

# Crítica y clínica



Gilles  
Deleuze

# Crítica y clínica

Gilles Deleuze

Traducido por Thomas Kauf  
Editorial Anagrama, Barcelona, 1996

Título de la edición original:  
*Critique et clinique*  
Les Éditions de Minuit, París, 1993

Los números entre corchetes corresponden a la paginación de la edición impresa. En esa edición, los números de las notas al pie se inicializaban en cada página. Al no conservar la forma de la paginación, no se ha podido conservar esta numeración de las notas al pie.

Letra e

Los libros hermosos están escritos  
en una especie de lengua extranjera.

PROUST, *Contre Sainte-Beuve*

[9]

## PRÓLOGO

Este conjunto de textos, entre los cuales unos son inéditos y otros ya han sido publicados, se organiza alrededor de unos problemas determinados. El problema de *escribir*: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace *delirar*. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. También existen una pintura y una música propias de la escritura, como existen efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras. Beckett hablaba de «horadar agujeros» en el lenguaje para ver u oír «lo que se oculta detrás». De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, «mal visto mal dicho», es un colorista, un músico.

Estas visiones, estas audiciones no son un asunto privado, sino que forman los personajes de una Historia y de una geografía que se va reinventando sin cesar. El delirio las inventa, como *procesos* que arrastran las palabras de un extremo a otro [10] del universo. Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje. Pero cuando el delirio se torna *estado clínico*, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es una salud.

Estos problemas trazan un conjunto de caminos. Los textos presentados aquí, y los autores considerados, son caminos de esas características. Unos son cortos, otros más largos, pero se cruzan, vuelven a pasar por los mismos sitios, se aproximan o se separan, cada cual ofrece una panorámica sobre otros. Algunos son callejones sin salida cerrados por la enfermedad. Toda obra es un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto. [11]

## 1. LA LITERATURA Y LA VIDA

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene–mujer, se deviene–animal o vegetal, se deviene–molécula hasta devenir–imperceptible. Estos devenires se eslabonan unos con otros de acuerdo con una sucesión particular, como en una novela de Le Clézio, o bien coexisten a todos los niveles, de acuerdo con unas puertas, unos umbrales y zonas que componen el universo entero, como en la obra magna de Lovecraft. El devenir no funciona en el otro sentido, y no se deviene Hombre, en tanto que el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia, mientras que mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización. La vergüenza de ser un hombre, ¿hay acaso alguna razón mejor para escribir? Incluso cuando es una mujer la que deviene, ésta posee un devenir–mujer, y este devenir nada tiene que ver con un estado que ella podría reivindicar. Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya [12] no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una

población. Cabe instaurar una zona de vecindad con cualquier cosa a condición de crear los medios literarios para ello, como con el áster según André Dhôtel. Entre los sexos, los géneros o los reinos, algo pasa.<sup>1</sup> El devenir siempre está «entre»: mujer entre las mujeres, o animal entre otros animales. Pero el artículo indefinido sólo surge si el término que hace devenir resulta en sí mismo privado de los caracteres formales que hacen decir *el, la* («el animal aquí presente»...). Cuando Le Clézio deviene-indio, es siempre un indio inacabado, que no sabe «cultivar el maíz ni tallar una piragua»: más que adquirir unos caracteres formales, entra en una zona de vecindad.<sup>2</sup> De igual modo, según Kafka, el campeón de natación que no sabía nadar. Toda escritura comporta un atletismo. Pero, en vez de reconciliar la literatura con el deporte, o de convertir la literatura en un juego olímpico, este atletismo se ejerce en la huida y la defeción orgánicas: un deportista en la cama, decía Michaux. Se deviene tanto más animal cuanto que el animal muere; y, contrariamente a un prejuicio espiritualista, el animal sabe morir y tiene el sentimiento o el presentimiento correspondiente. La literatura empieza con la muerte del puerco espín, según Lawrence, o la muerte del topo, según Kafka: «nuestras pobres patitas rojas extendidas en un gesto de tierna compasión». Se escribe para los terneros que mueren, decía Moritz.<sup>3</sup> La lengua ha de esforzarse en alcanzar caminos indirectos femeninos, animales, moleculares, y todo

---

<sup>1</sup> Vid. André Dhôtel, *Terres, de mémoire*, Éd. Universitaires (sobre un devenir-áster en *La Chronique fabuleuse*, pag. 225).

<sup>2</sup> Le Clézio, *Haï*, Flammarion, pág. 5. En su primera novela, *Le proces-verbal*, Ed. Folio-Gallimard, Le Clézio presentaba de forma casi ejemplar un personaje en un devenir-mujer, luego en un devenir-rata, y luego en un devenir-imperceptible en el que acaba desvaneciéndose.

<sup>3</sup> Vid. J.-C. Bailly, *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, 10-18, pag. 38.

camino indirecto es un devenir mortal. No hay líneas rectas, ni en las cosas ni en el lenguaje. La sin-[13]taxis es el conjunto de caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de manifiesto la vida en las cosas.

Escribir no es contar los recuerdos, los viajes, los amores y los lutos, los sueños y las fantasías propios. Sucede lo mismo cuando se peca por exceso de realidad, o de imaginación: en ambos casos, el eterno papá y mamá, estructura edípica, se proyecta en lo real o se introyecta en lo imaginario. Es el padre lo que se va a buscar al final del viaje, como dentro del sueño, en una concepción infantil de la literatura. Se escribe para el propio padre-madre. Marthe Robert ha llevado hasta sus últimas consecuencias esta infantilización, esta psicoanalización de la literatura, al no dejar al novelista más alternativa que la de Bastardo o de Criatura abandonada.<sup>4</sup> Ni el propio devenir-animal está a salvo de una reducción edípica, del tipo «mi gato, mi perro». Como dice Lawrence, «si soy una jirafa, y los ingleses corrientes que escriben sobre mí son perritos cariñosos y bien enseñados, a eso se reduce todo, los animales son diferentes... ustedes detestan instintivamente al animal que yo soy».<sup>5</sup> Por regla general, las fantasías de la imaginación suelen tratar lo indefinido únicamente como el disfraz de un pronombre personal o de un posesivo: «están pegando a *un* niño» se transforma enseguida en «mi padre me ha pagado». Pero la literatura sigue el camino inverso, y se plantea únicamente descubriendo bajo las personas aparentes la potencia de un impersonal que en modo alguno es una

---

<sup>4</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset (*Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Taurus).

<sup>5</sup> Lawrence, *Lettres choisies*. Pión, II, pág. 237.

generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada: un hombre, una mujer, un animal, un vientre, un niño... Las dos primeras personas no sirven de condición para la enunciación literaria; la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo (lo «neutro» de Blanchot).<sup>6</sup> Indudablemente, los personajes literarios están perfectamente individualizados, y no son imprecisos [14] ni generales; pero todos sus rasgos individuales los elevan a una visión que los arrastran a un indefinido en tanto que devenir demasiado poderoso para ellos: Achab y la visión de Moby Dick. El Avaro no es en modo alguno un tipo, sino que, a la inversa, sus rasgos individuales (amar a una joven, etc.) le hacen acceder a una visión, *ve el oro*, de tal forma que empieza a huir por una línea mágica donde va adquiriendo la potencia de lo indefinido: *un avaro...*, *algo de oro*, más oro... No hay literatura sin tabulación, pero, como acertó a descubrir Bergson, la tabulación, la función fabuladora, no consiste en imaginar ni en proyectar un mí mismo. Más bien alcanza esas visiones, se eleva hasta estos devenires o potencias.

No se escribe con las propias neurosis. La neurosis, la psicosis no son fragmentos de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido, cerrado. La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso, como en el «caso de Nietzsche». Igualmente, el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es

---

<sup>6</sup> Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, págs. 29–30, y *L'entretien infini*, págs. 563–564: «Algo ocurre (a los personajes) que no pueden recuperarse más que privándose de su poder de decir Yo.» La literatura, en este caso, parece desmentir la concepción lingüística, que asienta en las partículas conectivas, y particularmente en las dos primeras personas, la condición misma de la enunciación.



médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro (se produciría en este caso la misma ambigüedad que con el atletismo), pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles.<sup>7</sup> De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con [15] los ojos llorosos y los tímpanos perforados. ¿Qué salud bastaría para liberar la vida allá donde esté encarcelada por y en el hombre, por y en los organismos y los géneros? Pues la salud pequeña de Spinoza, hasta donde llegara, dando fe hasta el final de una nueva visión a la cual se va abriendo al pasar.

La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo. No escribimos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivos de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus traiciones y renunciaciones. La literatura norteamericana tiene ese poder excepcional de producir escritores que pueden contar sus propios recuerdos, pero como los de un pueblo universal compuesto por los emigrantes de todos los países. Thomas

---

<sup>7</sup> Sobre la literatura como problema de salud, pero para aquellos que carecen de ella o que sólo cuentan con una salud muy frágil, *vid.* Michaux, posfacio a «Mis propiedades», en *La nuit remue*, Gallimard. Y Le Clézio, *Haiï*, pág. 7: «Algún día, tal vez se sepa que no había arte, sino sólo medicina.»

Wolfe «plasma por escrito toda América en tanto en cuanto ésta pueda caber en la experiencia de un único hombre».<sup>8</sup> Precisamente, no es un pueblo llamado a dominar el mundo, sino un pueblo menor, eternamente menor, presa de un devenir-revolucionario. Tal vez sólo exista en los átomos del escritor, pueblo bastardo, inferior, dominado, en perpetuo devenir, siempre inacabado. Un pueblo en el que bastardo ya no designa un estado familiar, sino el proceso o la deriva de las razas. Soy un animal, un negro de raza inferior desde siempre. Es el *devenir* del escritor. Kafka para Centroeuropa, Melville para América del Norte presentan la literatura como la enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores, que sólo encuentran su expresión en y a través del escritor.<sup>9</sup> Pese a que siempre remite a agentes singulares, la literatura es disposición colectiva de enunciación. La literatura es delirio, pero el delirio no es asunto del padre-madre: no hay delirio que no pase por los pueblos, las razas y las tribus, y que no asedie a la [16] historia universal. Todo delirio es histórico-mundial, «desplazamiento de razas y de continentes». La literatura es delirio, y en este sentido vive su destino entre dos polos del delirio. El delirio es una enfermedad, la enfermedad por antonomasia, cada vez que erige una raza supuestamente pura y dominante. Pero es el modelo de salud cuando invoca esa raza bastarda oprimida que se agita sin cesar bajo las dominaciones, que resiste a todo lo que la aplasta o la aprisiona, y se perfila en la literatura como proceso. Una vez más así, un estado enfermizo corre el peligro de interrumpir el

---

<sup>8</sup> André Bay, prefacio a Thomas Wolfe, *De la mort au matin*. Stock.

<sup>9</sup> *Vid.* las reflexiones de Kafka sobre las literaturas llamadas menores, *Journal*, Livre de poche, págs. 179-182 (*Diarios*. Lumen, 1991); y las de Melville sobre la literatura norteamericana, *D'où viens-tu, Hawthorne?*, Gallimard, págs. 237-240.

proceso o devenir; y nos encontramos con la misma ambigüedad que en el caso de la salud y el atletismo, el peligro constante de que un delirio de dominación se mezcle con el delirio bastardo, y acabe arrastrando a la literatura hacia un fascismo larvado, la enfermedad contra la que está luchando, aun a costa de diagnosticarla dentro de sí misma y de luchar contra sí misma. Objetivo último de la literatura: poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir una posibilidad de vida. Escribir por ese pueblo que falta («por» significa menos «en lugar de» que «con la intención de»).

Lo que hace la literatura en la lengua es más manifiesto: como dice Proust, traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua, una disminución de esa lengua mayor, un delirio que se impone, una línea mágica que escapa del sistema dominante. Kafka pone en boca del campeón de natación: hablo la misma lengua que usted, y no obstante no comprendo ni una palabra de lo que está usted diciendo. Creación sintáctica, estilo, así es ese devenir de la lengua: no hay creación de palabras, no hay neologismos que valgan al margen de los efectos de sintaxis dentro de los cuales se desarrollan. Así, la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida en que lleva a cabo una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también la invención de una nueva lengua dentro de la lengua mediante la creación de sintaxis. «La única manera de [17] defender la lengua es atacarla... Cada escritor está obligado a hacerse su propia

lengua...»<sup>10</sup> Diríase que la lengua es presa de un delirio que la obliga precisamente a salir de sus propios surcos. En cuanto al tercer aspecto, deriva de que una lengua extranjera no puede labrarse en la lengua misma sin que todo el lenguaje a su vez bascule, se encuentre llevado al límite, a un afuera o a un envés consistente en Visiones y Audiciones que ya no pertenecen a ninguna lengua. Estas visiones no son fantasías, sino auténticas Ideas que el escritor ve y oye en los intersticios del lenguaje, en las desviaciones de lenguaje. No son interrupciones del proceso, sino su lado externo. El escritor como vidente y oyente, meta de la literatura: el paso de la vida al lenguaje es lo que constituye las Ideas.

Estos son los tres aspectos que perpetuamente están en movimiento en Artaud: la omisión de letras en la descomposición del lenguaje materno (R, T...); su recuperación en una sintaxis nueva o unos nombres nuevos con proyección sintáctica, creadores de una lengua («eTReTé»); las palabras–soplos por último, límite asintáctico hacia el que tiende todo el lenguaje. Y Céline, no podemos evitar decirlo, por muy sumario que nos parezca: el *Viaje* o la descomposición de la lengua materna; *Muerte a crédito* y la nueva sintaxis como lengua dentro de la lengua; *Guignol's Band* y las exclamaciones suspendidas como límite del lenguaje, visiones y sonoridades explosivas. Para escribir, tal vez haga falta que la lengua materna sea odiosa, pero de tal modo que una creación sintáctica trace en ella una especie de lengua extranjera, y que el lenguaje en su totalidad revele su aspecto externo,

---

<sup>10</sup> Vid. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Éd. Universitaires (sobre un devenir–áster en *La Chronique fabuleuse*, pág. 225).

más allá de la sintaxis. Sucede a veces que se felicita a un escritor, pero él sabe perfectamente que anda muy lejos de haber alcanzado el límite que se había propuesto y que incesantemente se zafa, lejos aún de haber concluido su devenir. Escribir también es devenir otra cosa que escritor. A aquellos [18] que le preguntan en qué consiste la escritura, Virginia Woolf responde: ¿Quién habla de escribir? El escritor no, lo que le preocupa a él es otra cosa.

