no podía tener al principio, es simplemente abrirle un cierto número de posibilidades de aplicación. Limitarlo es, en realidad, tratar de aislar en el acto instaurador un número eventualmente restringido de proposiciones o enunciados, únicamente a los cuales se les reconoce valor fundador y en relación a los cuales tales conceptos o teorías admitidos por Freud podrán ser considerados como derivados, segundos, accesorios. Finalmente, en la obra de estos instauradores, no se reconocen determinadas proposiciones como falsas, sino que, cuando se intenta captar este acto de instauración, se apartan simplemente los enunciados que no son pertinentes, sea porque se los considera inesenciales, sea porque se los considera como «prehistóricos» y pertenecientes a otro tipo de discursividad.

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

Se comprenderá así que nos encontremos, como una necesidad inevitable en esas discursividades, con la exigencia de un «retorno al origen». [Aquí también hay que distinguir estos «retornos a...» de los fenómenos de «redescubrimiento» y de «reactualización» que se producen frecuentemente en las ciencias. Por «redescubrimiento» entiendo los efectos de analogía e isomorfismo que, a partir de las formas actuales del saber, hacen de nuevo perceptible una figura que se había enturbiado o había desaparecido. Diré por ejemplo que Chomsky, en su libro sobre la gramática cartesiana, redescubrió una cierta figura del saber que va de Cordemoy a Humboldt: no podía constituirse, es cierto, más que a partir de la gramática generativa, ya que es esta última la que detenta la ley de su construcción; en realidad, se trata de una codificación retrospectiva de la mirada histórica. Por «reactualización» entiendo una cosa diferente: la reinserción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación que es nuevo para él. Y en este sentido, la historia de las matemáticas es rica en tales fenómenos (remito aquí al estudio que Michel Serres ha consagrado a las anamnesis matemáticas). Por «retorno a», ¿qué hay que entender? Creo que se puede designar de este modo un movimiento que tiene su especificidad propia y que caracteriza precisamente las instauraciones de discursividad. En efecto, para que haya retorno es preciso, primero, que haya habido olvido, no un olvido accidental, no un ocultamiento debido a alguna incompreensión, sino olvido esencial y constitutivo. En efecto, el acto de instauración es tal, en su misma esencia, que no puede no ser olvidado. Lo que lo manifiesta, lo que deriva de él, es a la vez lo que establece el desvío y lo que lo traviste. Es preciso que este olvido no accidental sea asumido [*investi*] en unas operaciones precisas que se pueden situar, analizar, y reducir mediante el retorno mismo a ese acto instaurador. El cerrojo del olvido no ha sido sobreañadido desde el exterior, forma parte de la discursividad en cuestión, es ésta la que le da su ley; la instauración discursiva así olvidada es a la vez la razón de ser del cerrojo y la llave que permite abrirlo, de modo que el olvido y el impedimento del retorno mismo no pueden cesar más que por el retorno. Además, este retorno se dirige a lo que está presente en el texto, más precisamente, se regresa al texto mismo, al texto en su desnudez, y, a la vez, sin embargo, se regresa a lo que está marcado en hueco, en ausencia, como laguna en el texto. Se regresa a un cierto vacío que el olvido ha esquivado o enmascarado, que ha recubierto con una falsa o una mala plenitud y el retorno debe redescubrir esta laguna y esa carencia [*manque*]; de ahí el juego perpetuo que



caracteriza a esos retornos a la instauración discursiva— juego que consiste en decir por una parte: esto ya estaba allí, bastaba con leer, todo se encuentra allí, hacia falta que los ojos estuvieran bien cerrados y los oídos bien tapados para que no fuera visto ni oído; e, inversamente: no, esto no está ni en esta palabra ni en aquella, ninguna de las palabras visibles y legibles dice lo que ahora está en cuestión, se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras, en su espaciamento, en la distancia que las separa—.] De donde se concluye naturalmente que ese retorno forma parte del discurso mismo, no deja de modificarlo, que el retorno al texto no es un suplemento histórico que se añadiría a la discursividad misma y la doblaría con un ornamento que, después de todo, no es esencial; es un trabajo efectivo y necesario de transformación de la discursividad misma. El reexamen del texto de Galileo es posible que cambie el conocimiento que tenemos de la historia de la mecánica, pero nunca cambiará la mecánica misma. En cambio, el reexamen de los textos de Freud modifica el psicoanálisis mismo y los de Marx el marxismo. [Ahora bien, para caracterizar estos retornos, hay que añadir un último carácter: se llevan a cabo alrededor de una costura enigmática de la obra y el autor. En efecto, es en tanto que texto del autor y de este autor preciso que el texto tiene valor instaurador, y es por ello, porque es un texto de este autor, por lo que hay que volver a él. No hay ninguna posibilidad de que el redescubrimiento de un texto desconocido de Newton o de Cantor modifique la cosmología clásica o la teoría de los conjuntos, tal como fueron desarrolladas (a lo sumo, esa exhumación puede modificar el conocimiento histórico que tenemos de su génesis). En cambio, la reposición de una obra como el *Proyecto* de Freud —y en la medida misma en que se trata de un texto de Freud— siempre puede modificar, no el conocimiento histórico del psicoanálisis, sino su campo teórico —ni que sea desplazando su acentuación o su centro de gravedad—. Mediante tales recursos, que forman parte de su misma trama, los campos discursivos de los que hablo conllevan respecto de su autor «fundamental» y mediato una relación que no es idéntica a la relación que un texto cualquiera mantiene con su autor inmediato.]

Lo que acabo de esbozar a propósito de estas «instauraciones discursivas» es, por supuesto, muy esquemático. En particular, la oposición que he intentado trazar entre esa instauración y la fundación científica. No siempre es fácil decidir si estamos ante una o la otra; y nada prueba que una y otra sean procedimiento exclusivos. He intentado esta distinción con un único fin: mostrar que

esta función-autor, compleja de por sí cuando se intenta determinar al nivel de un libro o de una serie de textos que llevan una firma definida, conlleva aún nuevas determinaciones cuando se intenta analizar en conjuntos más vastos —como grupos de obras o disciplinas enteras.

\*

[Lamento mucho no haber podido aportar al debate que va a tener lugar ahora ninguna propuesta positiva: a lo sumo unas direcciones para un trabajo posible, unos caminos de análisis. Pero al menos debo decirles, en pocas palabras, para terminar, las razones por las que concedo a este asunto una cierta importancia.]

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

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

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

para restaurar el tema del sujeto originario, sino para captar los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto. Se trata de darle la vuelta al problema tradicional. Dejar de plantear la pregunta: ¿cómo la libertad de un sujeto puede insertarse en el espesor de las cosas y darles un sentido, cómo puede animar, desde el interior, las reglas de un lenguaje y realizar así los objetivos [*visées*] que le son propios? Y en su lugar, plantear estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discursos, qué funciones ejercer, y obedeciendo a qué reglas? En una palabra, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso.

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

a. Variante: «Pero existen también unas razones que dependen del estatuto "ideológico" del autor. La pregunta se convierte entonces en: ¿cómo conjurar el gran riesgo, el gran peligro mediante el que la ficción amenaza a nuestro mundo? La respuesta es que puede conjurarse a través del autor. El autor hace posible una limitación de la proliferación cancerígena, peligrosa, de las significaciones en un mundo donde no sólo se economizan los recursos y riquezas sino también sus propios discursos y sus significaciones. El autor es el principio de economía en la proliferación del sentido. Por consiguiente, debemos proceder al derrocamiento de la idea tradicional de autor. Estamos acostumbrados a decir, lo hemos examinado antes, que el autor es la instancia creadora de la que brota una obra en la que se deposita, con una infinita riqueza y generosidad, un mundo inagotable de significaciones. Estamos acostumbrados a pensar que el autor es tan diferente a todos los demás hombres, hasta tal punto trascendente a todos los lenguajes, que a partir del momento en el que habla el sentido prolifera y prolifera indefinidamente.

La verdad es completamente diferente: el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras. Existe un cierto principio funcional mediante el que, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona: en una palabra, el principio mediante el que se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción. Si estamos acostumbrados a presentar al autor como **genio**, como surgimiento perpetuo de novedad, es porque en realidad lo hacemos **funcionar** de un modo exactamente inverso. Diremos que el autor es una produc-

tato, su forma, su valor, y cualquiera que fuera el tratamiento al que se les somete, se desarrollarían en el anonimato de un murmullo. Ya no se escucharían las preguntas repetidas [*ressassées*] durante largo tiempo: «¿Quién ha hablado realmente? ¿Seguro que es él y ningún otro? ¿Con qué autenticidad, o qué originalidad? ¿Y qué ha expresado de lo más profundo de sí mismo en su discurso?». Sino otras como éstas: «¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Cómo se sostiene, cómo puede circular, quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que en él se disponen para unos sujetos posibles? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?». Y, detrás de todas estas preguntas, casi no se escucharía sino el ruido de una indiferencia: «¿Qué importa quién habla?».

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

J. d'Ormesson: En la tesis de Michel Foucault, la única cosa que no comprendí bien y en la que todo el mundo, incluso la prensa seria, hacía hincapié, es el fin del hombre. Esta vez, Michel Foucault ha atacado el eslabón más débil de la cadena: ha atacado, no ya al hombre, sino al autor. Y me es fácil de comprender lo que, en los acontecimientos culturales de los últimos cincuenta años, ha podido conducirle a estas consideraciones: «La poesía debe ser hecha por todos», «ello habla», etc. Me planteaba un cierto número de

ción ideológica en la medida en que tenemos una representación invertida de su función histórica real. El autor es pues la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido.

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

preguntas: me decía que, a pesar de todo, hay autores en filosofía y en literatura. Podrían darse muchos ejemplos, me parece, en literatura y en filosofía, de autores que son puntos de convergencia. Los posicionamientos políticos también son cosa del autor y podrían ponerse en relación con su filosofía.

Pues bien, he quedado completamente tranquilo, porque tengo la impresión de que por una especie de prestidigitación, extremadamente brillante, lo que Michel Foucault le ha quitado al autor, es decir su obra, se lo ha devuelto con intereses, con el nombre de instaurador de discursividad, ya que no sólo le devuelve su obra sino también la de los otros.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Si se plantea este problema desde la perspectiva del estructuralismo genético, se obtiene una respuesta que vale no tan sólo para las obras culturales sino también para cualquier hecho humano e histórico. ¿Qué es la Revolución francesa? ¿Cuáles son los estadios fundamentales de la historia de las sociedades y de las culturas capitalistas occidentales? La pregunta plantea dificultades análogas. Volvamos sin embargo a la obra: sus límites, como las de todo hecho humano, se definen por el hecho de que constituye una estructura significativa fundada sobre la existencia de una estructura mental coherente elaborada por un sujeto colectivo. A partir de ahí, puede ocurrir que se esté obligado a eliminar, para delimitar esta estructura, algunos textos publicados o a integrar, por el contrario, ciertos textos inéditos; finalmente, es obvio que se puede justificar fácilmente la exclusión de la cuenta de la lavandería. Debo añadir que, desde esta perspectiva, la puesta en relación de la estructura coherente con su funcionalidad respecto de un sujeto transindividual o —para emplear un lenguaje menos abstracto— la puesta en relación de la interpretación con la explicación, cobra una importancia particular.

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

Otro problema planteado por Michel Foucault en su exposición es el de la escritura. Creo que hay que dar un nombre a esta discusión, porque presumo que todos nosotros hemos pensado en Derrida y su sistema. Sabemos que Derrida intenta —apuesta que me parece paradójica— elaborar una filosofía de la escritura, al tiempo que niega el sujeto. Y es tanto más curioso en la medida en que su

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

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

Me parece que, también ahí, la mayor parte de los problemas planteados encuentran su respuesta desde la perspectiva del sujeto transindividual. Me detendré en uno solo: Foucault ha hecho una distinción justificada entre lo que llama los «instauradores» de una nueva metodología científica y los creadores. El problema es real, pero, en lugar de dejarlo con el carácter relativamente complejo y oscuro que ha tomado en su exposición, ¿no puede encontrarse el fundamento epistemológico y sociológico de esta oposición en la distinción, corriente en el pensamiento dialéctico moderno y especialmente en la escuela lukacsiana, entre las ciencias de la naturaleza, relativamente autónomas en tanto que estructuras científicas, y las ciencias humanas, que no pueden ser positivas sin ser filosóficas? No es ciertamente por azar que Foucault ha opuesto Marx, Freud y, en cierta medida, Durkheim a Galileo y los creadores de la física mecánica. Las ciencias del hombre —explícitamente para Marx y Freud, implícitamente para Durkheim— suponen la unión estrecha entre las constataciones y las valoraciones, el conocimiento y la toma de posición, la teoría y la praxis, obviamente sin abandonar por ello el rigor teórico. Con Foucault, pienso también que muy a menudo, especialmente hoy, la reflexión sobre Marx, Freud e incluso Durkheim se presenta bajo la forma de un retorno a las fuentes, porque se trata de un retorno a un pensamiento filosófico, contra las tendencias positivistas que quieren que las ciencias del hombre se hagan según el modelo de las ciencias de la naturaleza. Habría que distinguir además lo que es retorno auténtico de lo que, bajo la forma de un pretendido retorno a las fuentes, es en realidad una tentativa de asimilar a Marx y Freud con el positivismo y el estructuralismo no genético contemporáneo, que les son completamente extraños.

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

*M. Foucault:* Voy a intentar responder. La primera cosa que diré es que jamás, por mi parte, he empleado la palabra estructura. Búsquenla en *Les Mots et les choses*, no la encontrarán. Entonces, rogaría que se me ahorren todas las comodidades sobre el estructuralismo o que se tomen la molestia de justificarlas. Además: yo no he dicho que el autor no existía; no lo he dicho y me sorprende que mi discurso haya podido prestarse a un contrasentido como ése. Volvamos un poco sobre todo ello.

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

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

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

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

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

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

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

*M. Foucault:* No he dicho que los redujera a una función, he analizado la función en el interior de la cual algo como un autor podía existir. No he hecho aquí el análisis del sujeto, he hecho el análisis del autor. Si hubiera dado una conferencia sobre el sujeto,

es probable que hubiera analizado la función-sujeto del mismo modo, es decir, haciendo el análisis de las condiciones bajo las que es posible que un individuo cumpla la función de sujeto. Y aún habría que precisar en qué campo el sujeto es sujeto, y de qué (del discurso, del deseo, del proceso económico, etc.). No existe sujeto absoluto.

*J. Ullmo:* Me ha interesado profundamente su exposición, porque ha reavivado un problema que es muy importante en la investigación actualmente. La investigación científica y en particular la investigación matemática son casos límites en los que un cierto número de conceptos que usted ha destacado aparecen de forma muy clara. En efecto, se ha convertido en un problema bastante angustioso para las vocaciones científicas que se dibujan hacia los años veinte encontrarse frente al problema que usted ha planteado inicialmente: «¿Qué importa quién habla?». Antiguamente, una vocación científica era la voluntad de hablar uno mismo, de aportar una respuesta a los problemas fundamentales de la naturaleza o del pensamiento matemático; y esto justificaba unas vocaciones, justificaba, podríamos decir, unas vidas de abnegación y de sacrificio. En nuestros días, este problema es mucho más delicado, porque la ciencia se nos presenta como mucho más anónima; y, en efecto, «qué importa quién habla», lo que no ha sido descubierto por *x* en junio de 1969, será descubierto por *y* en octubre de 1969. Entonces, sacrificar la vida a esta ligera anticipación que permanece anónima es de verdad un problema extraordinariamente grave para quien tiene vocación y para quien debe ayudarlo. Y creo que estos ejemplos de vocaciones científicas pueden aclarar un poco su respuesta en el sentido, además, que usted ha indicado. Tomo el ejemplo de Bourbaki; podría tomar el ejemplo de Keynes, pero Bourbaki constituye un ejemplo límite: se trata de un individuo múltiple; el nombre de autor parece desvanecerse verdaderamente en beneficio de una colectividad, y de una colectividad renovable, porque no siempre son los mismos los que constituyen Bourbaki. Y sin embargo, existe un autor Bourbaki, y este autor Bourbaki se manifiesta por las discusiones extraordinariamente violentas, incluso diría patéticas, entre los participantes de Bourbaki: antes de publicar uno de sus fascículos —esos fascículos que parecen tan objetivos tan desprovistos de pasión, álgebra lineal o teoría de conjuntos, de hecho hay noches enteras de discusión y de pelea para ponerse de acuerdo en un pensamiento fundamental, en una interiorización—. Y éste es el único punto de desacuerdo un tanto pro-

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

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

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

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

*J. Wahl:* Sólo nos queda agradecer a Michel Foucault que haya venido, que nos haya hablado, que haya escrito primero su conferencia, que haya respondido a nuestras preguntas, que además han sido todas interesantes. Agradezco también a los que han intervenido y a los oyentes. «¿Quién escucha, quién habla?»: podríamos contestar «en casa» a esta pregunta.

## 21. LA LOCURA Y LA SOCIEDAD

«Kyôki to shakai» («La folie et la société»), *Misuzu*, diciembre de 1970, págs. 16-22. (Conferencia impartida el 29 de septiembre de 1970, en el Instituto francojaponés de Kyoto.)

En el estudio de los sistemas de pensamiento en Occidente, la orientación tradicional ha consistido hasta hoy en no prestar atención más que a fenómenos positivos. Ahora bien, durante estos últimos años, en etnología, Lévi-Strauss ha explorado un método que permite sacar a la luz la estructura negativa de toda sociedad o toda cultura. Por ejemplo, ha demostrado que, si el incesto está prohibido en el seno de una cultura, no es porque se afirme un cierto tipo de valores. Es que hay, por decirlo así, un tablero de casillas grises o azul claro, apenas perceptibles, que definen la modalidad de una cultura: es la trama de estas casillas lo que yo he querido aplicar al estudio de la historia de los sistemas de pensamiento. Para mí, se trataba pues no de saber lo que se afirma o valora en una sociedad o en un sistema de pensamiento, sino de estudiar lo que es rechazado y excluido. Me he limitado a utilizar un sistema de trabajo que ya era reconocido en etnología.

La locura siempre ha sido excluida. Ahora bien, durante estos últimos cincuenta años, en los que se llaman países avanzados, los etnólogos y los psiquiatras comparatistas han intentado, en primer lugar, determinar si la locura que se daba en su país, a saber, los trastornos mentales como la neurosis obsesiva, la paranoia, la esquizofrenia, existía también en las sociedades llamadas «primitivas». Han tratado de saber, en segundo lugar, si estas sociedades primitivas concedían o no a los locos un estatuto diferente del que constataban en su país.

Mientras que, en su sociedad, los locos eran excluidos, ¿les reconocían las sociedades primitivas un valor positivo? Por ejemplo, los

chamanes de Siberia o de América del Norte, ¿son o no enfermos mentales? En tercer lugar, se preguntaron si ciertas sociedades no estaban ellas mismas enfermas. Por ejemplo, Ruth Benedict concluyó que toda la tribu de los indios Kwakiutl presentaba un carácter paranoico.

Hoy quisiera hablarles siguiendo una orientación inversa a la de los investigadores. Quisiera examinar primero cuál era el estatuto del loco en las sociedades primitivas, en segundo lugar, verificar lo que ocurre en nuestras sociedades industriales, reflexionar en tercer lugar sobre la causa de esa mutación que se operó en el siglo XIX, y finalmente, a modo de conclusión, demostrar que la posición en la que se encuentra el loco no ha cambiado fundamentalmente en la sociedad moderna industrial.

En grandes líneas, los dominios de las actividades humanas pueden dividirse en estas cuatro categorías:

- trabajo, o producción económica;
- sexualidad, familia, es decir reproducción de la sociedad;
- lenguaje, habla [*parole*];
- actividades lúdicas, como juegos y fiestas.

Ahora bien, en todas las sociedades, hay personas que tienen comportamientos diferentes a otras, que escapan a las reglas comunes definidas en estos cuatro dominios, en una palabra, lo que se llaman individuos marginales. Ya en la población ordinaria, la relación con el trabajo varía según el sexo y la edad. En muchas sociedades, los dirigentes políticos y los eclesiásticos, aunque se ocupen de controlar el trabajo de los demás o de servir de intermediarios con la fuerza sobrenatural, no trabajan ellos mismos directamente y no les atañe el circuito de la producción.

También hay personas que escapan al segundo circuito de reproducción social. Los solteros constituyen un ejemplo y son frecuentes, en particular, entre los religiosos. Además, entre los indios de América del Norte, sabemos que existen homosexuales y travestidos: y hay que decir que ocupan una posición marginal en la reproducción social.

En tercer lugar, también en el discurso, hay personas que escapan a la norma. Las palabras que emplean tienen sentidos diferentes. En el caso de un profeta, unas palabras que ocultan un sentido simbólico podrían revelar un día su verdad escondida. Las palabras que utilizan los poetas son de orden estético y escapan igualmente a la norma.

En cuarto lugar, en todas las sociedades, hay personas excluidas de los juegos y las fiestas. A veces lo son porque se las considera pe-

ligrosas, a veces porque son ellas mismas el objeto de la fiesta. Como el chivo expiatorio de los Hebreos: puede ocurrir que alguien sea sacrificado asumiendo el crimen de los demás; mientras tiene lugar la ceremonia de su exclusión, el pueblo organiza una fiesta.

En todos estos casos, los que son excluidos difieren de un dominio a otro, pero también sucede que la misma persona sea excluida en todos los dominios: es el loco. En todas las sociedades o casi, el loco es excluido de cualquier cosa y, según los casos, se le concede un estatuto religioso, mágico, lúdico o patológico.

Por ejemplo, en una tribu primitiva de Australia, el loco está considerado como un ser temible para la sociedad, dotado con una fuerza sobrenatural. Por otra parte, algunos locos se convierten en víctimas de la sociedad. En cualquier caso, son gentes que tienen comportamientos diferentes de los demás, en el trabajo, en la familia, en el discurso y en los juegos.

Lo que ahora quisiera evocar es el hecho de que, del mismo modo que en nuestras sociedades industriales modernas, los locos son excluidos de la sociedad ordinaria mediante un sistema de exclusión isomorfo y se les asigna un carácter marginal.

En primer lugar, por lo que respecta al trabajo, incluso hoy en día, el primer criterio para determinar la locura en un individuo consiste en mostrar que es un hombre inapto para el trabajo. Freud dijo con precisión que el loco (se refería principalmente a los neuróticos) era una persona que no podía ni trabajar ni amar. Hablaré más adelante del verbo «amar», pero, en esta idea de Freud, hay una profunda verdad histórica. En Europa, en la Edad Media, se admitía la existencia de locos. A veces, se excitaban, se volvían inestables o se mostraban perezosos, pero se les permitía errar de aquí para allá. Ahora bien, a partir de los alrededores del siglo XVII, se constituyó la sociedad industrial y la existencia de tales personas dejó de tolerarse. Como respuesta a las exigencias de la sociedad industrial, se crearon casi simultáneamente en Francia y en Inglaterra grandes establecimientos para internarlos. En ellos, no se metía sólo a los locos, sino también a los parados, los enfermos, los viejos, a todos los que no podían trabajar.

Según el punto de vista tradicional de los historiadores, es a finales del siglo XVIII, es decir, en 1793 en Francia, cuando Pinel liberó a los locos de sus cadenas y aproximadamente en el mismo momento en Inglaterra, Tuke, un cuáquero, creó un hospital psiquiátrico. Se considera que hasta entonces los locos eran tratados como criminales y que Pinel y Tuke los calificaron por vez primera de enfermos. Pero estoy obligado a decir que este punto de vista es



erróneo. En primer lugar, no es verdad que antes de la Revolución los locos fueran considerados criminales. En segundo lugar, es un prejuicio pensar que los locos fueron liberados de su estatuto anterior.