Si consideramos estos criterios, vemos que, entre aquellos que hacen libros con pretensiones literarias, incluso entre los locos, muy pocos pueden llamarse escritores. [19]

## 2. LOUIS WOLFSON O EL PROCEDIMIENTO

Louis Wolfson, autor del libro *Le schizo et les langues*, se llama a sí mismo «el estudiante de la lengua esquizofrénica», «el estudiante enfermo mentalmente», «el estudiante de idiomas demente», o, según su grafía reformada, «el ombre joven esquizofrénico». Este impersonal esquizofrénico tiene varios sentidos, y no indica sólo para el autor el vacío de su propio cuerpo: se trata de un combate en el que el héroe sólo puede aprehenderse bajo una especie anónima análoga a la del «joven soldado». Se trata también de una empresa científica en la que el estudiante no posee más identidad que la de una combinación fonética o molecular. Se trata por último, para el autor, no tanto de contar lo que experimenta o piensa como de expresar exactamente lo que hace. Y consistir precisamente en un protocolo de experimentación o de actividad no constituye una de las originalidades menos destacables de ese libro. El segundo libro de Wolfson, *Ma mère musicienne est morte...* (Mi madre música ha muerto...), se presentará como un libro escrito a dos manos precisamente porque está fragmentado por los protocolos médicos de la madre cancerosa.<sup>11</sup>

El autor es norteamericano, pero los libros están escritos en francés por motivos que enseguida resultarán evidentes, pues lo que hace el estudiante es traducir de acuerdo con unas [20] reglas determinadas. Su forma de proceder es la siguiente: a partir de una palabra de la lengua materna, encontrar una palabra extranjera de significado parecido, pero con sonidos o fonemas comunes (preferentemente en

---

<sup>11</sup> *Le schizo et les langues*, Gallimard, 1970; *Ma mere musicienne est morte*, Ed. Navarin.

francés, alemán, ruso o hebreo, las cuatro lenguas principales estudiadas por el autor). Por ejemplo, *Where?* se traducirá por *Wo? Hier?, ¿oü?, ¿ici?*, o mejor aún por *Woher*. El árbol *Tree* podrá producir *Tere*, que fonéticamente se convierte en *Dere* y podrá desembocar en el ruso *Derevo*. Así pues, una frase en lengua materna será analizada en sus elementos y movimientos fonéticos para ser convertida en una frase de una o de varias lenguas extranjeras a la vez, que se le parezca en sonido y en significado. La operación debe efectuarse lo más rápidamente posible, habida cuenta de la urgencia de la situación, pero asimismo requiere mucho tiempo, habida cuenta de las resistencias propias de cada palabra, de las inexactitudes de significado que van surgiendo en cada etapa de la conversión, y principalmente de la necesidad en cada caso de extraer reglas fonéticas aplicables a otras transformaciones (por ejemplo, las aventuras de *believe* llenarán alrededor de cuarenta páginas). Es como si dos circuitos de transformación coexistieran y se penetraran, ocupando uno el mínimo de tiempo posible, y abarcando el otro el mayor espacio lingüístico posible.

Así funciona el procedimiento general: la frase *Don't trip over the wire*, no tropieces con el hilo (*ne trébuche pas sur le fil* en francés), se convierte en *Tu' nicht trebucher uber eth he Zwirn*. La frase inicial es inglesa, pero la de llegada es un simulacro de frase que utiliza varias lenguas, alemán, francés y hebreo: «torre babélica de parloteo balbuciente». Hace intervenir unas reglas de transformación, de *d* en *t*, de *p* en *b*, de *v* en *b*, pero también de inversión (puesto que el inglés *Wire* no queda suficientemente investido por el alemán *Zwirn*, recurrirá al ruso *prolovoka*, que convierte *wir* en *riv*, o mejor dicho en *rov*).

Para vencer las resistencias y dificultades de este tipo, el procedimiento general acaba perfeccionándose en dos direcciones. Por un lado, hacia un procedimiento amplificado, basado en «la ocurrencia genial de asociar lo más libremente po-[21]sible unas palabras a otras»: la conversión de una palabra inglesa, por ejemplo *early* (temprano, *tot* en francés) podrá buscarse en las palabras y locuciones francesas asociadas a «*tot*», y que comporten las consonantes R o L (*suR-Le-champ, de bonne heuRe, matinaLement, diLigemment, dévoRer L'espace*); o bien *tired* se convertirá a la vez en el francés *faTigué, exTenué, CouRbaTure, RenDu*, en el alemán *maTT, KapuTT, eRschöpfT, eRmüdeT*, etc. Por el otro, hacia un procedimiento evolucionado: ya no se trata ahora de analizar o incluso de abstraer determinados elementos fonéticos de la palabra inglesa, sino de componerlos de acuerdo con diversas modalidades independientes. Así, entre los términos que suelen aparecer con frecuencia en las etiquetas de los envases de alimentos, encontramos *vegetable oil*, que no plantea grandes problemas, pero asimismo *vegetable shortening*, que permanece irreductible al método ordinario: lo que plantea la dificultad son SH, R, T y N. Habrá pues que convertir la palabra en monstruosa y grotesca, multiplicar por tres el sonido inicial (*shshshortening*), para bloquear el primer SH con N (el hebreo *schemenn*), el segundo SH con un equivalente de T (el alemán *Schmalz*), el tercer SH con R (el ruso *jir*).

La psicosis es inseparable de un procedimiento lingüístico variable. El procedimiento constituye el propio proceso de la psicosis. El conjunto del procedimiento del estudiante de lenguas presenta analogías



sorprendentes con el famoso «procedimiento», a su vez esquizofrénico, del poeta Raymond Roussel. Este manipulaba la propia lengua materna, el francés, con lo que convertía una frase inicial en otra de sonidos y fonemas similares pero de significado absolutamente diferente («*les let-tres du blanc sur les bandes du vieux billard*» –las letras de lo blanco en las bandas del billar viejo– y «*les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*» –las letras de lo blanco en las cintas del bandido viejo–, fonéticamente idénticas salvo la B inicial de *billard* y la P de *pillard*). Una primera dirección producía el procedimiento amplificado, en el que palabras asociables a la primera serie se tomaban en otro sentido asociable a la segunda (*queue* en francés significa a la vez «taco [22] de billar» y «faldones de una prenda de vestir», en el caso que nos ocupa, de la chaqueta del bandido). Otra dirección conducía al procedimiento evolucionado, en el que la frase inicial se encontraba a su vez aprisionada en unos compuestos autónomos como con «*j'ai du bon tabac...*» = «*jade tube onde aubade...*» («tengo buen tabaco...», inicio de una canción popular francesa, y «jade tubo onda alborada...»). Había otro caso célebre, el de Jean-Pierre Brisset: su procedimiento fijaba el significado de un elemento fonético o silábico comparando las palabras de una o de varias lenguas en las que se hallaba; después el procedimiento se amplificaba y evolucionaba para producir la evolución del propio significado en función de las diversas composiciones silábicas, como con los presos que primero estaban en el agua sucia, así pues estaban «*dans la sale eau pris*» (en remojo en el agua sucia), así pues eran «*sa-iauds pris*» (unos cerdos apresados), que se acababan

vendiendo en la «*salle aux prix*» (subasta).<sup>12</sup>

En los tres casos, se extrae de la lengua materna una especie de lengua extranjera, a condición de que los sonidos o los fonemas se mantengan siempre parecidos. En Roussel por el contrario es la referencia de las palabras lo que se pone en tela de juicio, y el significado no permanece idéntico: con lo que la otra lengua tan sólo es homónima y sigue siendo francesa, pese a funcionar como una lengua extranjera. En Brisset, que pone en tela de juicio el significado de las proposiciones, se recurre a otras lenguas, pero para poner de manifiesto tanto la unidad de sus significados como la identidad de sus sonidos (*diavolo* y dios-antepasado, o bien *di-a vau l'au*, que carece de significado en francés pero se pronuncia «diavolo»). En cuanto, a Wolfson, cuyo problema es la traducción de las lenguas, lo que ocurre es que son todas las lenguas las que se reúnen en desorden, para conservar un mismo significado y los mismos sonidos, pero destruyendo sistemáticamente la [23] lengua materna inglesa de donde los extraen. Aun a costa de alterar ligeramente el significado de esas categorías, diríase que Roussel construye una lengua homónima del francés, Brisset una lengua sinónima y Wolfson una lengua paronomástica del inglés. Tal vez ése sea el objetivo secreto de la lingüística, según una intuición de Wolfson: matar la lengua materna. Los gramáticos del siglo XVIII todavía creían en una lengua materna; los lingüistas del siglo XIX expresan dudas, y cambian las reglas de maternidad así como las de filiación, aludiendo a veces a lenguas que no son más que hermanas. Quizá haga falta un trío

---

<sup>12</sup> No sólo el *Raymond Roussel* de Foucault (Gallimard), sino también su prefacio a la reedición de Brisset (Tchou), donde compara los tres procedimientos, el de Roussel, el de Brisset y el de Wolfson, en función de la distribución de los tres órganos, boca, ojo, oído.

infernol para llegar hasta el final. En Roussel, el francés deja de ser una lengua materna, porque oculta en sus palabras y en sus letras los exotismos que suscitan las «impresiones de África» (siguiendo la misión colonial de Francia); en Brisset, ya no hay lenguas madre, todas las lenguas son hermanas y el latín no es una lengua (siguiendo una vocación democrática); y, en Wolfson, al americano ni siquiera le queda el inglés como madre, sino que se convierte en la mezcla exótica o el «popurrí de diversos idiomas» (siguiendo el sueño de Norteamérica de cobijar a los emigrantes del mundo entero).

Sin embargo, el libro de Wolfson no pertenece al género de las obras literarias, ni tampoco pretende ser un poema. Lo que convierte el procedimiento de Roussel en obra de arte es que el desfase entre la frase inicial y su conversión resulta colmado por historias maravillosas proliferantes, que progresivamente alejan el punto de partida y acaban ocultándolo por completo. Por ejemplo, el acontecimiento tejido por el «telar de paletas» hidráulico que encubre el «oficio que obliga a levantarse al alba» (juego de palabras intraducible con «*métier*», «telar» en el primer caso y «oficio» en el segundo, y «*aubes*», «paletas» en el primer caso –como las de un barco de río, por ejemplo– y «levantarse al alba» en el segundo). Se trata de visiones espléndidas. Acontecimientos puros que se desarrollan en el lenguaje, y que sobrepasan tanto las condiciones de su aparición como las circunstancias de su efectucción, como una [24] música excede la circunstancia en la que se la toca y la ejecución que de ella se hace. Sucede lo mismo con Brisset: poner de manifiesto la cara desconocida del acontecimiento o, como dice, la otra cara de la lengua. Así pues, los desfases entre una combi-

nación lingüística y otra generan grandes acontecimientos que los colman, como el nacimiento del cuello, la aparición de los dientes o la formación del sexo. Pero nada semejante en Wolfson: un vacío, un desfase experimentado como patógeno o patológico, subsiste entre la palabra que se va a convertir y las palabras de conversión, y en las propias conversiones. Cuando traduce el artículo inglés *the* en los dos términos hebreos *eth* y *he*, comenta: la palabra materna está «fracturada por el cerebro igualmente fracturado» («*fêlé*» en el original francés, «resquebrajado» pero también «chiflado») del estudiante de lenguas. Las transformaciones nunca alcanzan la parte espléndida de un acontecimiento, sino que permanecen pegadas a sus circunstancias accidentales y a sus efectuaciones empíricas. Así pues, el procedimiento no pasa de protocolo. El procedimiento lingüístico gira sin tiento, y no llega a un proceso vital capaz de producir una visión. Por este motivo ocupa tantas páginas la transformación de *believe*, jalonadas por los vaivenes de quienes pronuncian la palabra, por los desfases entre las diferentes combinaciones efectuadas (*Pieve-Peave, like-gleichen, lea-ve-Verlaub...*). Por doquier subsisten vacíos y se propagan, hasta el punto de que el único acontecimiento que se eleva, presentando su cara negra, es un fin del mundo o explosión atómica del planeta, cuyo retraso, debido a la reducción del armamento, teme el estudiante que se produzca. En Wolfson, el procedimiento en sí mismo es su propio acontecimiento, que no tiene más expresión que el potencial, y preferentemente el potencial pretérito, propio para establecer un lugar hipotético entre una circunstancia externa y una efectuación improvisada: «El estudiante de lingüística alienado tomaría una E del inglés *tree* y la intercalaría mentalmente entre la T y la R, si no hubiera

pensado que cuando se coloca una vocal detrás de una T, la T se vuelve D»... «Mientras la madre del estudiante alienado le habría seguido y [25] habría llegado junto a él, y allí decía a ratos cosas inútiles»...<sup>13</sup> El estilo de Wolfson, su esquema proposicional, aúna por lo tanto el impersonal esquizofrénico y un verbo en el potencial que expresa la espera infinita de un acontecimiento capaz de colmar los desfases, o por el contrario de ampliarlos en un vacío inmenso que lo engulle todo. El estudiante de lenguas demente haría o habría hecho...

El libro de Wolfson tampoco es una obra científica, pese al propósito realmente científico de las transformaciones fonéticas efectuadas. Y es que un método científico implica la determinación o incluso la formación de totalidades formalmente legítimas. Pero resulta manifiesto que la totalidad de referencia del estudiante de lenguas es ilegítima; no sólo porque está constituida por el conjunto indefinido de todo lo que no es inglés, auténtica «torre babélica de parloteo balbuciente», como dice Wolfson, sino porque ninguna regla sintáctica define ese conjunto haciendo que se correspondan los significados y los sonidos, y que se ordenen las transformaciones del conjunto inicial que posee una sintaxis y que se define como inglés. Así pues, el estudiante esquizofrénico carece de «simbolismo» de dos maneras: por un lado, por la subsistencia de desfases patógenos que nada consigue colmar; por el otro, por la emergencia de una falsa totalidad que nada puede definir. Debido a ello experimenta irónicamente su propio pensamiento como un doble simulacro de sistema poético-artístico y de método lógico-

---

<sup>13</sup> Alain Rey efectúa el análisis del potencial, en sí mismo y tal como lo utiliza Wolfson: «El Esquizoléxico», *Critique*, septiembre de 1970, págs. 681-682.

científico. Y esta potencia del simulacro o de la ironía convierte el libro de Wolfson en un libro extraordinario, en el que resplandece la alegría especial y el sol propio de las simulaciones, donde se percibe que germina esa resistencia muy particular desde el fondo de la enfermedad. Como dice el estudiante, «¡qué agradable era estudiar lenguas, incluso a su alocada manera, cuando no imbecílica!». Pues «de modo frecuente las cosas en la vida van así: cuando menos un poco irónicamente». [26]

Matar la lengua materna es una lucha de cada momento, y para empezar contra la voz de la madre, «muy alta y aguda y tal vez también triunfal». Sólo podrá transformar una parte de lo que oye siempre y cuando haya ya eliminado, conjurado mucho. Cuando la madre se acerca, memoriza mentalmente la primera frase que se le ocurra en una lengua extranjera; pero también tiene ante la vista un libro extranjero; y además también produce gruñidos y chirridos con los dientes; tiene dos dedos a punto para taparse los oídos; o bien dispone de un aparato más complejo, una radio de onda corta cuyo auricular tiene metido en un oído mientras se tapa el otro con un dedo, y así puede sostener y hojear con la otra mano el libro extranjero. Es una combinatoria, una panoplia de todas las disyunciones posibles, pero que poseen como carácter particular el ser inclusivas y estar ramificadas al infinito, y no ya limitativas y exclusivas. Estas disyunciones incluidas pertenecen a la esquizofrenia, y completan el esquema estilístico del impersonal y del potencial: el estudiante bien tendría un dedo metido en cada oído, bien un dedo en uno, el derecho o el izquierdo, y el otro oído bien estaría ocupado por el auricular, bien por otro objeto, y la mano libre, o

sosteniendo un libro, o haciendo ruido encima de la mesa... Se trata de una letanía de disyunciones en las que se reconoce a los personajes de Beckett, y a Wolfson entre ellos.<sup>14</sup> Wolfson debe disponer de todos estos quites, estar perpetuamente al acecho, porque la madre por su lado también lleva adelante su lucha por la lengua: bien para curar a su hijo malo demente, como dice él mismo, bien por la alegría de «hacer vibrar el tímpano de su hijo querido con sus propias cuerdas vocales, las de ella», bien por agresividad y autoridad, bien por alguna razón más oscura, ora se agita en la habitación contigua, hace que suene su radio americana, y entra ruidosamente en la habitación del enfermo que carece de cerradura y de llave, ora camina taimada, abre [27] con sigilo la puerta y grita a toda velocidad una frase en inglés. La situación es tanto más compleja cuanto que todo el arsenal disyuntivo del estudiante es imprescindible también en la calle y en los lugares públicos, donde tiene la seguridad de oír hablar inglés, e incluso corre el peligro constante de que alguien le interpele. Así, en su segundo libro describe un dispositivo más perfecto, que puede utilizar mientras se desplaza: se trata de un estetoscopio en los oídos, conectado a un magnetófono portátil, que puede conectar o desconectar, aumentar o bajar de sonido, o permutar con la lectura de una revista en lengua extranjera. Esta utilización del estetoscopio le satisface particularmente en los hospitales que frecuenta, puesto que considera que la medicina es una falsa ciencia mucho peor que todas las que pueda imaginar en las lenguas y en la vida. Si es exacto que pone a punto este dispositivo

---

<sup>14</sup> François Martel ha hecho un estudio detallado de las disyunciones en *Watt* de Beckett: «Juegos formales en Watt», *Poétique*, 1972, n.º 10. *Vid.* asimismo «Suficiente» en *Têtes-mortes*. Una gran parte de la obra de Beckett puede entenderse bajo la gran fórmula de *Malone meurt*: «todo se divide en sí mismo».

ya en 1976, mucho antes de la aparición del *walkman*, cabe considerar tal como dice él que es su verdadero inventor, y que, por vez primera en la Historia, una chapuza esquizofrénica está en el origen de un aparato que se expandirá por todo el planeta, y que a su vez esquizofrenizará a pueblos y generaciones enteras.

La madre también le tienta o le ataca de otra manera. Sea con buena intención, sea para distraerlo de los estudios, sea para poder sorprenderle, ora guarda ruidosamente cajas de alimentos en la cocina, ora se las pone delante de los ojos y luego se va, aunque sea para volver a irrumpir de repente bruscamente en la habitación al cabo de un rato. Entonces, durante su ausencia, puede suceder ocasionalmente que el estudiante se dedique a una orgía alimentaria, rompiendo las cajas, pisoteándolas, absorbiendo su contenido indiscriminadamente. El peligro es múltiple, porque esas cajas representan etiquetas en inglés que se prohíbe leer (salvo con una mirada muy vaga, buscando inscripciones fáciles de convertir como *vegetable oil*), porque por lo tanto no puede saber si contienen alimentos que le convengan, o bien porque al comer la digestión se vuelve más pesada y así le distrae del estudio de las lenguas, o bien porque los pedazos de alimento, incluso en las [28] condiciones ideales de esterilización dentro de las cajas, contienen larvas, lombrices diminutas y huevos que se han vuelto más nocivos todavía debido a la contaminación del aire, «triquina, tenia, lombriz, oxiuro, anquilostoma, ranúnculo, anguílula». Su culpabilidad no es menor cuando ha comido que cuando ha oído a su madre hablar inglés. Para esquivar esta nueva forma de peligro, se afana en «memorizar» una frase extranjera aprendida de antemano; mejor aún, fija



mentalmente con todas sus fuerzas un cierto número de calorías, o bien fórmulas químicas correspondientes al alimento deseable, intelectualizado y purificado, por ejemplo «las largas cadenas de átomos de carbono no saturadas» de los aceites vegetales. Combina la fuerza de las estructuras químicas con la de las palabras extranjeras, bien haciendo corresponder una repetición de palabras a una absorción de calorías («repetiría las mismas cuatro o cinco palabras unas veinte o treinta veces mientras ingeriría con avidez una suma de calorías igual en centenas al segundo par de números o igual en millares al primer par de números»), bien identificando los elementos fonéticos que se trasladan a las palabras extranjeras con fórmulas químicas de transformación (por ejemplo las parejas de fonemas vocales en alemán, y más generalmente los elementos de lenguaje que se transforman automáticamente «como un compuesto químico inestable o un radioelemento de un período de transformación extremadamente breve»).

La equivalencia es pues profunda, por una parte, entre las palabras maternas insoportables y los alimentos venenosos o corruptos, por la otra entre las palabras extranjeras de transformación y las fórmulas o combinaciones atómicas inestables. El problema más general, como fundamento de esas equivalencias, se expone al final de libro: Vida y Saber. Alimentos y palabras maternas son la vida, lenguas extranjeras y fórmulas atómicas son el saber. ¿Cómo justificar la vida, que es sufrimiento y grito? ¿Cómo justificar la vida, «malvada materia enferma», ella, que vive de su propio sufrimiento y de sus propios gritos? La única justificación de la vida es el Saber, que constituye él solo lo Bello y lo Verdadero. Hay que reunir to-[29]das las lenguas extranjeras en un

idioma total y continuo, como saber del lenguaje o filología, contra la lengua materna, que es el grito de la vida. Hay que reunir las combinaciones atómicas en una fórmula total y una tabla periódica, como saber del cuerpo o biología molecular, contra el cuerpo vivido, sus larvas y sus huevos, que son el sufrimiento de la vida. Tan sólo una «hazaña intelectual» es bella y verdadera, y puede justificar la vida. ¿Pero cómo iba el saber a tener esa continuidad y esta totalidad suficientes, él, que está formado por todas las lenguas extranjeras y por todas las fórmulas inestables, donde siempre subsiste un desfase que amenaza a lo Bello, y donde sólo emerge una totalidad grotesca que trastoca lo Verdadero? ¿Resulta acaso posible «representarse de una forma continua las posiciones relativas de los diversos átomos de todo un compuesto bioquímico medianamente complicado... y demostrar de repente, instantáneamente, y a la vez de forma continua, la lógica de las pruebas para la veracidad de la tabla periódica de los elementos»?

He aquí una gran ecuación de hecho, como habría dicho Roussel:

$$\frac{\text{palabras maternas}}{\text{lenguas extranjeras}} = \frac{\text{alimentos}}{\text{estructuras moleculares}} = \frac{\text{vida}}{\text{saber}}$$

Si consideramos los numeradores, vemos que comparten el ser «objetos parciales». Pero esta noción permanece tanto más oscura cuanto que no remite a ninguna totalidad perdida. Lo que se presenta como objeto parcial, de hecho, es lo que resulta amenazador, explosivo, detonante, tóxico o venenoso. O bien lo que contiene un objeto de estas características. O bien los pedazos en los que estalla. Resumiendo, el objeto parcial está dentro de una caja, y estalla en pedazos cuando se

abre la caja, pero lo que se llama «parcial» tanto es la caja como su contenido y los pedacitos, pese a que existan diferencias entre ellos, precisamente siempre vacíos o desfases. Así, los alimentos están dentro de unas cajas, pero no por ello dejan de contener larvas y gusanos, sobre todo cuando Wolfson [30] hace añicos las cajas a dentelladas. La lengua materna es una caja que contiene palabras siempre hirientes, pero de esas palabras no paran de caer letras, sobre todo consonantes que hay que evitar y conjurar como otras tantas espinas o fragmentos particularmente nocivos y duros. ¿No es el propio cuerpo una caja que contiene los órganos como otras tantas partes, pero esas partes están afectadas por todos los microbios, virus y sobre todo cánceres que las hacen explotar, saltando de unas a otras para destrozar el organismo en su totalidad? El organismo es tan materno como el alimento y la palabra: parece incluso que el propio pene sea un órgano femenino por excelencia, como en los casos de dimorfismo en los que una colección de machos rudimentarios parecen ser apéndices orgánicos del cuerpo hembra («el verdadero órgano genital femenino le parecía que era, más que la vagina, un tubo de goma grasiento dispuesto a ser insertado por la mano de una mujer en el último segmento del intestino, de su intestino», debido a lo cual las enfermeras le parecen sodomitas profesionales por excelencia). De la madre, muy hermosa, que se ha vuelto tuerta y cancerosa, puede por lo tanto decirse que es una colección de objetos parciales, que son cajas explosivas, pero de géneros y niveles diferentes, que no cesan en cada género y en cada nivel de separarse en el vacío, y de ampliar un hueco (desfase) entre las letras de una palabra, los órganos de un cuerpo o los bocados de alimento (espaciamento que las rige, como en las comidas de Wolf-

son). Es el cuadro clínico del estudiante esquizofrénico: afasia, hipcondría, anorexia.

Los numeradores de la gran ecuación nos proporcionan una primera ecuación derivada:

$$\frac{\text{palabras maternas}}{\text{letras hirientes}} = \frac{\text{alimentos}}{\text{larvas nocivas}} = \frac{\text{organismo}}{\text{órganos cancerosos}} = \text{Vida injusta, enferma y dolorosa}$$

¿Cómo establecer la otra ecuación, la de los denominadores? Es algo que en cierto modo está relacionado con Artaud, [31] con la lucha de Artaud. En Artaud, el rito del peyote afronta las *letras* y los *órganos*, pero para hacerlos pasar del otro lado, en soplos inarticulados, a un cuerpo sin órganos indescomponible. Lo que se desgaja de la lengua materna son palabras–so–plos que ya no pertenecen a ninguna lengua, y del organismo un cuerpo sin órganos que ya no tiene generación. A la escritura–porquería, y a los organismos chapuza, a las letras–órganos, microbios y parásitos, se oponen el soplo fluido o el cuerpo puro, pero la oposición ha de ser un paso que nos restituya ese cuerpo asesinado, esos soplos amordazados.<sup>15</sup> Wolfson no está en el mismo «nivel», porque las letras todavía siguen perteneciendo a las palabras maternas, y los soplos aún están por descubrir en palabras extranjeras, con lo que sigue prisionero de la condición de similitud de sonido y significado: carece de sintaxis creadora. Constituye sin embargo una lucha de la

---

<sup>15</sup> En Artaud, las famosas palabras–soplos se oponen efectivamente a la lengua materna y a las letras estalladas; y el cuerpo sin órganos se opone al organismo, a los órganos y a las larvas. Pero las palabras–soplos son sustentadas por una sintaxis poética y el cuerpo sin órganos por una cosmología vital, sintaxis y cosmología que desbordan por todas partes los límites de la ecuación de Wolfson.

misma naturaleza, con los mismos sufrimientos, y que también debería hacernos pasar de las letras hirientes a los soplos animados, de los órganos enfermos al cuerpo cósmico y sin órganos. A las palabras maternas y las letras duras Wolfson opone la acción procedente de las palabras de otra lengua, o de varias, que deberían fusionarse, caber en una nueva escritura fonética, formar una totalidad líquida o una continuidad aliterativa. A los alimentos venenosos Wolfson opone la continuidad de una cadena de átomos y la totalidad de una tabla periódica, que más bien deben absorberse que fragmentarse, más bien reconstituir un cuerpo puro que mantener un cuerpo enfermo. Nótese que la conquista de esta nueva dimensión, que conjura el proceso infinito de los estallidos y de los desfases, funciona por su cuenta con dos circuitos, uno rápido y otro lento. Ya lo hemos visto con las palabras, puesto que por una parte las palabras maternas deben ser convertidas cuanto antes, y continuamente, pero por otra las [32] palabras extranjeras sólo pueden extender su dominio y formar un todo gracias a unos diccionarios interlenguas que ya no pasen por la lengua materna. De igual modo la velocidad de un período de transformación química, y la amplitud de una tabla periódica de los elementos. Hasta las carreras de caballos le inspiran dos factores que dirigen sus apuestas como un mínimo y un máximo: el menor número posible de «ejercicios de calentamiento» previos del caballo, pero también el calendario universal de los aniversarios históricos que quepa relacionar con el nombre del caballo, con el propietario, con el jinete, etc. (de este modo los «caballos judíos» y las grandes fiestas judías).

Los denominadores de la gran ecuación nos proporcionarían así una segunda ecuación derivada:

$$\frac{\text{Palabras extranjeras}}{\text{torre babilónica todas lenguas}} = \frac{\text{cadenas de átomos}}{\text{tabla periódica}} = \text{Saber, reconstitución de un cuerpo puro y de sus soplos}$$

Si los objetos parciales de la vida remitían a la madre, ¿por qué no remitir al padre las transformaciones y totalizaciones del saber? Tanto más cuanto que el padre es doble, y se presenta en dos circuitos: uno de período breve, para el padre político cocinero que cambia continuamente de afectación como un «elemento radiactivo de periodicidad de 45 días», y el otro de gran amplitud, para el padre nómada con el que el joven se va encontrando de lejos en lugares públicos. ¿No es acaso a esa misma madre–Medusa de los mil penes, y a esa escisión del padre, a lo que hay que remitir el doble «fracaso» de Wolf–son, es decir la persistencia de los desfases patógenos y la constitución de totalidades ilegítimas?<sup>16</sup> El psicoanálisis sólo tiene un defecto, el de reducir las aventuras de la psicosis al [33] mismo estribillo del eterno papamamá, ora representado por unos personajes psicológicos, ora elevado a funciones simbólicas. Pero el esquizofrénico no está en categorías familiares, deambula por categorías mundiales, cósmicas, motivo por el cual siempre anda estudiando algo. No para de reescribir *De natura rerum*. Evoluciona en las cosas y en las palabras. Y lo que llama madre es una organización de palabras que le han metido en los oídos y en la

---

<sup>16</sup> *Vid.* la interpretación psicoanalítica de Wolfson por Piera Castoriadis–Aulagnier, «El significado perdido». *Topique*, n.º 7–8. La conclusión de este estudio parece abrir perspectivas más amplias.

boca, es una organización de cosas que le han metido en el cuerpo. No es mi lengua la que es materna, es la madre la que es una lengua; y no es mi organismo el que procede de la madre, es la madre la que es una colección de órganos, la colección de *mis* propios órganos. Lo que se llama Madre es la Vida. Y lo que se llama Padre es lo extranjero, todas esas palabras que no conozco y que atraviesan las mías, todos esos átomos que no paran de entrar y salir de mi cuerpo. No es el padre quien habla todas las lenguas extranjeras y conoce los átomos, son las lenguas extranjeras y las combinaciones atómicas quienes son mi padre. El padre es el pueblo de mis átomos y el conjunto de mis glosalias –resumiendo, el Saber.

Y la lucha del saber y la vida es el bombardeo de los cuerpos por los átomos, y el cáncer es la réplica del cuerpo. ¿Cómo iba el saber a poder curar la vida, y justificarla en cierto modo? Todos los médicos del mundo, los «canallas de bata verde» que van de dos en dos como padres, no curarán a la madre cancerosa bombardeándola de átomos. Pero la cuestión no es la del padre y la madre. El joven podría aceptar a su padre y a su madre tal como son, «modificar al menos algunas de sus conclusiones peyorativas respecto a sus padres», e incluso regresar a la lengua materna al término de sus estudios lingüísticos. Así era por lo menos el final de su primer libro, con cierta esperanza. La cuestión no obstante estribaba en otra parte, puesto que se trata del cuerpo en el que vive, con todas las metástasis que constituyen la Tierra, y del saber dentro del cual se mueve, con todas las lenguas que hablan sin cesar, todos los átomos que bombardean sin cesar. Ahí, en el mundo, en lo real, es donde los desfases patógenos se ahon-[34]dan, y donde las

totalidades ilegítimas se hacen, se deshacen. Ahí es donde se plantea el problema de la existencia, de mi propia existencia. El estudiante está enfermo del mundo, y no de su padre–madre. Está enfermo de lo real, y no de símbolos. La única «justificación» de la vida consistiría en que todos los átomos bombardearan de una vez por todas la Tierra–cáncer, y la devolvieran al gran vacío: resolución de todas las ecuaciones, la explosión atómica. De tal modo que el estudiante va combinando cada vez más sus lecturas sobre el cáncer, que le enseñan cómo éste progresa, y sus audiciones de radio de onda corta, que le anuncian las posibilidades de un Apocalipsis radiactivo para acabar con todo cáncer: «¡tanto más cuanto que se puede fácilmente pretender que el planeta tierra como un todo está aquejado del cáncer más horrible posible, puesto que una parte de su propia sustancia se ha estropeado y se ha puesto a multiplicarse y a metastasiarse con, como efecto, el fenómeno desgarrador de aquí abajo, sarta ineluctable de una infinidad de mentiras, de injusticias, de sufrimientos..., ahora no obstante difícilmente tratable y curable mediante dosis extremadamente fuertes y persistentes de radiactividad artificial...!».