Esta segunda idea constituye probablemente un prejuicio mayor que la primera. En general, tanto en la sociedad primitiva como en la sociedad moderna, tanto en la Edad Media como en el siglo xx, a los locos se les concede lo que podríamos llamar un estatuto universal. La única diferencia es que, desde el siglo xvii al xix, el derecho de exigir el internamiento de un loco pertenecía a la familia. Era la familia en primer lugar la que excluía a los locos. Ahora bien, a partir del siglo xix, esta prerrogativa familiar fue perdiéndose progresivamente y se concedió a los médicos. Para internar a un loco, se exigió un certificado médico y, una vez internado, el loco quedó privado de toda responsabilidad y de todo derecho en tanto que miembro de la familia, perdía incluso la ciudadanía, quedaba inhabilitado. Se podría decir que el derecho prevaleció sobre la medicina en la asignación de un estatuto marginal para el loco.

En segundo lugar, por lo que concierne a la sexualidad y el sistema familiar, un hecho debe destacarse. Cuando se consultan los documentos europeos hasta principios del siglo xix, las prácticas sexuales como la masturbación, la homosexualidad, la ninfomanía no se tratan como algo que sea competencia de la psiquiatría. Es a partir de principios del xix que estas anomalías sexuales se identifican con la locura y se consideran como trastornos manifestados por un ser incapaz de adaptarse a la familia burguesa europea. A partir del momento en que Beyle describió la parálisis progresiva y demostró que era debida a la sífilis, se consolidó la idea de que la causa principal de la locura residía en la anomalía sexual. Freud consideró el trastorno de la libido como una causa o una expresión de la locura, lo que ejerció el mismo tipo de influencia.

En tercer lugar, el estatuto del loco respecto del lenguaje era curioso en Europa. Por un lado, la palabra de los locos era rechazada como algo sin valor y, por otro, nunca fue completamente aniquilada. Se le prestaba siempre una atención particular.

Para poner un ejemplo, en primer lugar, desde la Edad Media hasta finales del Renacimiento, en la pequeña sociedad de los aristócratas existían bufones. Se puede decir que el bufón era, de alguna manera, la institucionalización de la palabra de la locura. Sin vínculos con la moral y la política y, además, al amparo de la irresponsabilidad, contaba de forma simbólica la verdad que los hombres ordinarios no podían enunciar.

Para tomar un segundo ejemplo, hasta el siglo xix, la literatura estaba fuertemente institucionalizada con el fin de apuntalar la moral de la sociedad o de divertir a la gente. Ahora bien, hoy en día, la palabra de la literatura se ha liberado totalmente de todo esto y se ha convertido en totalmente anárquica. Es decir, que hay una curiosa afinidad entre literatura y locura. El lenguaje literario no está obligado a las reglas del lenguaje cotidiano. Por ejemplo, no está sometido a la severa regla de decir constantemente la verdad, como tampoco quien cuenta está sujeto a la obligación de ser siempre sincero en lo que piensa y siente. En una palabra, a diferencia de las de la política o de las ciencias, las palabras de la literatura ocupan una posición marginal en relación al lenguaje cotidiano.

Por lo que concierne a la literatura europea, es durante el curso de estos tres períodos cuando el lenguaje literario se hizo particularmente marginal.

1. En el siglo xvi, se volvió aún más marginal que en la Edad Media: las epopeyas y las novelas de caballerías eran destructivas y contestatarias respecto de la sociedad. Es el caso del *Elogio de la locura* de Erasmo, de la obra de Tasso o del teatro isabelino. En Francia, apareció incluso una literatura de la locura. El duque de Bouillon incluso mandó imprimir a su cargo el texto de un loco, y a los franceses les gustaba leerlo.

2. La segunda época va desde fines del siglo xviii a principios del siglo xix. Como literatura de locos, aparecen las poesías de Hölderlin y de Blake, así como la obra de Raymond Roussel. Este último ingresó en un hospital psiquiátrico por neurosis obsesiva, para recibir los cuidados del eminente psiquiatra Pierre Janet, pero finalmente se suicidó. Y que un autor contemporáneo como Robbe-Grillet ha tenido a Roussel como punto de partida lo demuestra el simple hecho de que le dedica su primer libro.<sup>a</sup> Por su parte, Antonin Artaud era esquizofrénico: fue él quien, tras el debilitamiento del surrealismo, creó una apertura en el mundo poético que descubre nuevas perspectivas. Por otra parte, bastaría pensar en Nietzsche y en Baudelaire para afirmar que es preciso imitar a la locura o volverse efectivamente loco para establecer nuevos campos en literatura.

3. Hoy en día, la gente atiende cada vez más a la relación entre literatura y locura. A fin de cuentas, la locura y la literatura son marginales respecto del lenguaje cotidiano y se busca el secreto de la producción literaria general en un modelo que es la locura.

a. Robbe-Grillet (A.), *Un régicide*, París, Minuit, 1949.

Por último, reflexionemos sobre la situación en la que se encuentra el loco respecto de los juegos en una sociedad industrial. En el teatro tradicional europeo —supongo que en Japón es igual— el loco ha asumido un papel central, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. El loco hacía reír a los espectadores. Porque veía lo que los demás actores no veían y revelaba el desenlace de la trama antes que ellos. Es decir, que se trata de un ser que revela la verdad con brío. *El Rey Lear* de Shakespeare es un buen ejemplo. El rey Lear es una víctima de su propio fantasma, pero a la vez es alguien que cuenta la verdad. En otras palabras, el loco en el teatro es un personaje que expresa con su cuerpo la verdad de la que los demás actores y espectadores no son conscientes, un personaje a través del cual aparece la verdad.

Por otra parte, en la Edad Media, había muchas fiestas, pero entre ellas, había una sola que no era religiosa. Es la que se llama fiesta de la Locura. En esta fiesta, los papeles sociales y tradicionales se invertían por completo: el pobre hacía el papel del rico, el débil el del poderoso. Los sexos se intercambiaban, las prohibiciones sexuales desaparecían. El pueblo llano, con ocasión de esta fiesta, tenía el derecho de decir lo que quería al obispo o al alcalde. En general, eran insultos... En una palabra, en esta fiesta, todas las instituciones sociales, lingüísticas, familiares eran derrocadas y puestas en cuestión. En la iglesia, un profano celebraba la misa; después traía un asno cuyo rebuzno era sentido como una irrisión de las letanías de la misa. A fin de cuentas, se trataba de un contrafiesta frente al domingo, a Navidad o a Pascua, que escapaba al circuito habitual de las fiestas ordinarias.

Hoy en día, el sentido político-religioso de las fiestas se ha perdido; en su lugar, se recurre al alcohol o a la droga como un método de contestación frente al orden social y se crea de este modo, de alguna manera, una locura artificial. En el fondo es una imitación de la locura y puede considerarse como un intento por agitar la sociedad creando el mismo estado que la locura.

No soy estructuralista en absoluto. El estructuralismo no es más que una modalidad de análisis. Por ejemplo, ¿cómo han cambiado las condiciones en las que se encuentra el loco desde la Edad Media hasta nuestros días? ¿Cuáles eran las condiciones necesarias para este cambio? Me limito a recurrir al método estructuralista para analizar todo esto.

En la Edad Media y en el Renacimiento, se permitía que los locos existieran en el seno de la sociedad. Lo que se llama el tonto del pueblo no se casaba, no participaba en los juegos, era alimentado y

mantenido por los demás. Erraba de pueblo en pueblo, a veces ingresaba en el ejército, se hacía vendedor ambulante, pero, cuando se volvía demasiado excitado y peligroso, se le construía una pequeña casa en el exterior del pueblo donde lo encerraban provisionalmente. La sociedad árabe siempre ha sido tolerante con los locos. En el siglo XVII, la sociedad europea se volvió intolerante con los locos. La causa es, como ya he dicho, que la sociedad industrial comenzaba a formarse. Igualmente he contado cómo, desde antes de 1650 hasta 1750, en ciudades como Hamburgo, Lyon, París, se crearon establecimientos de grandes dimensiones para internar no sólo a los locos sino también a los viejos, los enfermos, los parados, los ociosos, las prostitutas, a todos aquellos que se encontraban fuera del orden social. La sociedad industrial capitalista no podía tolerar la existencia de grupos de vagabundos. De medio millón de habitantes con los que contaba la población de parisina, seis mil fueron internados. En estos establecimientos no había ninguna intención terapéutica, estaban todos sujetos a los trabajos forzados. En 1665, la policía fue reorganizada en París: como un tablero de casillas para la formación social que se estaba constituyendo, la policía vigilaba constantemente a los vagabundos internados.

La ironía es que, en los hospitales psiquiátricos modernos, se practican frecuentemente los tratamientos mediante el trabajo. La lógica que subyace a esta técnica es evidente. Si la inaptitud para el trabajo es el primer criterio de la locura, basta con aprender a trabajar en el hospital para curar la locura.

Ahora bien, ¿por qué cambió la situación de los locos entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX? Se dice que Pinel liberó a los locos en 1793, pero los que liberó no eran más que enfermos, ancianos, ociosos, prostitutas; dejó a los locos en los establecimientos. Si se produjo esto en esa época es porque, a partir de principios del siglo XIX, la velocidad del desarrollo industrial se aceleró, y que, en tanto que primer principio del capitalismo, las hordas de parados proletarios eran considerados como un ejército de reserva de la fuerza de trabajo. Por esa razón, a los que no trabajaban, pero eran capaces de trabajar, se les hizo salir de los establecimientos. Pero, también aquí, se operó un segundo proceso de selección: no quienes no querían trabajar, sino quienes no tenían la facultad de trabajar, es decir los locos, permanecieron en los establecimientos y se les consideró como pacientes cuyos trastornos tenían causas caracteriales o psicológicas.

De este modo, lo que hasta entonces era un establecimiento de internamiento se convirtió en hospital psiquiátrico, un organismo

de tratamiento. Y le siguió todo un despliegue de hospitales: a) para internar a los que no tenían la facultad de trabajar por razones físicas; b) para internar a los que no podían trabajar por razones no corporales. Desde entonces, los trastornos mentales se convirtieron en el objeto de la medicina y nació una categoría social denominada psiquiatría.

No pretendo negar la psiquiatría, pero esta medicalización del loco se produjo muy tarde históricamente, y no parece que este resultado haya ejercido una influencia profunda sobre el estatuto del loco. Además, si se produjo esta medicalización, fue, como acabo de decir, por razones esencialmente económicas y sociales: es de este modo como el loco fue identificado con el enfermo mental y una entidad denominada enfermedad mental fue descubierta y desarrollada. Los hospitales psiquiátricos fueron creados como algo simétrico en relación con los hospitales para enfermedades físicas. Puede decirse que el loco es un avatar de nuestras sociedades capitalistas, y me parece que, en el fondo, el estatuto del loco no varía en absoluto entre las sociedades primitivas y las sociedades avanzadas. Lo cual no hace sino demostrar el primitivismo de nuestras sociedades.

A fin de cuentas, hoy quería mostrar el carácter traumatizante que aún poseen nuestras sociedades. Si en nuestros días hay algo que haya revalorizado, por poco que sea, el estatuto del loco, es la aparición del psicoanálisis y de los psicotropos. Pero esta apertura tan sólo acaba de comenzar. Nuestra sociedad sigue excluyendo a los locos. En cuanto al problema de si esto sólo es así en las sociedades capitalistas y de saber qué ocurre en las sociedades socialistas, mis conocimientos sociológicos no son suficientes como para emitir un juicio.

## 22. LOCURA, LITERATURA, SOCIEDAD

«Desazón, bungaku, shakai» («Folie, littérature, société»; entrevista con T. Shimizu y M. Watanabe; trad. fr. de R. Nakamura), *Bungei*, n° 12, diciembre de 1970, págs. 266-285.