De modo que la gran ecuación principal primera revelaría ahora lo que oculta:

$$\frac{\text{metástasis del cáncer}}{\text{apocalipsis atómico}} = \frac{\text{Tierra–cáncer}}{\text{Dios–bomba}} = \frac{\text{vida}}{\text{saber}}$$

pues «Dios es la bomba, es decir evidentemente el conjunto de las bombas nucleares necesario para esterilizar por radiactividad nuestro



propio planeta, a su vez extremadamente canceroso..., Eiohim hon petsita, literalmente Dios él abomba»...

A menos que «posiblemente» haya otra vía más, la que indica un «capítulo añadido» al primer libro, unas páginas ardientes. Diríase que Wolfson sigue los pasos de Artaud, que había superado la cuestión del padre-madre, y luego la de la bomba y el tumor, y quería acabar de una vez por todas con el [35] universo del «juicio», descubrir un nuevo continente. Por un lado el saber no se opone a la vida porque, incluso cuando toma como objeto la fórmula química más muerta de la materia inanimada, los átomos de esa fórmula siguen siendo del tipo de átomo que forma parte de la composición de la vida, y ¿qué es la vida sino su aventura? Y por el otro la vida no se opone al saber, pues incluso los mayores dolores proporcionan un extraño saber a quienes los experimentan, y ¿qué es el saber sino la aventura de la vida dolorosa en el cerebro de los hombres grandes (que se asemeja por lo demás a un aspersor de riego plegado)? Nos imponemos dolores pequeños para persuadirnos de que la vida es soportable, e incluso justificable. Pero un día el estudiante de lenguas, que suele tener comportamientos masoquistas (quemaduras de cigarrillo, asfixias voluntarias), se topa con la «revelación», y precisamente se topa con ella mientras se estaba infligiendo un dolor muy moderado: que la vida es absolutamente injustificable, y ello tanto más cuanto que no necesita ser justificada... El estudiante vislumbra la «verdad de verdades» sin alcanzar a penetrar más en ella. Se trata de un acontecimiento que se trasluce: la vida y el saber ya no se oponen, ni siquiera se distinguen, cuando una abandona sus organismos nacidos, y el otro sus conocimientos adquiridos,

pero una y otro engendran nuevas figuras extraordinarias que son las revelaciones del Ser, tal vez las de Roussel o Brisset, e incluso la de Artaud, el gran asunto del soplo y el cuerpo «innatos» del hombre.

Resulta imprescindible el procedimiento, el procedimiento lingüístico. Todas las palabras cuentan una historia de amor, una historia de vida y de saber, pero esa historia no está designada ni significada por las palabras, ni traducida de una palabra a otra. Esa historia es más bien lo que hay de «imposible» en el lenguaje, y que por ende le pertenece más estrechamente: su *afuera*. Sólo un procedimiento la hace posible, y remite a la locura. Así, la psicosis resulta inseparable de un procedimiento lingüístico, que no se confunde con ninguna de las categorías conocidas del psicoanálisis, pues tiene otro des-[36]tino.<sup>17</sup> El procedimiento empuja al lenguaje a un límite, no por ello lo traspasa. Destroza las designaciones, los significados, las traducciones, pero para que la lengua afronte de una vez, del otro lado de su límite, las figuras de una vida desconocida y de un saber esotérico. El procedimiento no es más que la condición, por muy imprescindible que sea. Accede a las nuevas figuras quien sabe traspasar el límite. Tal vez Wolfson se quede en el borde, prisionero de la locura, prisionero casi razonable de la locura, sin poder desprender de su procedimiento las figuras que apenas vislumbra. Pues el problema no estriba en superar las fronteras de la razón, sino en atravesar como vencedor la sinrazón: entonces se puede hablar de «buena salud mental», incluso aunque

---

<sup>17</sup> Sobre «lo imposible» en el lenguaje, y los medios para hacerlo posible, *vid.* Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Seuil (particularmente las consideraciones sobre la lengua materna y la diversidad de las lenguas). Bien es verdad que el autor reivindica el concepto lacaniano de *laleneua*, donde se enlazan la lengua y el deseo, pero este concepto parece tan poco reducible al psicoanálisis como a la lingüística.

todo acabe mal. Pero las nuevas figuras de la vida y del saber siguen todavía prisioneras en el procedimiento psicótico de Wolfson. Su procedimiento permanece improductivo en cierto modo. Y es sin embargo una de las mayores experimentaciones llevadas a cabo en este campo. Debido a ello Wolfson se empeña en decir «paradójicamente» que resulta a veces más difícil permanecer postrado, parado, que incorporarse para ir más lejos... [37]

### 3. LEWIS CARROLL

Todo empieza en Lewis Carroll con un combate horrible. Se trata del combate de las profundidades: hay cosas que estallan o nos hacen estallar, cajas que son demasiado pequeñas para su contenido, alimentos tóxicos o venenosos, tripas que se alargan, monstruos que nos engullen. Un hermano pequeño utiliza a su hermano pequeño como cebo. Los cuerpos se mezclan, todo se mezcla en una especie de canibalismo que junta el alimento y el excremento. Hasta las palabras se comen. Es el ámbito de la acción y de la pasión de los cuerpos: cosas y palabras se dispersan en todos los sentidos o por el contrario se sueldan en bloques indescomponibles. Todo es horrible en el fondo, todo es sinsentido. *Alicia en el país de las maravillas* debería para empezar llamarse *Las aventuras subterráneas de Alicia*.

¿Pero por qué Carroll no utiliza este título? Pues porque Alicia conquista progresivamente las superficies. Emerge o vuelve a subir a la superficie. Crea superficies. Los movimientos de hundimiento y de enterramiento dejan paso a ligeros movimientos laterales de deslizamiento; los animales de las profundidades se vuelven figuras de naipes sin espesor. A mayor abundamiento, *Del otro lado del espejo* toma posesión de la superficie de un espejo, instituye la de un tablero de ajedrez. Puros acontecimientos escapan de los estados de cosas. Uno ya no se hunde hasta el fondo, sino que acaba pasando al otro lado a fuerza de deslizarse, haciendo como los zurdos e [38] invirtiendo el derecho y el revés. La bolsa de Fortunatus que describe Carroll es la banda de Moebius en la que una misma recta recorre ambos lados. Las matemáticas son buenas porque instauran superficies, y pacifican un

mundo cuyas mezclas en el fondo serían terribles: Carroll matemático, o bien Carroll fotógrafo. Pero el mundo de las profundidades todavía ruge bajo la superficie, y amenaza con reventarla: incluso extendidos, desplegados, los monstruos nos obsesionan.

La tercera gran novela de Carroll, *Silvia y Bruno*, lleva a cabo otro progreso más. Diríase que la antigua profundidad se ha allanado a sí misma, se ha convertido en una superficie al lado de la otra superficie. Dos superficies coexisten pues, en las que se escriben dos historias contiguas, una mayor y la otra menor; una en modo mayor y la otra en menor. No una historia dentro de la otra, sino una al lado de la otra. *Silvia y Bruno* es sin duda el primer libro que cuenta dos historias a la vez, no una dentro de la otra, sino dos historias contiguas, con pasos de una a otra establecidos constantemente, aprovechando un fragmento de frase común a ambas, o bien el estribillo de una canción admirable que reparte los elementos propios de cada historia en la misma medida a que están determinados por ellos: la canción del jardinero loco. Carroll pregunta: ¿es la canción la que determina los acontecimientos, o los acontecimientos determinan la canción? Con *Silvia y Bruno* Carroll hace un libro-rollo, como los cuadros-rollo japoneses. (Para Eisenstein, el cuadro-rollo constituía el auténtico precursor del montaje cinematográfico y lo describía así: «¡La cinta del rollo se enrolla formando un rectángulo! Ya no se trata de que sea el soporte el que se enrolle sobre sí mismo; es lo que está representando en él lo que se enrolla sobre su superficie.») Las dos historias simultáneas de Silvia y de Bruno forman el punto final de la trilogía de Carroll, tan obra maestra como las demás.

No se trata de que la superficie tenga menos absurdo que la profundidad. Pero no se trata del mismo absurdo. El de la superficie es como el «Brillo» de los acontecimientos puros, entidades que nunca acaban de llegar o de retirarse. Los acontecimientos puros y sin mezcla brillan por encima de los cuerpos mezclados, por encima de sus acciones y de sus pasiones enmarañadas. Como un vapor de la tierra, exhalan en la superficie un incorpóreo, un puro «expresado» de las profundidades: no la espada, sino el destello de la espada, el destello sin espada como la sonrisa del gato. Es propio de Carroll haber hecho que nada pase por el sentido, sino haberlo apostado todo al sinsentido, puesto que la diversidad de los sinsentidos basta para dar cuenta del universo entero, de sus terrores así como de sus glorias: la profundidad, la superficie, el volumen o la superficie enrollada. [40]

## 4. LA MAYOR PELÍCULA IRLANDESA («PELÍCULA» DE BECKETT)

### *Problema*

Si es cierto, como ha dicho el obispo irlandés Berkeley, que ser es ser percibido (*esse est percipi*), ¿es posible escapar a la percepción? ¿Cómo volverse imperceptible?

### *Historia del problema*

Cabría concebir que toda la historia es la de Berkeley, que está harto de ser percibido (y de percibir). El papel, que sólo podría representar Buster Keaton, sería el del obispo Berkeley. O mejor dicho se trata del paso de un irlandés a otro, de Berkeley, que percibía y era percibido, a Beckett, que ha agotado «todas las dichas del *percipere* y del *percipi*». Por lo tanto estamos obligados a proponer un montaje (o una distinción de los casos) algo diferente del propio Beckett.

### *Condición del problema*

Hace falta que algo sea insoportable en el hecho de ser percibido. ¿Es el ser percibido por terceros? No, puesto que los terceros percipientes eventuales se derrumban en cuanto perciben que son percibidos cada uno por su cuenta, y no sólo los unos por los otros. Se produce pues algo espantoso en sí en el hecho de ser percibido, ¿pero qué?

### *Dato del problema*

Mientras la percepción (cámara) está detrás del personaje, no resulta peligrosa, porque permanece inconsciente. Sólo lo [41] capta cuando forma un ángulo que incide en él oblicuamente, y le da conciencia de que es percibido. Diremos por convención que el personaje tiene conciencia de ser percibido, que «entra en percipi», cuando la cámara supera a sus espaldas un ángulo de 45 grados, por un lado o por el otro.

### *Primer caso: la pared y la escalera, la Acción*

El personaje puede limitar el peligro caminando de prisa a lo largo de una pared. En efecto, ya sólo queda un único lado amenazador. Hacer caminar a un personaje a lo largo de una pared es el primer acto cinematográfico (todos los grandes realizadores lo han intentado). La acción es evidentemente más compleja cuando es vertical o en forma de espiral, como en una escalera, puesto que el lado va cambiando alternativamente respecto al eje. De todos modos, cada vez que se supera el ángulo de 45 grados, el personaje se detiene, detiene la acción, se pega a la pared, y oculta la parte expuesta de su rostro con un pañuelo o con una hoja de col que podrían colgar de su sombrero. Así es el primer caso, percepción de acción, que puede ser neutralizado por la parada de la acción.



## *Segundo caso: la habitación, la Percepción*

Es el segundo acto cinematográfico, el interior, lo que sucede entre las paredes. Anteriormente, el personaje no estaba considerado como percibiente; la cámara le proporcionaba una percepción «ciega», suficiente para su acción. Pero ahora la cámara percibe al personaje dentro de la habitación, y el personaje percibe la habitación: cualquier percepción deviene doble. Anteriormente, terceros humanos podían eventualmente percibir al personaje, pero estaban neutralizados por la cámara. Ahora, el personaje percibe por su cuenta, sus percepciones se convierten en cosas que a su vez le perciben a él: no sólo animales, espejos, una estampa del buen Dios, fotos, sino incluso utensilios (como decía Eisenstein después de Dickens: el cazo de hervir el agua me está mirando...). A este respecto las cosas son más peligrosas que los seres humanos: no las percibo sin que ellas me perciban, cualquier percepción como tal es percepción de percepción. La solución de este segundo caso [42] consiste en expulsar a los animales, tapar el espejo, cubrir los muebles, arrancar la estampa, rasgar las fotos: es la extinción de la doble percepción. Por la calle, un rato antes, el personaje todavía disponía de un espacio-tiempo, e incluso de los fragmentos de un pasado (las fotografías). En la habitación, disponía aún de fuerzas suficientes para formar imágenes que le devolvían su percepción. Pero ahora ya sólo queda el presente, bajo forma de una habitación cerrada herméticamente en la que han desaparecido cualquier idea de espacio y de tiempo, cualquier imagen divina, animal o de cosa. Sólo subsiste el Balancín en el centro de la habitación, porque, mejor que cualquier

cama, es el único mueble de antes del hombre o de después del hombre, que nos coloca en suspenso en medio de la nada (vaivén).

### *Tercer caso: el balancín, la Afección*

El personaje ha podido ir a sentarse en el balancín, y a adormecerse en él, a medida que las percepciones se iban apagando. Pero la percepción sigue todavía al acecho detrás del balancín, donde dispone de ambos lados simultáneamente. Y parece haber perdido la buena voluntad que manifestaba anteriormente, cuando se daba mucha prisa en cerrar el ángulo que había superado por inadvertencia, y protegía al personaje de los terceros eventuales. Ahora lo hace deliberadamente, y trata de sorprender al personaje amodorrado. Éste se defiende y se acurruca, cada vez más débilmente. La cámara-percepción aprovecha la circunstancia, supera definitivamente el ángulo, gira, llega ante el personaje dormido y se acerca. Entonces revela lo que ella es, percepción de afección, es decir percepción de sí a través de sí, puro Afecto. Es el doble reflexivo del hombre convulsivo en el balancín. Es la persona tuerta que contempla al personaje tuerto. Esperaba su hora. Así pues era eso lo espantoso: que la percepción fuera de uno a través de uno, «insuprimible» en ese sentido. Es el tercer acto cinematográfico, el primer plano, el afecto o la percepción de afección, la percepción de sí. Se apagará también, pero al mismo tiempo que muere el movimiento del balancín, [43] y que muere el personaje. ¿Acaso no es eso lo que hay que hacer, dejar de ser para volverse imperceptible, según las condiciones planteadas por el obispo Berkeley?

### *Solución general*

La película de Beckett ha pasado por las tres grandes imágenes elementales del cine, las de la acción, la percepción, la afección. Pero nada acaba en Beckett, nada muere. Cuando el balancín se inmoviliza, es la idea platónica de Balancín, el balancín de la mente, lo que se pone en marcha. Cuando el personaje muere, como decía Murphy, es que está empezando ya a moverse mentalmente. Se encuentra tan a gusto como un tapón de corcho flotando en el océano embravecido. Ha dejado de moverse, pero está en un elemento en movimiento. Hasta el presente ha desaparecido a su vez en un vacío que ya no comporta oscuridad, en un devenir que ya no comporta ningún cambio concebible. La habitación se ha quedado sin paredes, y libera en el vacío luminoso un átomo, impersonal y sin embargo singular, que ya no tiene más Sí mismo para distinguirse o confundirse con los demás. Volverse imperceptible es la Vida, «sin cesar ni condición», alcanzar el chapoteo cósmico y espiritual. [44]

## 5. SOBRE CUATRO FÓRMULAS POÉTICAS QUE PODRÍAN RESUMIR LA FILOSOFÍA KANTIANA

El Tiempo se ha salido de sus goznes...<sup>18</sup>

SHAKESPEARE, *Hamlet*, I, 5

Los goznes, el eje alrededor del cual gira la puerta. El gozne, *Cardo*, indica la subordinación del tiempo a los puntos precisamente cardinales por los que pasan los movimientos periódicos que mide. Mientras el tiempo permanece dentro de sus goznes, está subordinado al movimiento extensivo: es su medida, intervalo o número. Se ha subrayado a menudo este carácter de la filosofía antigua: la subordinación del tiempo al movimiento circular del mundo como Puerta giratoria. Es la puerta giratoria, el laberinto abierto al origen eterno. Habrá toda una jerarquía de movimientos según su proximidad a lo Eterno, según su necesidad, su perfección, su uniformidad, su rotación, sus espirales compuestas, sus ejes y puertas particulares, con los números del Tiempo que les corresponden. Existe sin duda una tendencia del tiempo a emanciparse, cuando el movimiento que mide es a su vez más y más *aberrante, derivado*, y está marcado por contingencias materiales meteorológicas y terrestres; pero es una tendencia hacia abajo, que depende todavía de las aventuras del movimiento.<sup>19</sup> Así, el [45] tiempo

---

<sup>18</sup> *The time is out of joint*: Chestov ha convertido a menudo la fórmula de Shakespeare en el lema trágico de su propio pensamiento, en «El apoteosis del desarraigo» (*Pages choisies*, Gallimard) y en «Aquel que edifica y destruye mundos» (*L'homme pris au pieee*, 10-18).

<sup>19</sup> Éric Alliez ha analizado, en el pensamiento antiguo, esta tendencia a la emancipación del tiempo cuando el movimiento deja de ser circular: por ejemplo la «crematística» y el tiempo del movimiento monetario en Aristóteles (*Le temps capitaux*, Cerf).

sigue estando subordinado al movimiento en lo que tiene de originario y de derivado.

El tiempo *out of joint*, la puerta fuera de sus goznes, significa la primera gran revolución kantiana: el movimiento se subordina al tiempo. El tiempo ya no se refiere al movimiento que mide, sino el movimiento al tiempo que lo condiciona. El movimiento ya no es una determinación de objeto, sino la descripción de un espacio, de un espacio del que debemos hacer abstracción para descubrir el tiempo como condición del acto. Así pues, el tiempo deviene unilineal y rectilíneo, en absoluto en el sentido de que mediría un movimiento derivado, sino en sí mismo y a través de sí mismo, en tanto que impone a todo un movimiento posible la sucesión de sus determinaciones. Es una rectificación del tiempo. El tiempo deja de estar curvado por un Dios que lo hace depender del movimiento. Deja de ser cardinal y se vuelve ordinal, orden del tiempo vacío. En el tiempo ya no queda nada originario ni derivado que dependa del movimiento. El laberinto ha cambiado de aspecto: ya no es un círculo o una espiral, sino un hilo, una mera línea recta, tanto más misteriosa cuanto que es sencilla, inexorable, terrible, «ese laberinto que consta de una sola línea recta y que es indivisible, incesante».<sup>20</sup> Hölderlin ya veía a Edipo metiéndose en ese angosto desfiladero de la muerte lenta, de acuerdo con un orden de un tiempo que no paraba de «rimar».<sup>21</sup> Y para Nietzsche, en un sentido próximo, representaba la más semita de las tragedias griegas. Edipo no obstante todavía está impulsado por su vagabundeo como movimiento de

---

<sup>20</sup> Borges, *Obras completas I, Ficciones*, «La muerte y la brújula», Emecé, pág. 507.

<sup>21</sup> Hölderlin, *Remarques sur AEdipe* (y el comentario de Jean Beaufret que analiza la relación con Kant), 10-18.

deriva. Es Hamlet, más bien, quien concluye la emancipación del tiempo: efectúa realmente la revolución porque su propio movimiento ya sólo resulta de la sucesión de la determinación. Hamlet es el primer héroe que necesita realmente tiempo para actuar, mientras que el héroe anterior lo padece como la consecuencia de un movimiento originario [46] (Esquilo) o de una acción aberrante (Sófocles). La *Critica de la razón pura* es el libro de Hamlet, el príncipe del Norte. Kant está en la situación histórica que le permite comprender todo el alcance de la revolución: el tiempo ya no es el tiempo cósmico del movimiento celeste original, ni el tiempo rural del movimiento meteorológico derivado. Ha devenido el tiempo de la ciudad y nada más, el mero orden del tiempo.

No es la sucesión lo que define el tiempo, sino el tiempo lo que define como sucesivas las partes del movimiento tal como están determinadas en él. Si el propio tiempo fuera sucesión, tendría que suceder en otro tiempo, al infinito. Las cosas se van sucediendo en tiempos diversos, pero también son simultáneas en un mismo tiempo, y se detienen en un tiempo cualquiera. Ya no se trata de definir el tiempo por medio de la sucesión, ni el espacio por medio de la simultaneidad, ni la permanencia por medio de la eternidad. Permanencia, sucesión y simultaneidad son modos o relaciones de tiempo (*duración, serie, conjunto*). Son los destellos del tiempo. Por lo tanto, igual que no se puede definir el tiempo como sucesión, tampoco se puede definir el espacio como coexistencia o simultaneidad. Será necesario que ambos, el espacio y el tiempo, encuentren determinaciones absolutamente nuevas. Todo lo que se mueve y cambia está en el tiempo, pero el

propio tiempo no cambia, no se mueve, como tampoco es eterno. Es la forma de todo lo que cambia y se mueve, pero es una forma inmutable que no cambia. No una forma eterna sino precisamente la forma de lo que no es eterno, la forma inmutable del cambio y del movimiento. Una forma autónoma semejante parece designar un profundo misterio: exige una nueva definición del tiempo (y del espacio).

«Yo es otro...»

RIMBAUD, carta a Izambart, mayo de 1871,  
carta a Demeny, 15 de mayo de 1871

Había otra concepción antigua del tiempo, como modo de [47] pensamiento o movimiento intensivo del alma: una especie de tiempo espiritual y monacal. El cogito de Descartes lleva a cabo su secularización, su laicización: el *pienso* es un acto de determinación instantáneo, que implica una existencia indeterminada (*soy*), y que la determina como la de una sustancia pensante (*soy una cosa que piensa*). ¿Pero cómo iba la determinación a poder referirse a lo indeterminado si no se dice de qué manera éste es «determinable»? Pues esta exigencia kantiana no permite más salida que la siguiente: sólo en el tiempo, bajo la forma de tiempo, la existencia indeterminada resulta determinable. De tal modo que el «pienso» afecta al tiempo, y tan sólo determina la existencia de un yo que cambia en el tiempo y presenta en cada instante un nivel de conciencia. Por lo tanto el tiempo como forma de determinación no depende del movimiento intensivo del alma, sino que por el contrario la producción intensiva de un grado de conciencia en el

instante depende del tiempo. Kant efectúa una segunda emancipación del tiempo, y completa su laicidad.

El *Mí mismo* está en el tiempo y cambia sin cesar: es un *mí mismo* pasivo o mejor dicho receptivo que experimenta cambios en el tiempo. El *Yo* es un acto (*yo pienso*) que determina activamente mi existencia (*yo soy*), pero sólo puede determinarla en el tiempo, como la existencia de un *mí mismo* pasivo, receptivo y cambiante que se representa exclusivamente la actividad de *su propio* pensamiento. El *Yo* y el *Mí mismo* están separados por la línea del tiempo que los relaciona uno con otro bajo la condición de una diferencia fundamental. Mi existencia jamás puede ser determinada como la de un ser activo y espontáneo, sino de un *Mí mismo* pasivo que se representa el *Yo*, es decir la espontaneidad de la determinación, como un *Otro* que le afecta («paradoja del sentido íntimo»). Edipo según Nietzsche se define por una actitud meramente pasiva, pero con la cual se relaciona una actividad que se prolonga más allá de su muerte.<sup>22</sup> A mayor abundamiento, Hamlet anuncia su carácter eminentemente kantiano [48] cada vez que se presenta como una existencia pasiva que, como el actor o el durmiente, recibe la actividad de su pensamiento como un *Otro* sin embargo capaz de otorgarle un poder peligroso que desafía la razón pura. Es la «metabulia» de Murphy en Beckett.<sup>23</sup> Hamlet no es el hombre del escepticismo o de la duda, sino el hombre de la Crítica. Estoy separado de *mí mismo* por la forma del tiempo, y no obstante soy uno, porque el *Yo* afecta necesariamente a esta forma al efectuar su

---

<sup>22</sup> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, párrafo 9.

<sup>23</sup> Beckett, *Murphy*, Minuit, cap. VI, pág. 85 (Lumen, 1990).



síntesis, no sólo de una parte sucesiva a otra, sino en cada instante, y porque el Mí mismo resulta necesariamente afectado como contenido de esa forma. La forma de lo determinable hace que el Mí mismo determinado se represente la determinación como un Otro. En pocas palabras, la locura del sujeto corresponde al tiempo fuera de sus goznes. Es como una doble desviación del Yo y del Mí mismo en el tiempo, que los refiere uno a otro, los cose uno a otro. Es el hilo del tiempo.

En cierto modo Kant va más lejos que Rimbaud, pues la gran formulación de Rimbaud sólo adquiere toda su fuerza a través de los recuerdos escolares. Rimbaud facilita de su formulación una interpretación aristotélica: «¡Y tanto peor para la madera que acaba encontrándose en el violín!... Si el cobre cuando despierta es un clarín, qué culpa tiene...» Es como una relación concepto–objeto, de tal modo que el concepto es una forma en acto, pero el objeto una materia tan sólo en potencia. Es un molde, un moldeado. Para Kant, por el contrario, el Yo no es un concepto, sino la representación que va pareja a todo concepto; y el Mí mismo no es un objeto, sino aquello a lo que todos los objetos se refieren como la variación continua de sus propios estados sucesivos, y la modulación infinita de sus grados en el instante. La relación concepto–objeto subsiste en Kant, pero puenteada por la relación Yo–Mí mismo que constituye *una modulación, y no ya un moldeado*. En este sentido, la distinción compartimentada de las formas como conceptos (clarín–violín), o de las materias como objetos (cobre–madera), da paso a la continuidad de un desarrollo lineal [49] sin retorno que exige el establecimiento de nuevas relaciones formales (tiempo) y la disposi-

ción de un nuevo material (fenómeno): sucede como si, en Kant, se oyera ya a Beethoven, y muy pronto la variación continua de Wagner.

Si el Yo determina nuestra existencia como la de un yo pasivo y cambiante en el tiempo, el tiempo es esta relación formal según la cual la mente se afecta a sí misma, o la manera según la cual estamos interiormente afectados por nosotros mismos. El tiempo por lo tanto podrá ser definido como el Afecto de uno mismo por sí mismo, o cuando menos como la posibilidad formal de ser afectado por uno mismo. En este sentido el tiempo como forma inmutable, que ya no podía seguir siendo definido por la mera sucesión, surge como la *forma de interioridad* (sentido íntimo), mientras que el espacio, que ya no podía seguir siendo definido por la coexistencia o la simultaneidad, surge por su lado como forma de exterioridad, posibilidad formal de ser afectado por otra cosa en tanto que objeto externo. Forma de interioridad no significa meramente que el tiempo es interno a la mente, puesto que el espacio también lo es. Forma de exterioridad tampoco significa que el espacio suponga «otra cosa», puesto que él hace posible por el contrario cualquier representación de objetos como otros o exteriores. Pero significa que la exterioridad comporta tanta inmanencia (puesto que el espacio permanece interior a mi espíritu) como la trascendencia comporta interioridad (puesto que mi espíritu respecto al tiempo resulta representado como otro distinto de mí). El tiempo no nos es interior, o por lo menos no nos es especialmente interior, sino que nosotros somos interiores al tiempo, y en este sentido estamos siempre separados por él de lo que nos determina afectándole. La interioridad no cesa de cavarnos a nosotros mismos, de

escindirnos a nosotros mismos, de desdoblarnos, pese a que nuestra unidad permanezca. Un desdoblamiento que no se produce hasta el final, porque el tiempo no tiene final, pero *un vértigo, una oscilación que constituye el tiempo*, como un deslizamiento, una flotación constituye el espacio ilimitado. [50]

«¡Qué suplicio estar gobernado por unas leyes que no uno no conoce!... Pues el carácter de las leyes exige de este modo el secreto respecto a su contenido... »

KAFKA, *La muralla china*

Lo que equivale a decir *la* ley, puesto que unas leyes que no se conocen apenas se diferencian. La conciencia antigua habla de las leyes, porque nos hacen conocer el Bien o lo mejor en tales o cuales condiciones: las leyes dicen lo que es el Bien del que resultan. Las leyes son un «segundo recurso», un representante del Bien en un mundo abandonado por los dioses. Cuando el auténtico Político no está, deja directrices generales que los hombres deben conocer para comportarse. Las leyes son pues como la imitación del Bien en tal o cual caso, desde el punto de vista del conocimiento.

Por el contrario, en la *Critica de la razón práctica*, Kant efectúa el trastocamiento de la relación de la ley y el Bien, y eleva así la ley a la unicidad pura y vacía: está bien lo que dice la Ley, el bien depende de la ley, y no a la inversa. La ley como primer principio carece de interioridad y de contenido, puesto que todo contenido la reconduciría al Bien, cuya imitación sería. Es pura forma y carece de objeto, ni sensible ni

siquiera inteligible. Y no nos dice qué hay que hacer, sino qué regla subjetiva hay que obedecer, sea cual sea nuestra acción. Será moral toda acción cuya máxima pueda ser *pensada* sin contradicción como universal, y cuyo móvil no tenga más objeto que esa máxima (por ejemplo, la mentira no puede ser pensada como universal, puesto que cuando menos implica a unas personas que se la creen y que no mienten cuando creen en ella). Así, la ley se define como pura forma de universalidad. No nos dice qué objeto debe perseguir la voluntad para ser buena, sino qué forma debe adoptar para ser moral. No nos dice qué resulta necesario, sólo nos dice: ¡Es necesario!, aun a costa de deducir el bien, es decir los objetos de este imperativo puro. La ley no es conocida, porque nada que conocer hay en ella: es el objeto de una determinación puramente *práctica*, y no teórica o especulativa. [51]

La ley no se distingue de su sentencia, y la sentencia no se distingue de su aplicación, de la ejecución. Si la ley es prima, deja de tener algún medio de distinguir «acusación», «defensa» y «veredicto».<sup>24</sup> Se confunde con su impronta en nuestro corazón y en nuestra carne. Pero de este modo ni siquiera nos proporciona un conocimiento último de nuestras faltas. Pues lo que su plumilla escribe en nosotros es: *Actúa por deber* (y no sólo conforme al deber)... No escribe absolutamente nada más. Freud puso de manifiesto que, si el deber supone en este sentido una renuncia a los intereses y a las inclinaciones, la ley se ejercerá con tanta más fuerza y rigor cuanto más profunda sea nuestra renuncia. Se vuelve así tanto más severa cuanto que la observamos con exactitud.

---

<sup>24</sup> Kafka, *Protectores* (en *La muralla china*. Alianza, 1990).

No excluye ni a los más santos.<sup>25</sup> *Nunca considera que nuestra cuenta está saldada*, ni en relación con nuestras virtudes ni con nuestros vicios o nuestras faltas: así en todo momento la absolución sólo es aparente, y la conciencia moral, lejos de sosegar, se refuerza con todas nuestras renunciaciones y golpea con más fuerza todavía. No es Hamlet, sino Bruto. ¿Cómo iba la ley a levantar el secreto que pesa sobre ella sin hacer que se volviera imposible la renuncia de la que se alimenta? Una absolución sólo puede ser esperada, «que remedie la impotencia de la razón especulativa», no ya en un momento determinado, sino desde la perspectiva de un progreso hacia el infinito en la adecuación siempre más exigente con la ley (la santificación como conciencia de la perseverancia en el progreso moral). Este camino que excede los límites de nuestra vida, y que requiere la inmortalidad del alma, sigue la línea recta del tiempo inexorable e incesante sobre la que permanecemos en un contacto constante con la ley. Pero, precisamente, esta prolongación indefinida más que conducirnos al paraíso nos instala ya en el infierno aquí abajo. Más que anunciarnos la inmortalidad del [52] alma, destila «una muerte lenta», y no cesa de *diferir el juicio de la ley*. Cuando el tiempo se sale de sus goznes, tenemos que renunciar al ciclo antiguo de las faltas y de las expiaciones para seguir la senda infinita de la muerte lenta, del juicio diferido o de la deuda indefinida. El tiempo no nos deja otra alternativa jurídica sino la de Kafka en *El proceso*: o bien la «absolución aparente», o bien la «prórroga ilimitada».