*T. Shimizu:* Estamos muy contentos de que su venida a Japón nos proporcione esta ocasión de tenerle con nosotros, Michel Foucault. Desde la aparición de *Les Mots et les Choses*, su obra ha sido presentada, incluso en Japón, bajo diversos ángulos. *La Maladie mentale et la Psychologie* y *Naissance de la clinique* han sido traducidas ambas por Mieko Kamiya. Además, recientemente, *L'Archéologie du savoir* ha sido publicada por Kawade-shobo. Durante su estancia, desgraciadamente demasiado breve, usted ha dado tres conferencias: «Manet», «La folie et la société» y «Revenir à l'histoire», en Tokio, Nagoya, Osaka y Kioto. Usted ha expuesto con una gran claridad su pensamiento, que podría parecer difícil.

Ahora bien, usted es un filósofo que tiene ya en su activo una obra brillante. Usted ha emprendido un acercamiento riguroso e innovador a los fundamentos del pensamiento que subyace al mundo occidental desde el Renacimiento. Pero aquí, dadas las características propias a una revista literaria, me gustaría interrogarle sobre la relación entre su pensamiento y la literatura.

*M. Watanabe:* Además de los dos textos sobre la enfermedad mental que acaban de ser evocados, tenemos en traducción japonesa «La pensée du dehors» sobre Maurice Blanchot y «Préface a la transgression» sobre Georges Bataille. Aunque presentan grandes dificultades, estos ensayos han suscitado un vivo interés en los lectores japoneses. Además de estos casos precisos en los que usted aborda directamente un escritor, en sus «archivos» que constituyen el objeto de análisis de lo que usted llama «la arqueología», la

literatura ocupa una posición casi privilegiada: empezando por Sade, Hölderlin, Mallarmé, Nietzsche, Raymond Roussel, Artaud, Bataille, Blanchot, todos estos escritores aparecen en sus textos como unos *leitmotivs* que sirven, me parece, de hilo conductor para sus tesis. Hemos supuesto pues que el papel que la literatura ha cumplido y continua cumpliendo en su pensamiento es determinante, y por ello hemos querido centrar en este asunto nuestras preguntas.

Y luego, si fuera posible, nos gustaría que usted nos hablara sobre la relación entre la literatura y la sociedad o la política.

*T. Shimizu:* Posiblemente sea demasiado sumario, pero me parece que, en su sistema de pensamiento, la literatura está organizada de acuerdo a tres ejes. El primero, alrededor del problema de la locura, está representado por Hölderlin y Artaud. El segundo, alrededor del problema de la sexualidad, por Sade y Bataille. Y el tercero, alrededor del problema del lenguaje, por Mallarmé y Blanchot. Por supuesto, se trata de una clasificación sumaria, pero, ¿podría usted hablarnos en función de estos tres ejes?

*M. Foucault:* Su análisis es muy preciso y me parece que señala bien mis principales centros de interés. Pero éstos no me conciernen a mí solo; son importantes para todo Occidente desde hace ciento cincuenta años.

Ahora bien, usted ha dicho al principio que yo era filósofo: esto es algo que me preocupa y me gustaría comenzar por este punto. Si me he detenido en esa palabra es porque no me considero un filósofo. No es falsa modestia. Se trata más bien de una de las características fundamentales de la cultura occidental desde hace ciento cincuenta años: la filosofía, en tanto que actividad autónoma, ha desaparecido. A este respecto, hay un síntoma sociológico que merece señalarse: la filosofía ya no es hoy más que un oficio de profesor de universidad. Desde Hegel, la filosofía es enseñada por unos universitarios cuya función consiste menos en practicar la filosofía que en enseñarla. Lo que antaño tenía que ver con el pensamiento más elevado de Occidente ha decaído hoy al rango de la actividad que pasa por tener menos valor en el dominio de la educación: este hecho prueba que la filosofía probablemente ha perdido su papel, su función y su autonomía.

Ahora bien, para contestar sumariamente a la pregunta «¿qué es la filosofía?», yo diría que se trata del lugar de una elección original, que se encuentra en la base de toda una cultura.

*T. Shimizu:* ¿Podría explicar un poco este concepto de «elección original»?

*M. Foucault:* Por elección original no entiendo solamente una elección especulativa, en el dominio de las ideas puras. Sino una elección que delimitaría todo un conunto constituido por el saber humano, las actividades humanas, la percepción y la sensibilidad.

La elección original en la cultura griega es Parménides, es Platón, es Aristóteles. La elección política, científica y literaria en la cultura griega, por lo menos en gran medida, tiene como punto de partida el principio fundamental del conocimiento que fue llevado a cabo por estos filósofos. Por la misma razón, la elección original de la Edad Media, si no fue realizada por los filósofos, por lo menos se hizo en relación con la filosofía. Así ocurrió con la filosofía platónica en los siglos XI y XII, y lo mismo ocurrió con la filosofía aristotélica en los siglos XIII y XIV. Descartes, Leibniz, Kant y Hegel fueron también representativos de una elección original: esa elección se hacía con la filosofía como punto de partida y en el seno mismo de la filosofía, en relación con toda una cultura, con todo un dominio de saber, con toda una forma de pensamiento.

Probablemente, Hegel habrá sido el último caso de elección original cumplido por la filosofía en tanto que actividad autónoma. Y es que, en líneas generales, la esencia de la filosofía hegeliana consiste en no llevar a cabo elección, es decir, en recuperar en su propia filosofía, en el interior de su discurso, todas las elecciones que se ha hecho en la historia.

Tengo la impresión de que, en el mundo occidental, desde el siglo XIX, o tal vez desde el XVIII, la elección verdaderamente filosófica, en otras palabras la elección original, se hizo tomando como puntos de partida dominios que ya no tienen que ver con la filosofía. Por ejemplo, los análisis efectuados por Marx no eran filosóficos en su espíritu, y no debemos considerarlos como tales. Son análisis puramente políticos que hacen que sean indispensables algunas elecciones originales fundamentales y determinantes para nuestra cultura. Del mismo modo, Freud no era filósofo y no tenía ninguna intención de serlo. Pero el hecho de que haya descrito la sexualidad como lo hizo, que haya sacado a la luz las características de la neurosis y de la locura muestra que se trata de una elección original. Pensándolo bien, una elección como la llevada a cabo por Freud es bastante más importante para nuestra cultura que las elecciones filosóficas de sus contemporáneos, como Bergson o Husserl.

El descubrimiento de la lingüística general, la constitución de la lingüística por Saussure es también una elección original de gran importancia, mucho más que la filosofía neokantiana que era dominante en la época.

Tal vez podría decirse lo siguiente: Que es completamente erróneo pretender que nuestra época, es decir los siglos XIX y XX, ha renunciado a la filosofía en beneficio de la política y de la ciencia. Hay que decir más bien que la elección original antaño era llevada a cabo por la actividad de una filosofía autónoma, pero que hoy tiene lugar en otras actividades, ya sean científicas, políticas o literarias. Por ello, en la medida en que mis obras conciernen esencialmente a la historia, cuando trato en ellas los siglos XIX o XX, prefiero apoyarme en los análisis de obras literarias, antes que en el de obras filosóficas. Por ejemplo, las elecciones llevadas a cabo por Sade son mucho más importantes para nosotros de lo que eran para el siglo XIX. Y es en tanto que todavía estamos sujetos a estas elecciones que nos vemos abocados a llevar a cabo elecciones del todo decisivas. Ésta es la razón por la que me intereso por la literatura, en la medida en que es el lugar en el que nuestra cultura ha llevado a cabo algunas elecciones originales.

*M. Watanabe:* Me gustaría que ahora pasáramos al problema de la locura, de modo concreto. El hecho mismo de que los filósofos —permítame la palabra— traten ese problema no me parece excepcional. Pienso especialmente en Jaspers: su *Psicopatía general* es de 1913 y *Strindberg y Van Gogh* de 1922. Pero estas consideraciones filosóficas sobre las enfermedades mentales, que podríamos llamar «filosofía de la locura», difieren totalmente de su método de trabajo. Usted, como lo muestra el hecho de que al título *Naissance de la clinique* le haya añadido como subtítulo *Une archéologie du regard médical*, parte en sus análisis de un punto de vista sociológico. ¿Podría usted explicar qué es lo que ha motivado esta elección metodológica?

*M. Foucault:* Los análisis que he querido llevar a cabo hasta ahora apuntan esencialmente, como usted acaba de decir, a análisis sociológicos de diferentes instituciones. En este sentido, lo que hago es totalmente diferente de la filosofía de la locura o de la de las enfermedades mentales que encontramos en Jaspers o, si nos remontamos más atrás, en Pierre Janet o Ribot. Sus análisis interrogan la locura y, a través de los comportamientos patológicos, quieren, en el caso de Ribot, descubrir algo que concierne a la psi-

cología normal y, en el caso de Jaspers— de lejos el más importante y el más significativo—, descubrir algo como el código secreto de la existencia: ¿qué es la existencia humana si está amenazada por esa cosa que es la locura y si no puede llegar a una especie de experiencia suprema más que a través de la locura? Es el caso de Hölderlin, Van Gogh, Artaud, Strindberg, y es esto precisamente lo que Jaspers ha estudiado. Pero mi objeto es radicalmente diferente. Y es que, como le he dicho, siempre he estado preocupado por el problema de una elección original nacida fuera de la filosofía.

Me he preguntado si no existían, en las diferentes actividades que forman el sistema social e incluso en las que son menos visibles, más escondidas y discretas, algunas de las elecciones originales más fundamentales para nuestra cultura y nuestra civilización. Eso es lo que he intentado examinar. Cuando he dirigido una mirada puramente histórica a un material histórico por completo banal, me ha parecido que a mitades del siglo XVII aparecía un fenómeno que los historiadores no habían tratado hasta entonces y que era más importante que el simple hecho socio-económico. Indagando en documentos históricos, he constatado que, en Occidente, hasta mitades del siglo XVII, se era sumamente tolerante con los locos y la locura, aunque el fenómeno de la locura se definiera por la exclusión y el rechazo: se admitía en el tejido de la sociedad y del pensamiento. Los locos y la locura naturalmente eran empujados hacia los márgenes de la sociedad, pero estaban repartidos ampliamente en la sociedad en la que evolucionaban. Aunque fueran seres marginales, no estaban completamente excluidos, sino integrados en el funcionamiento de la sociedad. ahora bien, después del siglo XVII, se produjo una gran ruptura: toda una serie de modalidades transformaron al loco en tanto que ser marginal en un ser completamente excluido. Estas modalidades constituían un sistema formado sobre la fuerza policial, como el encierro y los trabajos forzados. Me parece que a través de estos fenómenos de constitución de una policía, de establecimiento de un método de encierro, en los que los historiadores no habían prácticamente reparado hasta entonces, el mundo occidental llevó a cabo una de las elecciones originales más importantes. Es lo que quise analizar, y no se trataba del problema de la naturaleza humana o la conciencia humana. En otras palabras, quise analizar la elección original que el mundo occidental llevó a cabo mediante estas disposiciones, más bien groseras y poco relevantes, que consistían en **encerrar a los locos**.

*M. Watanabe:* Planteando el tema «locura y literatura» se corre el riesgo de considerar que la locura es una esencia inmutable y la literatura también. Pero, según usted, la relación entre la locura y la literatura, por lo menos en Occidente, está muy marcada por la época en la que se define. ¿Podría explicarse un poco más concretamente?

*M. Foucault:* Bien, usted ha planteado primero el problema de la locura y luego el de la literatura: es verdaderamente un orden necesario. De alguna manera, no podemos hacer otra cosa sino seguir su declive. La razón por la que me intereso por la literatura es la siguiente: como le he dicho, en el siglo XVII, se tomaron diversas disposiciones en los dominios político, social, económico y policial; ahora bien, la elección original que lleva a cabo la exclusión del loco y de la locura acaba por ser tratada en la literatura a partir del siglo XIX. Según creo, Sade es, en cierto sentido, uno de los fundadores de la literatura moderna, aunque su estilo pertenezca completamente al siglo XVIII y su filosofía esté tomada enteramente de un cierto tipo de materialismo y de naturalismo propios al siglo XVIII. En realidad, Sade, por sus orígenes, pertenece íntegramente al siglo XVIII, a la aristocracia y al legado del feudalismo. Ahora bien, en la medida en que Sade redactó su obra en prisión y, además, la fundó sobre una necesidad interior, es el fundador de la literatura moderna. Dicho de otro modo, hay un cierto tipo de sistema de exclusión que se encarnizó con la entidad humana llamada Sade, con todo lo sexual, con la anomalía sexual, con la monstruosidad sexual, en una palabra, con todo lo que es excluido por nuestra cultura. Su obra fue posible porque existía este sistema de exclusión. El hecho de que en una época de transición, entre el siglo XVIII y el XIX, haya podido nacer o resucitar una literatura en el interior de lo que es excluido muestra que ahí hay, pienso, algo eminentemente fundamental. Y, en la misma época, el mayor poeta alemán, Hölderlin, estaba loco. Precisamente la poesía del final de su vida es la que está, para nosotros, en la máxima proximidad a la esencia de la poesía moderna. Esto es justamente lo que me atrae de Hölderlin, Sade, Mallarmé o también de Raymond Roussel y Artaud: el mundo de la locura que había sido separado a partir del siglo XVII, este mundo festivo de la locura ha irrumpido repentinamente en la literatura. De este modo mi interés por la literatura se une con mi interés por la locura.

*M. Watanabe:* Su conferencia «La folie et la société» estaba organizada alrededor de dos ejes. El primero, sincrónico, consiste

en cuatro modos de exclusión: exclusiones fuera de las relaciones de producción, fuera de la familia, fuera de la comunicación, fuera de los juegos. Respecto del segundo eje, diacrónico, usted evocó la significación del encierro forzado de los locos en el siglo XVII, luego la liberación parcial por Pinel a fines del siglo XVIII y, finalmente, el establecimiento de una nueva categoría llamada «enfermedad mental».

Me gustaría preguntarle a propósito de estos cuatro modos de exclusión: el cuarto, la exclusión fuera de los juegos, ¿no es de una naturaleza un poco diferente a los otros tres? Por ejemplo, en su conferencia, usted evocó la fiesta de la locura en la Edad Media en Europa y, en particular, usted citó el ejemplo del bufón en el teatro del Renacimiento y de la época barroca, precisando que era un personaje que «contaba la verdad». En el teatro tradicional japonés, en particular en el nô, abundan los locos y la locura —bajo la forma del delirio o del encantamiento [*envoûtement*]—, y se trata allí de una experiencia que permite, a través del trastorno de la conciencia, alcanzar una sensación cósmica, en una palabra, se trata del lugar de revelación de lo sagrado. ¿Puede hablarse también en este caso de exclusión de los locos fuera de los juegos? En todo caso, me parece que los locos y la locura, por lo menos bajo la forma del delirio, son reintegrados en el teatro.

*M. Foucault:* Que los locos sean excluidos de los juegos, como usted ha dicho, no es lo mismo que su exclusión del hogar o de la relación de producción. Simplemente, un loco no trabaja, incluso si, en algunos casos, se le pueden asignar pequeños trabajos. Del mismo modo, un loco queda excluido de su familia y pierde sus derechos de miembro de la familia: también este caso es simple. Ahora bien, la historia se complica cuando se trata de los juegos. Cuando digo «juegos», el acento cae sobre las fiestas, y hubiera debido emplear ese término. Por lo que respecta a la exclusión de los locos fuera de los juegos, para ser más preciso, no se trata de excluirllos sino de atribuirles un lugar particular en los juegos. Por ejemplo, en las fiestas, son a menudo las víctimas de un juego: en una especie de ceremonia análoga al principio del chivo expiatorio, o en el teatro, cuando el loco encarna a un personaje que cae en la irrisión. Encontramos, en cierta medida, un eco del personaje del loco, rodeado por la hostilidad y la desconfianza general, en una obra como *Le Misanthrope*. El loco puede convertirse pues en el objeto de un juego o jugar, en este juego, un papel en un sentido privilegiado, pero este personaje, por su papel y su función, no tiene nun-

ca una posición de la misma naturaleza que la que ocupan los otros personajes. En Europa, en el teatro medieval o del Renacimiento, o incluso en el teatro barroco, a principios del xvii, le corresponde a menudo a este personaje del loco la tarea de decir la verdad. Hace un momento usted ha dicho que, en el teatro tradicional japonés, el loco era un representante de lo sagrado. Pero, en Occidente, por lo menos en el teatro del siglo xvi y xvii, el loco es más bien el portador de la verdad. El hecho de que, en su país, el loco sea representante de lo sagrado y, en el nuestro, el portador de la verdad me parece que indica una diferencia significativa entre la cultura japonesa y la cultura europea. El loco es el portador de la verdad y la cuenta de un modo muy curioso. Porque sabe muchas más cosas que los que no están locos: tiene una visión de otra dimensión. En este sentido, se parece, en cierta medida, al santo. En el caso de Europa, se parece al profeta. Pero el profeta, en la tradición judeocristiana, es alguien que cuenta la verdad sabiendo que cuenta la verdad. En cambio, el loco es un profeta ingenuo, que cuenta la verdad sin saberlo. La verdad se transparenta a través suyo, pero él, por su parte, no la posee. Las palabras de la verdad se desarrollan en él sin que sea responsable de ello. En el teatro del siglo xvi y principios del xvii, el loco, que es portador de la verdad, ocupa una posición claramente separada de los otros personajes. La acción se desarrolla en los otros personajes que experimentan ciertos sentimientos mutuos, tramán una intriga entre ellos y comparten, en alguna medida, la verdad. En cierto sentido, saben exactamente lo que quieren, pero ignoran lo que les va a ocurrir ahora. Fuera, al lado, por encima de ellos se encuentra el loco que no sabe lo que desea, no sabe lo que es, y ni siquiera domina sus propios comportamientos ni su voluntad, pero que cuenta la verdad. Por un lado, hay un grupo de personajes que dominan su voluntad, pero no conocen la verdad. Por el otro, está el loco que les cuenta la verdad, pero que no domina su voluntad y no controla ni siquiera el hecho de que cuenta la verdad. Este desfase entre la voluntad y la verdad, es decir, entre la verdad desposeída de la voluntad y la voluntad que no conoce todavía la verdad, no es otra cosa que el desfase entre los locos y los que no están locos. Creo que usted me entiende, pero el loco, en el mecanismo teatral, ocupa una posición singular: no está completamente excluido y, si se puede decir así, está a la vez excluido e integrado: o mejor, es por estar excluido que juega un cierto papel.

Me gustaría añadir un par de cosas al respecto. Primero, desde mitades del siglo xvii, es decir desde la época clásica, por lo me-

nos en Francia, pero creo que es igual en las literaturas inglesa y alemana, el loco en tanto que personaje ha desaparecido. Hace un momento, he hablado del *Misanthrope*: Alceste es la última figura del loco en el teatro clásico. Cuenta la verdad en cierta medida y conoce bastante más que los demás la verdad de los seres y las cosas, pero posee las mismas calificaciones que el resto de personajes del teatro de Molière. La posición que ocupa no se encuentra, en sentido estricto, al margen: su carácter le aleja simplemente los demás personajes, nada más. Porque esta obra tiene como tema la relación entre el misántropo Alceste y los demás personajes. En el teatro de Molière no es una voz irresponsable y profética.

Si se me permite una asociación de ideas: el loco, en la literatura de la Edad Media, del Renacimiento o de la época barroca, es un personaje que cuenta la verdad sin saber que cuenta la verdad; en otras palabras, es un discurso de la verdad que, en realidad, no tiene la voluntad de la verdad y en sí mismo no la posee. Pero este tema, ¿acaso no es lo que tan gravemente y desde hace tanto tiempo pesa sobre el pensamiento occidental? Porque, a fin de cuentas, lo que Freud buscaba en sus pacientes, ¿qué era sino hacer aparecer la verdad a través de ellos? Se trataba de hacer aparecer la forma auténtica del ser neurótico del paciente, a saber, la verdad que él mismo no domina. Se puede intentar entonces una historia panorámica de la cultura occidental: esta copertenencia de la verdad y de la locura, esta intimidad entre la locura y la verdad, que era posible reconocer hasta principios del siglo xvii, fueron, a continuación, durante un siglo y medio o dos siglos, negadas, ignoradas, rechazadas y escondidas. Ahora bien, a partir del siglo xix, de un lado, por la literatura y, del otro, más tarde, por el psicoanálisis, se hizo evidente que aquello de lo que se trataba en la locura era de una especie de verdad y que algo que no puede ser más que la verdad aparece sin duda a través de los gestos y los comportamientos de un loco.

*M. Watanabe:* Una vez el misántropo Alceste desaparece de la escena, ya no es el loco en tanto que personaje, sino una especie de conciencia trágica fundada en una experiencia de miedo y fascinación frente a la posibilidad de hundirse en la locura la que va a ocupar la delantera de la escena literaria. Los poetas románticos son típicos desde este punto de vista. Creo que Hugo tenía un loco en su familia. Pero, ¿no podríamos encontrar signos precursores en Diderot o Rousseau?



*M. Foucault:* En un sentido, un escritor de la época clásica no puede estar loco y no puede tener miedo de volverse loco. Ahora bien, al contrario, a partir del siglo XIX, vemos cómo brota constantemente, debajo de la escritura de los grandes poetas, el riesgo de volverse loco. Pero, curiosamente, por lo que concierne a Rousseau, éste niega obstinadamente la posibilidad de volverse loco. Estaba obsesionado con la certeza de que él no estaba fascinado por el miedo a hundirse en la locura y que se le trataba como a un loco, aunque no lo era. O, al contrario, en Hugo, que era completamente normal, existía un miedo respecto de la locura, pero que no iba más allá de los límites de la experiencia intelectual. Hoy, no se puede emprender esa curiosa experiencia que es la escritura sin enfrentarse con el riesgo de la locura. Esto es lo que Hölderlin y, en cierta medida, Sade nos han enseñado. A mi entender, puede decirse otro tanto de la filosofía. Al principio de las *Méditations*, Descartes escribe claramente esto: tal vez sueño, tal vez mis sentidos me traicionan, pero hay una cosa que, y estoy seguro de ello, no me puede ocurrir, y es que me hunda en la locura. Rechaza esta hipótesis en virtud de los principios de su pensamiento racional. Rechaza la idea de que la locura pueda atentar contra su pensamiento racional. Y la razón de ello es que, dice, si estuviera loco, debería tener una alucinación, como en pleno sueño, pero esta quimera es mucho menos importante, menos extravagante que las que ve en sus sueños reales. Deduce de ello que la locura no es más que una parte del sueño. Pero hubiera corrido un gran peligro de haber pensado lo siguiente: «Si estuviera loco, ¿desearía o no emprender una reflexión racional? ¿Podría o no aplicar mis pensamientos racionales actuales a la locura y al sueño?». El hecho de que en el interior, y desde el principio mismo, se hubieran colocado unas minas con el nombre de locura era algo que Descartes no podía ver de frente y, si llegaba a hacerlo, era algo que enseguida rechazaba.

Ahora bien, con Nietzsche, llega al fin ese momento en el que el filósofo dirá: «Finalmente, tal vez estoy loco».

*M. Watanabe:* ¿No se anuncia así la relación fundamental que va a instaurarse entre la época en que la escritura deja de ser el simple sostén de la palabra y empezaba a existir por sí misma y esta intrusión de la locura en la escritura?