---

<sup>25</sup> Freud, *Malaise dans la civilisation*, Denoël, pág. 63: «Toda renuncia pulsional se convierte en una fuente de energía para la conciencia, más adelante toda nueva renuncia intensifica a su vez la severidad y la intolerancia de ésta» (y la alusión a Hamlet, pág. 68) (*Freud: Obras completas*. Biblioteca Nueva, 1987).

Alcanzar lo desconocido a través del desvarío de todos los sentidos... un largo, inmenso y razonado desvarío de todos los sentidos

RIMBAUD, *id.*

O mejor dicho un ejercicio de desvarío de todas las facultades. Esa sería la cuarta fórmula de un Kant profundamente romántico, en la *Crítica del juicio*. Y es que, en las otras dos Críticas, las diversas facultades subjetivas se relacionaban unas con otras, pero esas relaciones estaban minuciosamente reguladas, en la medida en que siempre había una facultad dominante o determinante, fundamental, que imponía su regla a las demás. Numerosas eran las facultades: el sentido externo, el sentido íntimo, la imaginación, el entendimiento, la razón, todas bien definidas. Pero, en la *Crítica de la razón pura*, lo que dominaba era el entendimiento, porque determinaba el sentido íntimo mediante una síntesis de la imaginación, y hasta la razón se sometía al papel que le asignaba el entendimiento. En la *Crítica de la razón práctica* lo fundamental era la razón, porque ella constituía la pura forma de universalidad de la ley, y las demás facultades seguían como podían (el entendimiento aplicaba la ley, la imaginación recibía la sentencia, el sentido íntimo experimentaba las consecuencias o la sanción correspondientes). Pero ahora resulta que Kant, llegado a una edad en la que los grandes autores no suelen renovarse, tropieza con un problema que va a arrastrarlo a una empresa extraordinaria: si las facultades pueden entrar de este modo en relaciones variables, pero regidas sucesivamente por [53] una u otra de ellas, todas juntas forzosamente han de ser capaces de relaciones libres y sin regla, en la que

cada una va hasta el final de sí misma, y no obstante pone así de manifiesto su posibilidad de una armonía *cualquiera* con las demás. Será la *Crítica del juicio* como fundación del romanticismo.

Ya no se trata de la estética de la *Crítica de la razón pura*, que consideraba lo sensible como una cualidad referible a un objeto en el espacio y en el tiempo; ya no de una lógica de lo sensible, ni siquiera de un nuevo logos que sería el tiempo. Es una estética de lo Bello y lo Sublime, en la que lo sensible vale por sí mismo y se despliega en un pathos más allá de toda lógica, que captará el tiempo en su surgimiento, hasta incluso en la fuente de su hilo y de su vértigo. Ya no se trata del Afecto de la *Crítica de la razón pura*, que refería el Mí mismo al Yo en una relación todavía regulada siguiendo el orden del tiempo, sino de un Pathos que les permite evolucionar libremente para formar extrañas combinaciones como fuentes del tiempo, «formas arbitrarias de intuiciones posibles». Ya no es la determinación del Yo la que debe juntarse con la determinabilidad del Mí mismo para constituir el conocimiento, ahora es la unidad indeterminada de todas las facultades (Alma) lo que nos hace penetrar en lo desconocido.

En efecto, de lo que se trata en la *Crítica del juicio* es de cómo determinados fenómenos que van a definir lo Bello confieren al sentido íntimo del tiempo una dimensión suplementaria autónoma, a la imaginación un poder de reflexión libre, al entendimiento una potencia conceptual infinita. Las diversas facultades entran en un acuerdo que ya no viene determinado por ninguna de ellas, tanto más profundo cuanto que ya no tiene regla, y que prueba un acuerdo espontáneo del Mí mismo y el Yo bajo las condiciones de una Naturaleza bella. Lo

Sublime va todavía más lejos en ese sentido: hace intervenir las diversas facultades de modo tal que se opongan una a otra como luchadores, que una arrastre a la otra a su máximo o a su límite, pero que la otra reaccione impulsando a la una a una inspiración que no se le había ocurrido por sí sola. Una empuja a la otra a su límite, pero las dos se las arre-[54]gulan para que una supere el límite de la otra. Las facultades se relacionan en lo más profundo de sí mismas, y en lo que tienen de más ajeno una respecto a otra. Se abrazan en lo más alejado de su distancia. Es una lucha terrible entre la imaginación y la razón, pero también el entendimiento, el sentido íntimo, lucha cuyos episodios serán las dos formas de lo Sublime, luego el Genio. Tempestad en una sima abierta dentro del sujeto. En las otras dos Críticas, la facultad dominante o fundamental era tal que las demás facultades le proporcionaban los armónicos más cercanos. Pero ahora, en un ejercicio en límite, las diversas facultades se suministran mutuamente los armónicos más alejados unos de otros, de tal modo que esencialmente forman acordes disonantes. La emancipación de la disonancia, el acorde discordante, ése es el gran descubrimiento de la *Crítica del juicio*, la última revolución kantiana. La separación que une era el primer tema de Kant en la *Crítica de la razón pura*. Pero acaba descubriendo al final la discordancia que forma acorde. Un ejercicio de desvarío de todas las facultades, que definirá la filosofía futura, como para Rimbaud el desvarío de todos los sentidos tenía que definir la poesía del futuro. Una música nueva como discordancia, y, como acorde discordante, el origen del tiempo.



Por este motivo proponíamos cuatro fórmulas, evidentemente arbitrarias respecto a Kant, pero nada arbitrarias respecto a lo que Kant nos ha legado para el presente y para el futuro. El texto admirable de De Quincey *Los últimos días de Kant* lo decía todo, pero es sólo el anverso de las cosas que encuentran su desarrollo en las cuatro fórmulas poéticas del kantismo. Es el aspecto shakespeariano de Kant, que empieza como Hamlet y acaba en rey Lear, cuyas hijas serían los poskantianos. [55]

## 6. NIETZSCHE Y SAN PABLO, LAWRENCE Y JUAN DE PATMOS

*No es el mismo, no puede ser el mismo...* Lawrence irrumpe en la discusión erudita de quienes se preguntan si el Juan que escribió un evangelio y el Apocalipsis es el mismo.<sup>26</sup> Lawrence interviene con argumentos muy pasionales, tanto más fuertes cuanto que implican un método de evaluación, una tipología: el mismo tipo de hombre no ha podido escribir evangelio y apocalipsis. Nada importa que cada uno de los textos sea en sí mismo complejo, o incluya elementos múltiples, y reúna tantas cosas diferentes. No se trata de dos individuos, de dos autores, sino de dos tipos de hombre, o de dos regiones del alma, de dos conjuntos del todo diferentes. El Evangelio es aristocrático, individual, suave, amoroso, decadente, bastante culto incluso. El Apocalipsis es colectivo, popular, inculto, rencoroso y salvaje. Habría que explicar cada uno de estos términos para evitar los contrasentidos. Pero ahora ya el evangelista y el apocalipsista no pueden ser el mismo. Juan de Patmos ni siquiera adopta la máscara del evangelista, ni la de Cristo, inventa otra, fabrica otra que, en nuestra opinión, desenmascara a Cristo, o bien se superpone a la de Cristo. Juan [56] de Patmos trabaja en el terror y la muerte cósmicos, mientras que el Evangelio y Cristo trabajan el amor humano, espiritual. Cristo inventaba una religión de amor (una práctica, una forma de vivir y no una creencia), el Apocalip-

---

<sup>26</sup> Respecto al texto y a los comentarios del Apocalipsis, *vid.* Charles Brütsh, *La clarté de l'Apocalypse*, Ginebra (y, sobre la cuestión del autor o de los autores, *vid.* págs. 397-405). Las razones eruditas para asimilar a ambos autores parecen muy débiles. En las notas siguientes, la referencia «Apocalypse» remite al comentario de Lawrence (Balland) (*Apocalipsis*, Mavila'h, 1990), excepto la nota 1 de la página 62.

sis aporta una religión del Poder, una creencia, una forma terrible de *juzgar*. En vez del don de Cristo, una deuda infinita.

Es obvio que vale más leer el texto de Lawrence después de haber leído o releído el texto del Apocalipsis. Se comprende de golpe la actualidad del Apocalipsis, y la de Lawrence que la denuncia. Esta actualidad no consiste en correspondencias históricas del tipo Nerón = Hitler = Anticristo. Tampoco en el sentimiento suprahistórico de los fines del mundo y de los milenaristas, con su pánico atómico, económico, ecológico y de ciencia ficción. Si estamos inmersos en pleno Apocalipsis es más bien porque éste inspira en cada uno de nosotros formas de vivir, de sobrevivir y de juzgar. Es el libro de cada uno de los que se creen supervivientes. Es el libro de los zombis.

Lawrence está muy cerca de Nietzsche. Cabe suponer que Lawrence no habría escrito su texto sin el *Anticristo* de Nietzsche. El propio Nietzsche no era el primero. Ni siquiera lo era Spinoza. Bastantes «visionarios» han opuesto a Cristo como persona amorosa y el cristianismo como empresa mortuoria. No tratan a Cristo con una complacencia exagerada, pero experimentan la necesidad de no confundirlo con el cristianismo. En Nietzsche, se trata de la gran oposición entre Cristo y San Pablo: Cristo, el más suave, el más amoroso de los decadentes, una especie de Buda que nos liberaría de la dominación de los sacerdotes, y de toda idea de culpa, castigo, recompensa, juicio, muerte, y lo que viene después de la muerte; este hombre de la buena nueva fue sobrepasado por el negro y tenebroso San Pablo, manteniendo a Cristo en la cruz, devolviéndolo a ella sin cesar, haciéndolo resucitar, desplazando todo el centro de gravedad hacia la vida eterna, inventan-

do un nuevo tipo de sacerdote más terrible aún que los anteriores, «su técnica de tiranía sacerdotal, su técnica de aglomeración: la creencia en la inmortalidad, *es decir la doc-[57] trina del juicio*». Lawrence recupera la oposición, pero en este caso se trata de la de Cristo con el rojo y sangriento Juan de Patmos, el autor del Apocalipsis. Libro mortal de Lawrence puesto que antecede por poco a su roja muerte hemotísica, como el *Anticristo*, el desmoronamiento de Nietzsche. Antes de morir, un último «mensaje de alegría», una última buena nueva. No se trata de un Lawrence que habría imitado a Nietzsche. Más bien recoge una flecha, la de Nietzsche, y la dispara hacia otro lugar, tensada de otra manera, hacia otro cometa, a otro público: «La naturaleza dispara al filósofo entre la humanidad como una flecha; no apunta, pero espera que la flecha quede colgada en algún sitio.»<sup>27</sup> Lawrence prueba de nuevo lo que intentó Nietzsche tomando a Juan Patmos y no ya a San Juan como blanco. Muchas cosas cambian, o se completan, de un intento a otro, e incluso lo que es común a ambos redundará en fuerza, en novedad.

La empresa de Cristo es individual. El individuo no se opone tanto a la colectividad en sí; individual y colectivo se oponen en cada uno de nosotros como dos partes diferentes del alma. Pero Cristo apenas se dirige a lo colectivo que hay dentro de nosotros. Su problema «consistía más bien en deshacer el sistema colectivo del sacerdocio—Antiguo Testamento, del sacerdocio judío y a su poder, pero sólo para liberar de esta ganga inútil al alma individual. En cuanto al César, le dejaría su parte. En este sentido es aristocrático. Pensaba que una cultura del

---

<sup>27</sup> Nietzsche, *Schopenhauer éducateur*, párrafo 7.

alma individual bastaría para alejar a los monstruos ocultos en el alma colectiva. Error político. Dejaba que nos las compusiéramos con el alma colectiva, con el César, fuera de nosotros y dentro de nosotros, con el Poder, fuera de nosotros y dentro de nosotros. Al respecto, nunca dejó de defraudar a sus apóstoles y a sus discípulos. Cabe incluso pensar que lo hizo deliberadamente. No quería un maestro, ni ayudar a sus discípulos (sólo amarlos, decía, ¿pero que ocultaba con ello?). «Nunca se mezcló con ellos de verdad, ni siquiera trabajó ni actuó con ellos. Estuvo solo siempre. Los [58] intrigó de forma suprema, y, en una parte de ellos mismos, los dejó en la estacada. Rechazó ser su poderoso jefe físico: la necesidad de rendir tributo, interno a un hombre como Judas, se sintió traicionada, con lo que traicionó a su vez.»<sup>28</sup> Los apóstoles y discípulos se lo hicieron pagar a Cristo: negación, traición, falsificación, trucaje desvergonzado de la Nueva. Lawrence dice que el personaje principal del cristianismo es Judas.<sup>29</sup> Y luego Juan de Patmos, y luego San Pablo. Lo que esgrimen es la protesta del alma colectiva, la parte despreciada por Cristo. Lo que el Apocalipsis esgrime es la reivindicación de los «pobres» o los «débiles», pues no son lo que se piensa, no son los humildes o los desdichados, sino esos hombres más que temibles que no tienen más alma que la colectiva. Entre las páginas más hermosas de Lawrence están las de la Oveja: Juan de Patmos anuncia el león de Judea, pero es una oveja lo que llega, una oveja cornuda que ruge como un león, que se ha vuelto singular-

---

<sup>28</sup> *Apocalypse*, cap. III, pág. 60.

<sup>29</sup> Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard: «¿No os dais cuenta de que lo que adoráis en realidad es el principio de Judas? Judas es el héroe de verdad, sin Judas el drama sería un fracaso... Cuando la gente dice Cristo, quiere decir Judas. Le encuentra un sabor gustoso, y es que Jesús es pariente suyo...» (pág. 94) (*Obras completas*, Seix Barral, 1987).

mente astuta, tanto más cruel y terrorífica cuanto que se presenta como víctima sacrificada, y no ya como sacrificador o verdugo. Verdugo peor que los otros. «Juan insiste sobre una oveja que está ahí como inmolada, pero nunca se la ve inmolada, más bien se la ve inmolar a los hombres por millones; incluso al final, cuando aparece vestida con una victoriosa camisa ensangrentada, la sangre no es la suya...».<sup>30</sup> El cristianismo será realmente el Anticristo; engendra hijos en la espalda, proporciona por la fuerza a Jesús un alma colectiva, da a cambio al alma colectiva un alma individual de superficie, la ovejita. El cristianismo, y Juan de Patmos en primer lugar, han fundado un tipo de hombre nuevo, y un tipo de pensador que todavía perdura en la actualidad, que conoce un reino nuevo: la oveja carnívora, la oveja que [59] muere, y que grita «socorro, ¿qué os he hecho?, si era por vuestro bien y por nuestra causa común». Qué figura más curiosa, la del pensador moderno. Esas ovejas con piel de león, y con unos dientes demasiado grandes, ya ni siquiera necesitan el hábito del sacerdote, o, como decía Lawrence, del Ejército de Salvación: han conquistado muchos medios de expresión, muchas fuerzas populares.