*M. Foucault:* Hasta finales del siglo XVII, escribir significaba escribir para alguien, escribir algo para enseñárselo a los otros, para divertirlos o para que fuera asimilado. Escribir no era más que el

sostén de una palabra que tenía por finalidad circular en el interior de un grupo social. Ahora bien, hoy, la escritura se orienta en otra dirección. Por supuesto, los escritores escriben para vivir y para obtener un éxito público. En el plano psicológico, la empresa de la escritura no ha cambiado en relación con los tiempos de antes. El problema es saber en qué dirección giran los hilos que tejen la escritura. En este punto, la escritura posterior al siglo XIX existe por sí misma de un modo manifiesto y, si fuera necesario, existiría independientemente de todo consumo, de todo lector, de todo placer y de toda utilidad. Ahora bien, esta actividad vertical y casi intransmisible de la escritura se parece en parte a la locura. La locura es en algún modo un lenguaje que se sostiene en la vertical, y que ya no es la palabra transmisible, al haber perdido todo valor como moneda de cambio. Ya sea porque la palabra ha perdido todo valor y nadie la desea, ya sea porque se duda en utilizarla como una moneda, como si se le hubiera atribuido un valor excesivo. Pero, en definitiva, los dos extremos se unen. Esta escritura no circulatoria, esta escritura que se sostiene de pie, es precisamente un equivalente de la locura. Es normal que los escritores encuentren su doble en el loco o en un fantasma. Detrás de todo escritor se acurruca la sombra de un loco que le sostiene, le domina y le oculta. Se podría decir que, en el momento en el que el escritor escribe, lo que cuenta, lo que produce con el acto mismo de escribir, no es sin duda otra cosa sino la locura.

Este riesgo de que un sujeto que escribe sea arrebatado por la locura, de que ese doble que es el loco gane peso, es precisamente esto, a mi entender, lo característico del acto de escribir. Entonces es cuando encontramos el tema de la capacidad de subversión [*subversivité*] de la escritura. Pienso que se puede vincular el carácter intransitivo de la escritura, del que habla Barthes, con esta función de transgresión.

Dicho esto, me parece que hay que ser prudente con este término. Porque, hoy en día, en Francia, un cierto tipo de escritores —un puñado de escritores de izquierdas, ya que pertenecen al partido comunista— claman que toda escritura es subversiva. Hay que desconfiar porque, en Francia, basta con hacer este tipo de declaración para eximirse de cualquier actividad política, sea la que fuere. En efecto, si el hecho de escribir es subversivo, basta con trazar letras, por más insignificantes que sean, en un pedazo de papel, para ponerse al servicio de la revolución mundial.

No es en este sentido que debe decirse que la escritura es subversiva. A mi entender, el acto de escribir —un acto situado en el



exterior del sistema socioeconómico, como la circulación, la formación de los valores— funcionaba hasta hoy, por su misma existencia, como una fuerza de contestación de la sociedad. Esto no tiene relación con la posición política de quien escribe. Por más que Sade fuera anarquista, ante todo era un aristócrata: es cierto que había tomado medidas para no ser víctima de la Revolución, pero no escondió su repulsión hacia los Jacobinos. (Quizá la escondió, pero sólo durante un cierto tiempo.) Por ejemplo, Flaubert, en su fuero interno, tenía unas opiniones burguesas y, frente a la Comuna de París, no pudo sino mantener unos juicios que, desde nuestro punto de vista, son absolutamente indefendibles. Sin embargo, en el plano de la crítica de la sociedad europea, la escritura de Sade y de Flaubert jugaron un papel que los textos bastante más izquierdistas de Jules Vallès nunca hubieran podido jugar. Por consiguiente, puede decirse que es la escritura, por el hecho mismo de su existencia, la que pudo mantener durante ciento cincuenta años por lo menos su función subversiva.

El problema es pues el siguiente: ante todo, si los intelectuales franceses de hoy se encuentran en una situación del todo difícil y no pueden sino experimentar una especie de vértigo, si no de desesperación, es porque, desde la revolución cultural china, y en particular desde que los movimientos revolucionarios se han desarrollado no sólo en Europa sino en el mundo entero, se ven obligados a plantearse una serie de cuestiones: ¿subsiste todavía la función subversiva de la escritura? La época en la que el mero acto de escribir, de hacer que la literatura existiera gracias a su propia escritura, bastaba para expresar una contestación respecto a la sociedad moderna, ¿no está ya caduca? ¿No ha llegado el momento ahora de pasar a las acciones verdaderamente revolucionarias? Ahora que la burguesía, la sociedad capitalista han desposeído totalmente a la escritura de estas acciones, ¿sirve la escritura para otra cosa más que para reforzar el sistema represivo de la burguesía? ¿Hay que dejar de escribir? Y cuando digo estas cosas, les ruego que no crean que bromeo. Es alguien que continúa escribiendo quien les habla. Algunos de mis amigos más íntimos y más jóvenes han renunciado definitivamente a escribir o por lo menos así me lo parece. Honestamente, ante esta renuncia en beneficio de la actividad política, no sólo estoy admirado sino también atrapado por un violento vértigo. Al fin y al cabo, ahora que ya no soy joven, me limito a continuar esta actividad que tal vez haya perdido el sentido crítico que yo había querido darle.

Cuando escribí la *Histoire de la folie* quise hacer una especie de crítica social, no puedo decir si fue un éxito o un fracaso. En este momento, tengo la intención de escribir un libro sobre el sistema de las penas y sobre la definición del crimen en Europa. Pero no estoy seguro de que un libro crítico de este tipo tenga todavía el sentido que tenía *Histoire de la folie* cuando apareció, hace diez años. Me gustaría pensar que *Histoire de la folie* fue útil hace diez años. Pero no estoy seguro de que este libro sobre las penas y los crímenes, en el que pienso, sea hoy tan útil.

En Francia, los escritores están atrapados hoy entre las dos tentaciones siguientes: o bien renunciar a escribir y dedicarse directamente a las actividades revolucionarias fuera de cualquier escritura; o bien inscribirse en el Partido comunista francés, que garantiza un estatuto social de escritor y asegura que la escritura puede ser proseguida en el seno de la sociedad socialista y de la ideología marxista. Es normal que, atrapados entre estas dos tentaciones, numerosas personas estén tocadas por el vértigo, y sé cuál de las dos escogen. Pero imagínense en qué aprieto me encuentro yo, que no he escogido ninguna de las dos.

*T. Shimizu:* A partir de una conversación sobre la locura, nos hemos preguntado si la escritura tiene verdaderamente la fuerza para cambiar el orden establecido. Y ahora, me gustaría que nos centráramos en nuestro segundo problema, a saber, el de la sexualidad. Porque sus palabras me han hecho pensar en el texto que usted ha escrito recientemente sobre la última obra de Pierre Guyotat, *Éden, Éden, Éden*. Me parece que esta novela y su texto nos pueden servir de escollo [*pierre d'achoppement*] para abordar el problema de la sexualidad. En efecto, usted escribe que, en esta novela, por vez primera, la relación entre el individuo y el deseo sexual se ha invertido de modo definitivo y que tras la destrucción de la unidad del individuo y de la preminencia del sujeto no queda sino la sexualidad como un inmenso estrato.

*M. Foucault:* En efecto, como usted sugiere, habría que abordar ahora el problema de la sexualidad. Usted ha escogido Guyotat como escollo. Unas circunstancias bastante complejas rodean ese texto. No se si éste es el lugar para hablar de ello, aunque debe presentar un interés sociológico.

Guyotat ha escrito un libro con un lenguaje de una audacia inusitada. Nunca había leído una obra semejante, en ninguna literatura, sea francesa o inglesa. Nadie había hablado hasta entonces de lo que Guyotat hablaba. Ahora bien, en Francia, existe todavía una

censura y este libro corría el peligro de ser prohibido. Por esta razón, Michel Leiris, Roland Barthes y Philippe Sollers redactaron un prefacio y yo, por mi parte, publiqué ese artículo. Se trataba de una especie de complot que preparamos hace por lo menos un año, o tal vez un año y medio. Pensábamos que el libro no sería secuestrado si estaba enteramente cubierto por una garantía literaria. No sé si Leiris, Sollers o yo hemos dicho todo lo que pensábamos de él, pero, en cualquier caso, ese prefacio y ese artículo tenían un función estratégica ante la legislación francesa. Por supuesto, no quiero despreciar con ello la calidad de esos textos. Conozco al dedillo el problema de las penas y de la represión y estoy profundamente convencido de la importancia estratégica y táctica de un texto: nunca diré pues que esos textos no sean importantes porque son de circunstancias. Incluso diré lo contrario: esos textos son tanto más importantes en la medida en que son de circunstancias. Cosa curiosa, en Francia, para que un cierto tipo de vocabulario, y de giros, de imágenes o de fantasmas sean introducidos en un texto es preciso que esas palabras tengan la coartada de la literatura. Es en este momento cuando —vuelvo aquí al problema que hemos evocado hace un momento— la literatura se convierte en un lugar donde la transgresión puede ser cumplida hasta el infinito. Antes, nadie, antes de Guyotat, nadie había hablado de lo que él evoca en su libro. Puesto que los límites de lo que es expresable en el seno de nuestro vocabulario y de nuestra lengua son superados de este modo en el texto de Guyotat, puede decirse que este texto es precisamente transgresivo. Pero a la vez, en nuestra sociedad, la literatura se ha convertido en una institución en la que se vuelve posible la transgresión que en cualquier otro lado sería imposible. Por ello, la sociedad burguesa se muestra completamente tolerante con lo que ocurre en la literatura. En algún modo, la literatura se admite en la sociedad burguesa precisamente porque ha sido digerida y asimilada. La literatura es como una aficionada a las escapadas [*fugueuse*]: hace tonterías, pero cada vez que vuelve a casa es perdonada. En relación con Guyotat, me gustaría tomar aquí el ejemplo de *Madame Bovary*: es una historia de adúlteros y de suicidio. En el siglo XIX, el adulterio y el suicidio eran moneda corriente. Y sin embargo, la novela fue perseguida. En cambio, en el caso de Guyotat, una vez que el libro, con su aureola de cauciones literarias, fue publicado, se vendió a un ritmo de quince mil ejemplares por semana, y no fue objeto de ninguna persecución. Por otra parte, en Francia, la homosexualidad es un delito y siempre se está expuesto a una semana de cárcel. Como usted puede ver, estamos en una situación

diametralmente opuesta a la de *Madame Bovary*. Cuando se publicó *Madame Bovary*, la literatura poseía en sí misma suficiente fuerza transgresiva: bastaba con restituir en una obra la realidad cotidiana de una familia burguesa para provocar el escándalo. Hoy, por el contrario, la literatura dice sin duda mucho más de lo que los homosexuales practican en París. Pero el libro no es condenado, mientras que los homosexuales son puntualmente castigados. La fuerza transgresiva de la literatura se ha perdido hasta ese punto. De este modo volvemos al tema: ¿hay que continuar hoy nuestras tentativas subversivas por medio de la literatura? ¿Una actitud tal está todavía fundada? Puesto que la literatura ha sido recuperada hasta este punto por el sistema, ¿no se ha convertido la subversión por la literatura en un puro fantasma?

*M. Watanabe:* Me parece que se podría precisar algo más la relación entre las perversiones sexuales en la literatura —y como se trata aquí de homosexualidad, podemos limitarnos a ella— y en la sociedad real. Quiero decir con ello que, a juzgar por la inflación de las diversas informaciones sobre la sexualidad en la sociedad moderna, se puede tener una cierta impresión de que los viejos tabús están siendo barridos y que, en este sentido, la libertad sexual se ha ampliado en una gran medida. Por consiguiente, no pensamos que, en este dominio, la realidad esté forzosamente retrasada con respecto a la literatura. Pero, de hecho, las perversiones sexuales tal como son representadas son diferentes de la realidad que cada uno de nosotros vive, y esto es sin duda algo que contribuye a disimularla.

*M. Foucault:* En efecto. La sociedad en la que vivimos limita considerablemente la libertad sexual, directa o indirectamente. Por supuesto, en Europa, desde 1726, ya no se ejecuta a los homosexuales, pero el tabú sobre la homosexualidad no por ello es menos tenaz. Si he tomado el ejemplo de la homosexualidad en la sociedad europea es porque es el tabú más extendido y el más enraizado. Este tabú de la homosexualidad influye, por lo menos indirectamente, sobre el carácter de un individuo; por ejemplo, excluye en él la posibilidad de un cierto tipo de expresión verbal, le niega un reconocimiento social y le confiere la conciencia del pecado, de entrada, en lo que concierne a las prácticas homosexuales. El tabú de la homosexualidad, sin llegar hasta la ejecución de los homosexuales, pesa gravemente no sólo sobre las prácticas homosexuales, sino sobre todos, hasta el punto de que incluso la heterosexualidad no escapa a la influencia de ese tabú, en una cierta forma.

**M. Watanabe:** No es lo que decíamos sobre la sexualidad y su expresión lo que me hace pensar en ello, sino el tema de la escritura como transgresión, pienso en la obra de Genet. En particular, pienso en la función política de su teatro, porque, también ahí, existe una conciencia aguda del hecho de que, cuando la locura se convierte en fiesta, en espectáculo, es recuperada por la sociedad burguesa.

**M. Foucault:** Sí, pero, en este caso, hay que distinguir la locura real y la literatura. Repito una vez más que la locura real se define por una exclusión fuera de la sociedad; así pues, un loco es, por su misma existencia, constantemente transgresivo. Se sitúa siempre «en el exterior» [*«au-dehors»*]. Pero la literatura no está «en el exterior», en virtud de este modo de exclusión, sino que puede estar en el interior del sistema social. Como ya he dicho, la literatura era normativa en el siglo XVII, en el que se atribuía una función social. En el siglo XIX, la literatura pasó al otro lado. Pero hoy, me parece que la literatura recupera su función normal social por una especie de envilecimiento [*galvaudage*] o por la gran fuerza de asimilación que posee la burguesía. Porque no hay que olvidar que, si el imperialismo es un «tigre de papel», la burguesía es un sistema que tiene una enorme capacidad de adaptación. Y es que la burguesía ha llegado a vencer a la literatura. La recuperación de la literatura en Occidente —en la medida en que se practica en las casas editoriales y en el mundo del periodismo, y me siento incómodo diciendo esto en el curso de una entrevista para una revista literaria— significará probablemente la victoria de la burguesía.

**M. Watanabe:** Entonces, usted debe considerar que las actividades políticas recientes de Genet —su colaboración con los Black Panthers— son no sólo justas sino que se sitúan inevitablemente como prolongación de su búsqueda literaria.

**M. Foucault:** Exacto. Siendo el mundo de Genet lo que es, no comprendo, incluso en el plano estricto de su obra, cómo puede soportar que su obra —lo que hubiera podido ser su obra en un momento dado— pueda ser representada en el teatro Récamier. Para mí, el teatro Récamier de Renaud-Barrault es la sala más conformista: *Haute Surveillance* se representó allí, un hermoso muchacho se exhibe desnudo y las parejas jóvenes parisinas aplauden; no comprendo como todo esto puede ser compatible con la obra de Genet. Hace un momento evocaba la metamorfosis de la función

de la escritura, pero, aquí, la psicología de Genet en tanto que escritor no es lo que plantea problemas. Viendo que su obra queda degradada al nivel de ese strip-tease de un hermoso muchacho, no comprendo cómo puede no dejar de escribir. Porque, cuando escribió *Haute Surveillance*, era un acto realmente subversivo. Pero que pueda montarse como un espectáculo de cabaret no implica una debilidad inherente a la obra de Genet, sino que más bien indica la enormidad de la fuerza de recuperación de la burguesía. En una palabra, esto significa la fuerza del enemigo que debemos combatir y la debilidad del arma que es la literatura.

**M. Watanabe:** No estoy del todo de acuerdo por lo que respecta a Renaud y Barrault, pero comprendo que usted esté indignado por la puesta en escena de *Haute Surveillance* en el teatro Récamier. Porque me pregunto si el teatro de desnudo, de moda en estos momentos en Occidente, no debe su popularidad a su valor mercantil. Leí la conferencia que el director polaco Grotowski dió recientemente en Nueva York: insiste allí en la diferencia entre el cuerpo desnudo de los hombres en su compañía laboratorio y la desnudez comercializada de la vanguardia newyorkina. Comprendo muy bien esa diferencia, pero me parece que está constantemente amenazada en la sociedad moderna, que es capaz de transformarlo todo en un show comercial. Creo que se puede decir otro tanto de todo acto transgresivo, y no sólo a propósito de la escritura literaria.

**M. Foucault:** Sobre este punto puede decirse que es una época interesante al nivel de las modas y los valores culturales de nuestra sociedad occidental. En el curso de los últimos cien años, en Europa, el desnudo femenino no tenía ningún valor subversivo. Se desnudaba a las mujeres para pintarlas y se las exhibía desnudas en escena. En cambio, el desnudo masculino constituía una verdadera transgresión. Cuando, como ocurre con Genet, la literatura desnudó realmente a los hombres y describió amores entre hombres, tenía una fuerza destructiva. Pero hoy ya no es el caso.

**T. Shimizu:** A partir de la cuestión de si es posible destruir el orden establecido con el único medio de la literatura, hemos ido a para a la obra de Genet. Éste dice en una entrevista algo que coincide sutilmente como lo que usted acaba de decir hace un momento: «Ahora que ya no soy joven...» Genet dice algo como: «A mi edad, ya no puedo hacer nada...pero por lo menos puedo corrom-

per [pourrir] el francés, para que un día la sociedad francesa se pudra...». Aquí, la actitud de Genet es decididamente clara: indica claramente que maldice a la sociedad. ¿Qué piensa usted de esta actitud?

*M. Foucault:* Honradamente, no sé lo que Genet entiende por «corromper el francés». Si se trata de introducir en la lengua francesa, en el lenguaje literario francés giros que no han adquirido todavía derecho de ciudadanía, entonces no hace sino proseguir el mismo trabajo que Céline, para tomar un ejemplo del pasado. Pero, me pregunto si, a fin de cuentas, al hacer esto no refuerza el papel de coartada que juega la literatura. Cuando un escritor imita, toma prestadas o privilegia expresiones del argot o de los modos de hablar del proletariado, ¿qué puede cambiar con ello, en el fondo? O bien, en relación con la verdadera lucha de clases, ¿no hemos acabado por llevar una máscara hipócrita y la retórica de la literatura ha seguido el ejemplo? En este momento, a pesar de estar reintegrada en el mundo burgués, la literatura mantiene el siguiente discurso: «Miradme, no excluyo de mi lenguaje lo que es proletario. No soy burguesa. En realidad, no tengo vínculos con la sociedad capitalista, porque es evidente que hablo como un obrero». Al hablar así, la literatura sustituye una máscara por otra, modificando sus expresiones y sus gestos teatrales. Pero todo esto no cambia en nada el papel que la literatura asume realmente en la sociedad. Si la fórmula de Genet tiene ese sentido, no puedo por menos que echarme a reír.

Pero si la fórmula «corromper el francés» significa que el sistema de nuestro lenguaje —a saber, cómo las palabras funcionan en la sociedad, cómo los textos son evaluados y acogidos y cómo se dotan de una eficacia política— debe ser repensado y reformado, entonces, por supuesto, la «corrupción del lenguaje» puede tener un valor revolucionario. Pero, como usted sabe, la situación global del lenguaje y de las diferentes modalidades que acabo de evocar no puede ser reformado más que por una revolución social. En otras palabras, no es gracias a una corrupción interna del lenguaje como la reorganización global, la redistribución global de las modalidades y de los valores del lenguaje puede llevarse a cabo. Sino por una reforma en el exterior del lenguaje. Un proyecto literario que consistiera en introducir unos giros, un vocabulario y una sintaxis populares en el interior del lenguaje no puede, en ningún caso, ser considerado como una contestación o un proyecto revolucionario.

*T. Shimizu:* Efectivamente, como usted dice, cualquiera que sea el esfuerzo del escritor, su trabajo puede ser fácilmente digerido y asimilado por la sociedad. Vista desde el exterior, es decir, desde el punto de vista sociológico, la literatura moderna se encuentra en esta situación. Pero, cuando se la examina desde el interior, su efecto transgresivo, en particular en el dominio sexual, ¿no asume un sentido importante? En este momento, en todo el mundo, existe un movimiento de *free sex* y, del otro lado, unas experiencias literarias en el dominio sexual. Estos dos fenómenos tienen una relación curiosa entre sí, pero si la transgresión en la literatura tiene un sentido, no es porque todo esto haya sido asimilado por la gente, dando lugar al *free sex*, es decir, a la banalización de la sexualidad o a la desexualización. ¿No es más bien porque la sexualidad constituye el medio para producir una nueva forma de lo sagrado?

*M. Foucault:* Bien, al fin y al cabo, lo sagrado debía ser eso. Pero, dejando de lado las sociedades primitivas, en las etapas de las sociedades europeas que les han sucedido, la experiencia de lo sagrado ha consistido en aproximarse al más central de los valores de la sociedad. En otras palabras, se trataba de estar lo más cerca del centro de una fuerza divina y absoluta, de la cima de la escala que forman la sacralidad y sus diferentes valores, en una palabra, de Dios.

La experiencia de lo sagrado era una experiencia central. Pero, a continuación, Occidente dejó creer en Dios. Entonces, ya no se trata de aproximarse al centro, al hogar, a algo como el sol que ilumina la tierra, sino, al contrario, se trata de superar la prohibición absoluta. En este sentido, en la medida en que la locura era excluida y, además, lo era constantemente, la experiencia de la locura era, hasta cierto punto, la de lo sagrado.

Finalmente, avanzar en esta dirección de la que se han apartado los dioses se ha convertido en nuestra verdadera experiencia. La sexualidad es reprimida en particular desde el siglo XIX, mucho más de lo que nunca lo ha sido en ningún otro siglo. No hay que hablar de ella y no hay que practicarla más que según las modalidades definidas por la sociedad burguesa. Por ello se ha convertido en un lugar privilegiado para la experiencia de lo sagrado. Superar los límites en la sexualidad ha acabado por equivaler a experimentar lo sagrado.

*M. Watanabe:* Si puede decirse que la experiencia de lo sagrado en tanto que transgresión constituye una experiencia de los límites,

¿no puede decirse también que se trata de una identificación entre la experiencia de los límites cumplida al nivel del texto y la que se sitúa al nivel de la existencia?

*M. Foucault:* Me parece que esta identificación se realiza en el caso de Genet. Pero, en este punto, inversamente, el problema se plantea en cuanto al desfase entre la transgresión sexual real en la práctica de un individuo y la transgresión sexual en la literatura. Como acabo de decir, a mi entender, la transgresión sexual en la literatura, la transgresión de la moral sexual en la literatura parecía, hasta una fecha reciente, aumentar su importancia por el hecho mismo de que se llevaba a cabo en el interior de la literatura. Los actos transgresivos que eran tolerados en tanto que actos individuales dejaban de serlo a partir del momento en que tenían lugar en la literatura. La literatura como escena en la que se mostraban [*jouaient*] las transgresiones sexuales convertía la cosa en aún más intolerable. Pero, al contrario, hoy, la literatura como escena de transgresión sexual ha desazonado [*affadi*] el mismo acto transgresivo y, desde que se lleva a cabo en la escena de la literatura, en el espacio literario, se ha convertido, con mucho, en más soportable. Desde este punto de vista, para mí, Blanchot es el último escritor, y es sin duda así como él mismo se define.

*T. Shimizu:* Acaba usted de pronunciar el nombre de Blanchot. Y, a este respecto, he oído decir que hace una veintena de años que le inspira un profundo respeto. ¿Podría usted precisar su fórmula: «Blanchot es el último escritor»?