Lo que quiere el alma colectiva es el poder. Lawrence no dice cosas sencillas, sería un error creer que ya estaba todo comprendido. El alma colectiva no quiere apoderarse sencillamente del poder, o sustituir al déspota. Por una parte, quiere destruir el poder, odia el poder y la fuerza, Juan de Patmos odia con toda su alma a César o el Imperio romano. Por otra, también quiere infiltrarse en todas las puertas del poder, desparramar los centros de poder, multiplicarlos por todo el

---

<sup>30</sup> *Apocalypse*, cap. IX, pág. 116.

universo: quiere un poder cosmopolita, pero no a la luz del día como el del Imperio, sino más bien en cada esquina y rincón, en cada hueco oscuro, en cada recoveco del alma colectiva.<sup>31</sup> Final y principalmente, quiere un poder último que no apele a los dioses, sino que sea el de un Dios sin apelación, y que juzgue todos los demás poderes. El cristianismo no llega a un compromiso con el Imperio romano, lo transmuta. Con el Apocalipsis, el cristianismo inventará *una imagen completamente nueva del poder*: el sistema del Juicio. El pintor Gustave Courbet (hay muchas similitudes entre Lawrence y Courbet) hablaba de personas que se despiertan en plena noche gritando «¡quiero juzgar, tengo que juzgar!». Voluntad de destruir, voluntad de introducirse en cada rincón, voluntad de ser la última palabra para siempre jamás: triple voluntad que no es sino una sola, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. El poder cambia singularmente de naturaleza, de expresión, de distribución, de intensidad, de medios y de fin. Un contrapoder que sea al mismo tiempo un poder de los recovecos y un poder de [60] los últimos hombres. El poder ya tan sólo existe como la prolongada política de la venganza, la prolongada empresa de narcisismo del alma colectiva. Desquite y autoglorificación de los débiles, dice Lawrence–Nietzsche: incluso el asfodelfo griego se volverá narciso cristiano.<sup>32</sup> Y qué detalles en la lista de las venganzas y de las glorias... Sólo hay una cosa que no cabe reprochar a los débiles, es la de no ser bastante duros, la de no

---

<sup>31</sup> Nietzsche, *El Anticristo*, párrafo 17: el Dios «se sintió en su casa en todas partes, el gran cosmopolita... pero siguió siendo judío, siendo el dios de los huecos, de todas las esquinas y recovecos oscuros... Después como antes, su reino en este mundo es un reino de submundo, un hospicio, un reino subterráneo...».

<sup>32</sup> Lawrence, *Promenades étrusques*, Gallimard, págs. 23–24 (*Atardeceres etruscos*, Laertes, 1993).

estar bastante embebidos de su gloria y de su certeza.

Pero, para esta empresa del alma colectiva, habría que inventar una nueva raza de sacerdotes, un tipo nuevo, aunque sea enfrentándolo contra el sacerdote judío. Éste no poseía todavía la universalidad ni la ultimidad, era demasiado local y andaba aún esperando algo. El sacerdote cristiano tendrá que relevar al sacerdote judío, aunque sea a costa de que ambos se vuelvan contra Cristo. Someterán a Cristo a la peor de las prótesis: se le convertirá en el héroe del alma colectiva, se le obligará a devolver al alma colectiva lo que él jamás quiso darle. O mejor dicho el cristianismo le dará lo que él siempre aborreció, un Yo colectivo, un alma colectiva. Juan de Patmos pone todo su empeño en el asunto: «Siempre títulos de poder, nunca títulos de amor. Cristo siempre es el conquistador, todopoderoso, el destructor de espada resplandeciente, destructor de hombres hasta que la muerte alcance los estribos de los caballos. Jamás el Cristo salvador, jamás. El hijo del hombre del Apocalipsis baja a la tierra para traer un nuevo y terrible poder, mayor que el de cualquier Pompeyo, Alejandro o Ciro. Poder, terrorífico poder de disuasión... Algo que deja de una pieza...»<sup>33</sup> Obligarán a Cristo a resucitar para ello, le pondrán inyecciones. A Él, que no juzgaba, y que no quería juzgar, lo convertirán en un engranaje esencial en el sistema del Juicio. Pues la venganza de los débiles o el nuevo poder se sitúa en el punto exacto cuando [61] el juicio, la abominable facultad, se convierte en la facultad dominante del alma. (Sobre el problema menor de una filosofía cristiana: sí, hay una filosofía cristiana, no en función de la creencia, sino desde el momento en que el

---

<sup>33</sup> *Apocalypse*, cap. VI, pág. 83.



juicio es considerado una facultad autónoma, que precisa a este respecto del sistema y la garantía de Dios.) El Apocalipsis ha ganado, nunca hemos conseguido salir del sistema del juicio. «Y vi unos tronos, y a los que se sentaron en ellos les fue dado el poder de juzgar.»

Al respecto, el procedimiento del Apocalipsis es fascinante. Los judíos habían inventado algo muy importante en el orden del tiempo, el *destino diferido*. En su ambición imperial, el pueblo elegido había fracasado, se había puesto en estado de espera, esperaba, se había vuelto «el pueblo del destino diferido».<sup>34</sup> Esta situación se mantiene esencial a lo largo de todo el profetismo judío, y explica ya la presencia de ciertos elementos apocalípticos en los profetas. Pero lo nuevo del Apocalipsis estriba en que la espera se convierte en objeto de una programación maniática sin precedentes. El Apocalipsis es sin duda el primer gran libro-programa absolutamente espectacular. La pequeña y la gran muerte, los siete sellos, las siete trompetas, las siete copas, la primera resurrección, el milenio, la segunda resurrección, el juicio final, bastan y sobran para colmar todas las expectativas y mantenerlas ocupadas. Una especie de Folies-Bergère, con ciudad celestial, y lago de azufre infernal. Todo el detalle pormenorizado de las desdichas, plagas y azotes reservados a los enemigos en el lago, y de la gloria de los elegidos en la ciudad, la necesidad de estos últimos de medir su gloria comparándola con las desdichas de los otros, todo eso irá minutando este prolongado desquite de los débiles. El ánimo de venganza introduce el programa en la espera («la venganza es un plato que...»). Hay que mantener ocupados a los que esperan. La espera debe estar organizada

---

<sup>34</sup> *Apocalypse*, cap. VI, pág. 80.

de principio a fin: las almas martirizadas que tienen que esperar a que los mártires formen un número suficiente antes de [62] que comience el espectáculo.<sup>35</sup> Y la pequeña espera de media hora en la apertura del séptimo sello, la gran espera durante el milenio... Sobre todo es imprescindible que el Fin esté programado. «Tanta necesidad tenían de conocer el final como el inicio, nunca hasta entonces habían querido los hombres conocer el fin de la creación... Odio candente e innoble deseo del fin del mundo»...<sup>36</sup> Hay aquí un elemento que como tal no pertenece al Antiguo Testamento, sino al alma colectiva cristiana, y que opone la visión apocalíptica y la palabra profética, el programa apocalíptico y el proyecto profético. Pues si el profeta espera, lleno ya de resentimiento, no por ello deja de seguir en el tiempo, en la vida, y espera un advenimiento. Y está esperando el advenimiento como algo imprevisible y nuevo, cuya presencia o gestación sólo conoce en el proyecto de Dios, mientras que el cristianismo ya sólo puede esperar un retorno, y el retorno de algo programado hasta el último detalle. En efecto, si Cristo ha muerto, el centro de gravedad se ha desplazado, ya no está en la vida, sino que ha pasado detrás de la vida, a una posvida. El destino diferido cambia de sentido en el cristianismo, puesto que ya no sólo está diferido, sino posferido, situado *después* de la muerte, después de la muerte de Cristo y de la muerte de cada cual.<sup>37</sup> Nos

---

<sup>35</sup> *Apocalypse*, 6: «¿Hasta cuándo, Señor, santo y veraz, difieres hacer justicia y vengar nuestra sangre contra los que habitan en la tierra?... y se les dijo que descansasen en paz un poco de tiempo, en tanto que se cumplía el número de sus consiervos y hermanos que habían de ser martirizados también como ellos.»

<sup>36</sup> *Apocalypse*, cap. VI, págs. 81–82.

<sup>37</sup> Nietzsche, *El Anticristo*, párrafo 42: «San Pablo se limitó a desplazar la gravedad de toda existencia detrás de esa existencia, en la mentira de Cristo resucitado. En el fondo, la vida del redentor no podía resultarle de ninguna utilidad, necesitaba la muerte en la cruz y alguna cosa más...»

encontramos entonces ante la tarea de tener que llenar un tiempo monstruoso, prolongado, entre la Muerte y el Fin, la Muerte y la Eternidad. Sólo cabe llenarlo de visiones: «miré, y he aquí...», «y entonces vi...». La *visión* apocalíptica sustituye a la *palabra* profética, la programación al proyecto y a la acción, todo un teatro de fantasías sucede tanto a la acción de los profetas como a la pasión de Cristo. Fantasías, fantasmas, expresión [63] del instinto de venganza, arma de la venganza de los débiles. El Apocalipsis rompe con el profetismo pero sobre todo con la elegante inmanencia de Cristo, para quien la eternidad se experimentaba primero en la vida, sólo podía experimentarse en la vida («sentirse en el cielo»).

Y sin embargo no resulta difícil mostrar en cada momento el fondo judío del Apocalipsis: no sólo el destino diferido, sino todo el sistema recompensa–castigo, pecado–perdón, la necesidad de que el enemigo tenga un sufrimiento prolongado, no sólo en su carne, sino en el espíritu, en pocas palabras el nacimiento de la moral, y la alegoría como expresión de la moral, como medio de moralización... Pero más interesantes resultan la presencia y la reactivación de un fondo pagano desviado en el Apocalipsis. Que el Apocalipsis sea un libro que contiene elementos dispares nada tiene de extraordinario, más habría que sorprenderse de un libro que no los contuviera en esa época. Lawrence no obstante distingue dos tipos de libros que contienen elementos dispares, o mejor dicho dos polos: en extensión, cuando un libro recupera muchos otros libros, de diferentes autores, de diferentes procedencias, tradiciones, etc.; o en profundidad, cuando a su vez está a caballo sobre varios estratos, los atraviesa, los mezcla si es necesario,

haciendo aflorar un sustrato en el estrato más reciente, un libro-sondeo y no ya una síncretis. Un estrato pagano, uno judío y uno cristiano, eso es lo que marca las grandes partes del Apocalipsis, pese a que algún sedimento pagano acabe deslizándose en una falla del estrato cristiano, llenando un vacío cristiano (Lawrence analiza el famoso ejemplo del capítulo 12 del Apocalipsis, donde el mito pagano de un nacimiento divino, con la Madre astral y el gran dragón rojo, acaba colmando el vacío del nacimiento de Cristo).<sup>38</sup> Una reactivación semejante del paganismo no es frecuente en la Biblia. Cabe imaginar que los profetas, los evangelistas, el propio San Pablo, eran unos expertos en lo que a astros, estrellas y cultos paganos se refiere; pero optaron por suprimir al máximo, por [64] recubrir ese estrato. Sólo hay un caso en el que los judíos tienen una necesidad absoluta de volver a ello, y es cuando se trata de *ver*, cuando tienen necesidad de ver, cuando la Visión recupera cierta autonomía respecto a la palabra. «Los judíos del periodo posterior a David no tenían ojos propiamente, tanto escrutaban a su Jehová que se quedaban ciegos, y luego miraban el mundo con los ojos de sus vecinos; cuando los profetas habían de tener visiones, éstas tenían que ser caldeas o asirías. Tomaban otros dioses prestados para ver a su propio Dios invisible.»<sup>39</sup> Los hombres de la nueva Palabra tienen necesidad del antiguo ojo pagano. Cosa que ya es verdad en lo que a los elementos apocalípticos que surgen en los profetas se refiere. Ezequiel tiene necesidad de las ruedas agujereadas de Anaximandro («es un gran alivio encontrar las ruedas de Anaximandro en Ezequiel...»). Pero es el autor del Apocalipsis, el libro de las

---

<sup>38</sup> *Apocalypse*, cap. XV, pág. 155.

<sup>39</sup> *Apocalypse*, cap. VI, pág. 85.

Visiones, es Juan de Patmos, el que más necesidad tiene de reactivar el fondo pagano, y el que está mejor situado para hacerlo. Juan conocía muy poco y mal a Jesús y los Evangelios, «pero al parecer era un experto en lo que al valor pagano de los símbolos se refiere, en tanto que difiere del valor judío o cristiano».<sup>40</sup>

Y ahora Lawrence, con todo su horror por el Apocalipsis, y a través de este horror experimenta una oscura simpatía, incluso una especie de admiración hacia ese libro: precisamente porque es sedimentario y estratificado. Nietzsche también solía experimentar una fascinación especial por lo que percibía horrible y nauseabundo: «qué interesante», decía. No hay duda, Lawrence tiene simpatía por Juan de Patmos, lo encuentra interesante, tal vez el hombre más interesante, encuentra en él una exageración, y una presunción que no carecen de atractivo. Es que esos «débiles», esos hombres de resentimiento, que esperan su venganza, gozan de una dureza que han vuelto en su propio beneficio, en su propia gloria, pero que procede de otro sitio. Su incultura profunda, la ex-[65]clusividad de un libro que adquiere para ellos la figura DEL libro —EL LIBRO, la Biblia y particularmente el Apocalipsis—, los hace aptos para abrirse ante el empuje de un estrato antiquísimo, de un sedimento secreto que los otros ya no quieren conocer. Por ejemplo. San Pablo todavía es un aristócrata: en absoluto como Jesús, sino otro tipo de aristócrata, demasiado culto para no saber reconocer, y por lo tanto borrar o reprimir, los sedimentos que podrían traicionar su programa. ¡Menudo el tratamiento de censura al que somete San Pablo el fondo pagano, y de selección el fondo judío! Tiene necesidad

---

<sup>40</sup> *Apocalypse*, cap. VI, pág. 88.

de un fondo judío revisado y corregido, convertido, pero necesita que el fondo pagano esté y permanezca oculto. Y posee la cultura suficiente para hacerlo, mientras que Juan de Patmos es un hombre del pueblo. Es una especie de minero gales inculto. Lawrence inicia su comentario del Apocalipsis con el retrato de esos mineros ingleses a los que tan bien conocía y que le maravillaron: duros, muy duros, dotados de un «sentido especial del poder bruto y salvaje», hombres religiosos por excelencia, en la venganza y la autoglorificación, esgrimiendo el Apocalipsis, organizando las tenebrosas veladas de los martes en las capillas metodistas primitivas.<sup>41</sup> Su jefe natural no es el apóstol Juan ni San Pablo, sino Juan de Patmos. Son el alma colectiva y popular del cristianismo, mientras que San Pablo (y Lenin también, dirá Lawrence) es todavía un aristócrata que va al pueblo. Los mineros son expertos en estratos. No necesitan haber leído, pues en ellos es donde el fondo pagano ruge. Precisamente, se abren a un estrato pagano, lo despejan, hacen que venga a ellos, y se limitan a decir: es carbón, es Cristo. Efectúan la desviación de estrato más impresionante para hacer que sirva al mundo cristiano, mecánico y técnico. El Apocalipsis es una inmensa máquina, una *organización ya industrial*. Metrópolis. En virtud de su experiencia vivida, Lawrence toma a Juan de Patmos por un minero inglés, el Apocalipsis por una serie de grabados colgados en las paredes de la casa del minero, el espejo de un rostro popular, duro, [66] despiadado y pío. Es la misma causa que la de San Pablo, el mismo propósito, pero no es en absoluto el mismo tipo de hombre, el mismo procedimiento ni la misma función, San Pablo director último, y Juan de Patmos obrero, el terrible obrero de la última hora. El jefe de

---

<sup>41</sup> *Apocalypse*, cap. II, pág. 49.

empresa tiene que prohibir, censurar, seleccionar, mientras que el obrero puede martillar, alargar, comprimir, recuperar una materia... Por eso en la alianza Nietzsche–Lawrence no hay que considerar que la diferencia de blanco, San Pablo para uno, Juan de Patmos para el otro, sea anecdótica o secundaria. Determina una diferencia radical entre ambos libros. Lawrence recupera bien la flecha de Nietzsche, pero a su vez la manda de un modo completamente distinto, aunque acaben encontrándose los dos en el mismo infierno, demencia y hemotisis, ya que San Pablo y Juan de Patmos ocupan todo el cielo.