*M. Foucault:* Todo escritor desea en el fondo de su corazón escribir el último libro. Blanchot es alguien que lo ha comprendido. Pero si digo que Blanchot es el último escritor es en el sentido que, para la literatura del siglo XIX y XX de la que ha hablado con un brío que nadie sin duda es capaz de igualar, ha delimitado a la perfección este espacio literario irreductible a ningún espacio real, ya se trate del espacio social o el del lenguaje cotidiano. No se sabe si el drama de la escritura es un juego o un combate, pero es Blanchot quien ha delimitado a la perfección ese «lugar sin lugar» donde todo eso se desarrolla. Además, el hecho de que uno de sus libros se titule *L'Espace littéraire* y otro *La Part du feu* me parece que es la mejor definición de la literatura. Esto es lo que hay que meterse bien en la cabeza: el espacio literario es la parte del fuego. En otras palabras, lo que una civilización confía al fuego, lo que reduce a la

destrucción, al vacío y a las cenizas, aquello con lo que ya no podría sobrevivir, es lo que se llama el espacio literario. Además, ese lugar bastante imponente de la biblioteca donde las obras literarias llegan una tras otra para ser entrojadas, ese lugar que parece un museo que conserva a la perfección los tesoros más preciosos del lenguaje, ese lugar es un hogar de incendio eterno. O incluso, en alguna medida es un lugar en el que esas obras no pueden nacer más que en el fuego, en el incendio, en la destrucción y en las cenizas. Las obras literarias nacen como algo que ya está consumido. Éstos son los temas que Blanchot ha expuesto brillantemente. A mi entender, es la expresión más bella, la más fundamental para definir lo que es la literatura no sólo en la sociedad occidental de los siglos XIX y XX, sino en su relación con toda la cultura occidental de esa época. Simplemente, lo que Blanchot ha descrito, ¿no es lo que ha sido la literatura hasta hoy? ¿Y no juega la literatura ahora un papel bastante más modesto? Este gran fuego que había consumido a todas las obras en el momento de su nacimiento o incluso antes, ¿no se ha apagado? ¿No han recuperado la literatura y el espacio literario el espacio de circulación social y de consumo? Si éste es el caso, pasando del otro lado, para quemar y consumir, para entrar en un espacio irreductible al nuestro y para entrar en un lugar que no ocupara su sitio en el seno de nuestra sociedad, ¿hay que hacer otra cosa que no es literatura?

En cierto sentido, Blanchot es el Hegel de la literatura, pero al mismo tiempo, se encuentra en el extremo opuesto de Hegel. Si digo que es el Hegel de la literatura es en el sentido de que, entre las obras importantes de las literaturas alemana, inglesa o francesa —desgraciadamente no creo que haya hablado de la literatura japonesa—, en una palabra, entre las obras importantes producidas por la cultura occidental, no hay ninguna sobre la que Blanchot no haya dejado alguna repercusión, de un modo u otro, o más que repercusiones, un sentido. Hegel, a fin de cuentas, no es sólo alguien que repite lo que ha sido contado por los murmullos de la historia, sino alguien que ha transformado esos murmullos, para crear el sentido mismo de la modernidad. Del mismo modo, Blanchot ha extraído algo de todas las obras importantes de Occidente, algo que hoy les permite, no sólo interpelarnos, sino también formar parte del lenguaje que hablamos hoy. Si, en el lenguaje que hablamos, Hölderlin, Mallarmé, Kafka, existen plenamente, es precisamente gracias a Blanchot. Esto se parece al modo como Hegel ha reactualizado, en el siglo XIX, la filosofía griega, Platón, la escultura griega, las catedrales medievales, *Le Neveu de Rameau* y tantas otras cosas.

Así, Blanchot es el Hegel de la literatura, pero, al mismo tiempo, es lo opuesto a Hegel. Porque, si Hegel expuso el contenido de toda la filosofía, y finalmente el de todas las grandes experiencias de la historia, no pretendía con ello sino volverlo inmanente a lo que se llama el presente, para probar que esas experiencias históricas están presentes en nosotros mismos, o también que estamos presentes en esas experiencias. Se trataba de una magnífica síntesis de la interiorización en forma de memoria. A fin de cuentas, Hegel continuó siendo platónico, porque, para él, la historia mundial existía en la memoria del saber. En el caso de Blanchot es lo contrario. Si Blanchot se dirige a todas las grandes obras de la literatura mundial y las teje en nuestro lenguaje es precisamente para probar que nunca esas obras se pueden volver inmanentes, que existen en el exterior [*en dehors*], que han nacido en el exterior; y que, si existen en nuestro exterior, nosotros estamos a nuestra vez en su exterior. Y si conservamos una cierta relación con estas obras es a causa de una necesidad que nos obliga a olvidarlas y a dejarlas caer en nuestro exterior; es, en cierta medida, bajo la forma de una enigmática dispersión, y no bajo la forma de una inmanencia compacta. Es así como, para Blanchot, se cumple la presencia de las obras literarias. Blanchot mismo es alguien que se encuentra en el exterior de todas esas obras. Nunca ha intentado recuperarlas en su mundo ni hacerlas hablar una segunda vez a partir del exterior. Toma una posición lo más lejana posible e indica su exterioridad respecto de estas obras con la palabra «neutralidad». No busca recuperar en sí mismo las obras ya escritas, en su subjetividad, sino que es alguien que se olvida hasta tal punto que estas obras vuelven a la superficie a partir del olvido. En el momento mismo en el que habla, no habla más que del olvido. La relación entre las obras y este hombre que habla de ellas en forma de olvido es exactamente lo contrario del efecto que se produce en forma de representación o de memoria en Hegel.

Iría incluso más lejos: Blanchot se encuentra no sólo en el exterior de todos los libros de los que habla, sino también en el exterior de toda literatura. También en este punto es diferente de Hegel. Porque Hegel se consideraba como un concentrado de todos los filósofos o incluso como la filosofía misma. Hegel no salía nunca de la filosofía. Si llegaba a salir de algo, era colocándose fuera del tiempo, es decir, de lo que destruía a la filosofía, de lo que corroía la perennidad de la filosofía, de lo que la esparcía como arena. Hegel se situaba fuera del tiempo, pero era para entrar en la filosofía. En cambio, Blanchot se desliza constantemente fuera de la litera-

tura, cada vez que habla de ella. Finalmente, es alguien que nunca está dentro de la literatura, sino que se sitúa completamente en el exterior.

Si hoy hemos descubierto que debemos salir de la literatura, que no debemos considerar su «interior» [*dedans*] como ese lugar más bien agradable donde nos comunicamos y nos reconocemos, o incluso, que debemos colocarnos en el exterior de la literatura abandonándola a su magro destino histórico, destino que además viene definido por la sociedad burguesa moderna a la que la literatura pertenece, es porque Blanchot nos ha indicado el camino. Es precisamente él quien ha contado las cosas más profundas sobre lo que ha sido la literatura; y es él quien, esquivando constantemente la literatura, nos ha mostrado que sin duda era preciso colocarse en el exterior de la literatura.

*M. Watanabe:* Esto nos conduce al tema central de los últimos textos de Blanchot: la escritura atea, así como a esos problemas que están vinculados con ella, grito y graffiti.

*M. Foucault:* Exactamente. Cuando, hace un momento, me planteaba la cuestión de saber si acaso no era preciso dejar de escribir, esto es lo que quería decir: la escritura que, hasta ahora, era portadora de un muy alto valor, ¿no es preciso suspenderla ahora provisionalmente, en todas sus formas, ya se trate de literatura o de filosofía? Cuando nació en mí la duda sobre la función subversiva de la escritura, no implicaba sólo a la literatura —y si he tomado el ejemplo de la literatura, es simplemente porque era un ejemplo privilegiado—, sino que esta duda también se aplica naturalmente a la filosofía. Entiendo con ello que la filosofía ha perdido esa fuerza subversiva, y más en cuanto, desde el siglo XVIII, se ha convertido en un oficio de profesor de universidad. Y lo mismo puede aplicarse a cualquier escritura teórica que tiene como tarea el análisis teórico.

Si he tomado el ejemplo de la literatura es porque era la forma de escritura que ha sido hasta hoy la menos recuperada por el orden establecido y la que sigue siendo más subversiva. Pero si esta misma literatura ha perdido hoy su fuerza destructiva, es completamente normal que las otras formas de escritura la hayan perdido desde hace tiempo. No digo que la escritura deba ser sustituida por unos medios de comunicación que no se apoyen en las letras. No me refiero aquí a McLuhan y también es algo diferente a lo que Barthes llama escritura. Se trata más bien de un sistema completa-

mente característico de la sociedad capitalista y de la sociedad burguesa, es decir, de un sistema que produce todo un conjunto de saberes y de símbolos, les atribuye unos valores, los distribuye y los transmite. Esto es lo que, en líneas generales, se puede llamar «nuestro sistema de escritura». Es seguro que, en una estructura social completamente diferente, este sistema de producción de conjuntos de símbolos y de determinación de valores es enteramente diferente. La humanidad continuará seguramente trazando letras sobre unas hojas de papel, sobre unos carteles, haciendo dazibaos.

Para terminar, y aun a riesgo de hacer una digresión, me gustaría añadir una cosa. No sé en el caso de Japón, pero en Occidente, los estudiantes y los universitarios, es decir, los que tienen como misión distribuir el saber y como tarea recibirlo, han comprendido desde Mayo de 1968 que sus actividades estaban profundamente ligadas a la evolución actual de la sociedad burguesa. A pesar de este descubrimiento, no han captado lo que podía significar el hecho de dispensar y de recibir una enseñanza en el seno de esta sociedad y no han comprendido que esta enseñanza, en el fondo, no era otra cosa sino la renovación y la reproducción de los valores y de los conocimientos de la sociedad burguesa. Todos los que enseñan y aprenden, y no sólo en Europa, sino en todos los países del mundo, están viviendo una crisis y, por ello, las palabras que utilizan y las acepciones que les dan deben ser revisadas.

Si he hablado de una desazón de la escritura en tanto que transgresión es porque muchos escritores europeos se creen protegidos de esta situación por su escritura. Algunos de entre ellos —puedo afirmarlo con seguridad— piensan y claman lo siguiente: «Cuando escribo, lo que escribo no puede ser más que subversivo, porque se produce en este espacio exterior, en este espacio excluido necesariamente de la sociedad, en este espacio que Blanchot hubiera llamado el “lugar neutro” de la escritura». Por supuesto que no es a Blanchot a quien ataco aquí. Además, ciertamente existen unos lugares neutros de la escritura, por lo menos existían hasta una fecha reciente. Pero ya no estoy seguro de que hoy estos lugares conserven todavía su carácter neutro —por supuesto, estos lugares de escritura no han sido neutros por razón de su emplazamiento histórico-social, sino, en líneas generales, porque se encontraban en el exterior, en su relación con la sociedad—, y ya no sé si conservan esa exterioridad. Y me parece que esta imposibilidad de enseñar y de aprender que, en este momento, en todas las universidades del mundo, experimentan universitarios y estudiantes debería ser

compartida por todos los que escriben y todos los que leen. Por supuesto, siempre será necesario enseñar y adquirir unos conocimientos. Pero, ¿cuál debería ser el método? Eso es algo que todavía no acabamos de saber. En cualquier caso, la inquietud que nos embarga en este momento —y ustedes también, seguro que la conocen, hace difíciles los cursos, las lecciones, su recepción—, esta dificultad será necesaria sin duda y, un día, dará sus frutos, pero, ¿no debemos también transferirla a la escritura y que sea experimentada de la misma manera? Los escritores no pueden permanecer en un lugar seguro al abrigo de esa inmensa contestación política dirigida contra el sistema de la educación y del saber en las sociedades capitalistas. En todo caso, en China, los escritores, al igual que los enseñantes y los estudiantes, no están protegidos por la sola razón de su estatuto de escritores. En nuestra sociedad tampoco, la escritura no debería servir de coartada y que, con ese pretexto, lo que en la universidad sería objeto de ataque se vea tupido [*calfeutré*] y asfixiado.

Bien, desde que han planteado la cuestión de saber si no se debería dejar de escribir, creo que ya he hablado mucho. ¿No sería hora ya de que deje también de hablar?