Pero Lawrence recupera todo su desprecio, y su horror, por Juan de Patmos. Pues esta reactivación del mundo pagano, a veces incluso conmovedora y grandiosa en la primera parte del Apocalipsis, ¿de qué sirve, para qué se la utiliza en la segunda parte? No puede decirse que Juan aborrezca el paganismo: «Lo acepta casi con la misma naturalidad que su propia cultura hebraica, y con mucha más naturalidad que el nuevo espíritu cristiano, que le es ajeno.» Su enemigo no son los paganos, es el Imperio romano. Pero los paganos no son en absoluto los romanos, sino más bien los etruscos; ni siquiera lo son los griegos, son los hombres del Egeo, la civilización del Egeo. Pero, para garantizar una visión de la caída del Imperio romano, hay que agrupar, convocar, resucitar el Cosmos entero, hay que destruir el propio cosmos para que arrastre y entierre el Imperio romano debajo de sus escombros. Así es ese extraño desvío, ese extraño bias según el cual no se ataca directamente al enemigo: el Apocalipsis necesita una destrucción del mundo para sentar su poder último y su ciudad celeste, y sólo el paganismo le proporciona un mundo, un cosmos. Por lo tanto recuperará el cosmos

pagano para acabar con él, para llevar a cabo su destrucción alucinatoria. Lawrence define el cosmos de una forma muy sencilla: *es la [67] sede de los grandes símbolos vitales y de las conexiones vivas*, la vida-más-que-personal. Las conexiones cósmicas serán sustituidas por los judíos por la alianza de Dios con el pueblo elegido; la vida supra –o infra– personal será sustituida por los cristianos por el pequeño vínculo personal del alma con Cristo; los símbolos judíos y cristianos serán sustituidos por la alegoría. Y ese mundo pagano, que sigue vivo pese a todo, que sigue viviendo con su potencia en el fondo de nosotros, el Apocalipsis lo halaga, lo invoca, lo hace subir a la superficie, pero para arreglarle las cuentas, para asesinarlo de verdad, ni siquiera por odio directo, sino porque tiene necesidad de él como medio. El cosmos ya había padecido muchas derrotas, pero con el Apocalipsis acaba muriendo.

Cuando los paganos hablaban del mundo, lo que les interesaba eran siempre los inicios y los saltos de un ciclo a otro; pero ahora ya no queda más que un fin, al término de una larga línea plana, y, necrófilos, sólo nos interesa ese fin, siempre y cuando sea definitivo. Cuando los paganos, los presocráticos, hablaban de destrucción, siempre la consideraban una injusticia, fruto del exceso de un elemento respecto a otro, y lo injusto era ante todo lo destructor. Pero ahora *a la destrucción se la llama justa*, y a la voluntad de destruir se la llama Justicia y Santidad. Es la aportación del Apocalipsis: ¡a los romanos ya ni se les reprocha que sean unos destructores, ni se les guarda rencor por esa razón que sin embargo sería una buena razón, se le reprocha a la Roma-Babilonia ser una rebelde, una sublevada, albergar a sublevados,



gentes humildes o importantes, pobres o ricas! Destruir, y destruir a un enemigo anónimo, intercambiable, a un enemigo *cualquiera*, se ha convertido en el acto más esencial de la nueva justicia. Definir al enemigo cualquiera como aquel que no es conforme con el orden de Dios. Resulta extraño cómo, en el Apocalipsis, todo el mundo tendrá que ser marcado, llevará una marca en la frente o en la mano, marca de la Bestia o de Cristo; y la Oveja marcará a 144.000 personas, y la Bestia... Cada vez que se ha programado una ciudad radiante, sabemos perfectamente que se trata de una forma de destruir el mundo, de volverlo «inhabitable», y de levantar la veda del enemigo [68] cualquiera.<sup>42</sup> Tal vez no haya muchas similitudes entre Hitler y el Anticristo, pero abundan por el contrario entre la Nueva Jerusalén y el futuro que se nos augura, no sólo en la ciencia ficción, sino más bien en la planificación militar-industrial del Estado mundial absoluto. El Apocalipsis no es el campo de concentración (Anticristo), es la gran seguridad militar, policial y civil del nuevo Estado (Jerusalén celeste). La modernidad del Apocalipsis no estriba en las catástrofes anunciadas, sino en la autoglorificación programada, la institución de la gloria de la Nueva Jerusalén, la instauración demente de un poder último, judicial y moral. Terror arquitectónico de la Nueva Jerusalén, con su muralla, su calle Mayor de cristal, «y la ciudad no necesita sol ni luna para iluminarla..., y nada mancillado penetrará en ella, sino sólo aquellos que están inscritos en el libro de la vida de la Oveja». Involuntariamente, el Apocalipsis nos persuade al menos de que lo más terrible no es el

---

<sup>42</sup> Algunos pensadores hacen hoy en día un retrato propiamente «apocalíptico», del que se desprenden tres caracteres: 1) los gérmenes de un Estado mundial absoluto; 2) la destrucción del mundo «habitabile» en beneficio de un entorno, medio estéril y mortal; 3) la caza del enemigo «cualquiera»: así Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Stock.

Anticristo, sino esta nueva ciudad descendida del cielo, la ciudad santa «preparada como una esposa adornada para su esposo». Cada lector un poco sano del Apocalipsis se siente ya en el lago sulfuroso.

Entre las páginas más hermosas de Lawrence se cuentan pues las que se refieren a esta reactivación del mundo pagano, pero en unas condiciones tales que los símbolos vitales están en plena decadencia, y todas sus conexiones vivas cortadas. «La mayor falsificación literaria», decía Nietzsche. La fuerza de Lawrence cuando analiza los temas precisos de esta decadencia, de esta falsificación en el Apocalipsis (nos limitaremos a señalar unos puntos concretos):

1. *La transformación del infierno*. Precisamente, entre los paganos el infierno no está separado, depende de la transformación de los elementos en un ciclo: cuando el fuego se vuelve [69] demasiado fuerte para las aguas dulces, las quema, y el agua produce la sal como el hijo de la injusticia que la corrompe y la vuelve amarga. El infierno es el aspecto malo del agua subterránea. Si acoge a los injustos se debe a que él mismo es el efecto de una injusticia elemental, un avatar de los elementos. Pero la idea de que el infierno esté separado en sí mismo, de que exista por sí mismo, y de que sea una de las dos expresiones de la justicia última, todo eso tendrá que esperar la llegada del cristianismo: «incluso los antiguos infiernos judíos de Sheol y de Gehen eran unos lugares relativamente suaves, Hades incómodos, pero desaparecieron con la Nueva Jerusalén», en beneficio de una «balsa de azufre incandescente *por naturaleza*», donde las almas se abrasan para siempre

jamás.<sup>43</sup> Incluso el mar, para mayor seguridad, será vertido en la balsa de azufre: así desaparecerán las conexiones de todos los tipos.

2. *La transformación de los jinetes.* Tratar de volver a encontrar qué es un caballo verdaderamente pagano, qué conexiones establece entre unos colores, unos temperamentos, unas naturalezas astrales, unas partes del alma como jinetes: no hay que limitarse a la vista, sino a la simbiosis vivida hombre–caballo. El blanco, por ejemplo, es asimismo la sangre, que actúa como pura luz blanca, mientras que el rojo es sólo la vestidura de la sangre, proporcionada por la bilis. Amplio cruce de líneas, de planos y de relaciones.<sup>44</sup> Pero con el cristianismo el caballo no es ya más que un transporte al que se le dice «¡ven!», y transporta abstracciones.

3. *La transformación de los colores y el dragón.* Lawrence desarrolla un devenir de los colores bellísimo. Pues el dragón más antiguo es rojo, rojo y oro, extendido en espiral en el cosmos o acurrucado sobre la columna vertebral del hombre. Pero cuando llega el momento de su ambigüedad (¿será bueno?, ¿será malo?) se mantiene rojo todavía para el hombre, [70] mientras que el buen dragón cósmico se ha vuelto verde traslúcido en medio de las estrellas, como una brisa de primavera. El rojo se ha vuelto peligroso para el hombre (no hay que olvidar que Lawrence escribía entre sus esputos de sangre). Pero por último el dragón se torna blanco, un blanco sin color, el blanco sucio de nuestro logos, una especie de gusano gordo y gris. ¿Cuándo se transmuta el oro en moneda? Precisamente cuando deja de ser el oro rojo del primer

---

<sup>43</sup> *Apocalypse*, cap. XIII, págs. 141–142.

dragón, cuando el dragón adquiere este color de cartón piedra de la pálida Europa.<sup>45</sup>

4. *La transformación de la mujer.* El Apocalipsis asimismo tributa un homenaje fugaz a la Abuela cósmica, envuelta en el sol y con la luna bajo sus pies. Pero está ahí plantada, al margen de cualquier conexión. Y su hijo le es arrancado, «robado hacia Dios»; a ella la mandan al desierto, del que no saldrá más que bajo forma invertida de ramera de Babilonia: todavía espléndida, sentada sobre su dragón rojo, condenada a la destrucción. Diríase que a la mujer no le queda más elección: o bien ser la ramera sobre el dragón, o bien volverse la presa de «todas las pequeñas serpientes grises de la pena y de la vergüenza modernas» (como dice Lawrence, la mujer actual está llamada a hacer con su vida «algo que valga la pena», a extraer lo mejor de lo peor sin pensar que todavía es peor; por ese motivo la mujer adquiere una forma curiosamente policial, «la mujer policía» moderna.<sup>46</sup> Pero el Apocalipsis ya había transformado las potencias angélicas en policías singulares.

5. *La transformación de los gemelos.* Y el mundo pagano no sólo se componía de conjunciones vivas, comportaba fronteras, umbrales y puertas, disyunciones, para que algo pasase entre dos cosas, o para que una sustancia pasase de un estado a otro, o se alternara con otro, evitando las mezclas peligrosas. Los gemelos tienen precisamente este papel de disyuntores: amos de los vientos y de la lluvia, porque abren las puertas del cielo; hijos del trueno porque atraviesan las nubes;

---

<sup>44</sup> *Apocalypse*, cap. X, pág. 121. (El caballo como fuerza viva y símbolo vivido aparece en la novela de Lawrence *La mujer que se fue a caballo*, Edhasa, 1988.)

<sup>45</sup> *Apocalypse*, cap. XVI, págs. 169–173.

<sup>46</sup> *Apocalypse*, caps. XV y XVI, págs. 155 y 161.

guar-[71]dianes de la sexualidad, porque mantienen la separación a través de la cual se insinúa el nacimiento, y hacen que se alternen el agua y la sangre, esquivando el punto mortal en el que todo se mezclaría sin medida. Por lo tanto los gemelos son los amos de los flujos y de su paso, de su alternancia y de su disyunción.<sup>47</sup> Por este motivo necesita el Apocalipsis mandarlos matar, y luego subirlos al cielo, no para que el mundo pagano conozca su propia desmesura, sino para que la medida le venga de fuera como una sentencia de muerte.

6. *La transformación de los símbolos en metáforas y alegorías.* El símbolo es potencia cósmica concreta. La conciencia popular, hasta en el Apocalipsis, conserva cierto sentido del símbolo pese a adorar el Poder bruto. Y no obstante qué diferencias entre la potencia cósmica y la idea de un poder último... Lawrence esboza algunos rasgos del símbolo sucesivamente. Hay un proceso dinámico para la ampliación, la profundización, la extensión de la conciencia sensible, hay un devenir cada vez más consciente, por oposición a la cerrazón de la conciencia moral sobre la idea fija alegórica. Hay un método de Afecto, intensivo, una intensidad acumulativa, que indica el umbral de una sensación, el despertar de un estado de conciencia: el símbolo no quiere decir nada, no hay que explicarlo ni interpretarlo, contrariamente a la conciencia intelectual de la alegoría. Hay un *pensamiento rotativo*, en el que un grupo de imágenes gira cada vez más deprisa alrededor de un punto misterioso, por oposición a la cadena lineal alegórica. Pensemos en la pregunta de la esfinge: «¿Qué es lo que primero anda con cuatro patas, luego con dos, y por último con tres?»

---

<sup>47</sup> *Apocalypse*, cap. XVI, pág. 151.

Es más bien estúpida si vemos en ella tres partes concatenadas cuya respuesta es el Hombre. Pero se hace más interesante si percibimos tres grupos de imágenes que giran alrededor del punto más misterioso del hombre, las imágenes del niño-animal, luego las de la criatura de dos patas, simio, pájaro o rana, y luego las de la bestia desconocida de tres patas, [72] de allende los mares y los desiertos. Y en eso consiste, precisamente, el símbolo rotativo: no tiene principio ni fin, no nos lleva a ninguna parte, no llega a ninguna parte, sobre todo no tiene punto final, ni siquiera etapas. Siempre está en medio, en medio de las cosas, entre las cosas. Sólo tiene un medio, unos medios cada vez más profundos. El símbolo es maelström, nos hace girar hasta producir ese estado intenso del que surge la solución, la decisión. El símbolo es un *proceso de acción y de decisión*; en este sentido se vincula con el oráculo que proporcionaba imágenes de turbulentos torbellinos. Pues de este modo tomamos una decisión verdadera: cuando giramos dentro de nosotros mismos, sobre nosotros mismos, cada vez más y más deprisa, «hasta que se forma un centro y no sabemos qué hacer». Es lo contrario de nuestro pensamiento alegórico: éste ya no es un pensamiento activo, sino un pensamiento que incesantemente remite o difiere. *Ha sustituido el poder de decisión por el poder de juicio*. Así, exige un punto final como un juicio final. Y pone puntos provisionales entre cada frase, entre cada fase, entre cada segmento, como otras tantas etapas en la senda que prepara la llegada. Sin duda debido a la vista, al libro y a la lectura, hemos desarrollado esa afición por los puntos, por las líneas segmentarizadas, por los inicios, por los finales y por las etapas. La vista es el sentido que nos separa, la alegoría es visual, mientras que el símbolo convoca y reúne todos los demás

sentidos. Cuando el libro todavía es un rollo, tal vez conserve una potencia de símbolo. Pero, precisamente, ¿cómo explicar esa cosa tan insólita, que el libro de los siete sellos sea supuestamente un rollo, y que no obstante los sellos se vayan rompiendo sucesivamente, por etapas, hasta ese punto tiene necesidad el Apocalipsis de ir poniendo puntos, instalando segmentos por doquier? El símbolo, por su parte, consta de conexiones y de disyunciones físicas, e, incluso cuando nos encontramos ante una disyunción, ésta se produce de tal modo que algo sigue pasando por la separación, sustancia o flujo. Pues el símbolo es el pensamiento de los flujos, contrariamente al proceso intelectual y lineal del pensamiento alegórico: «La mente moderna aprehende partes, [73] briznas y pedazos, y pone un punto al final de cada frase, mientras que la conciencia sensible aprehende un conjunto en tanto que corriente o flujo.» El Apocalipsis revela su propio fin: desconectarnos del mundo y de nosotros mismos.<sup>48</sup>

*Exit* el mundo pagano. El Apocalipsis lo ha hecho aflorar por última vez para destruirlo para siempre. Tenemos que volver al otro eje: no la oposición del Apocalipsis con el mundo pagano, sino aquella, del todo distinta, del Apocalipsis con Cristo como persona. Cristo había inventado una religión de amor, es decir una cultura aristocrática de la parte individual del alma; el Apocalipsis inventa una religión de Poder, es decir un culto terrible y popular de la parte colectiva del alma. El Apocalipsis hace un yo colectivo a Cristo, le da un alma colectiva, y todo cambia. Transmutación del impulso de amor en empresa de

---

<sup>48</sup> Lawrence analiza estos diferentes aspectos del pensamiento simbólico en el flujo de su comentario del Apocalipsis. Para una visión más general respecto a los planos, centros o focos, mitades, partes del alma, consultar *Fantaisie de l'inconscient*, Stock.

venganza, de Cristo evangélico en Cristo apocalíptico (el hombre de la espada entre los dientes). De ahí la importancia de la advertencia de Lawrence: no es el mismo Juan el que escribe un evangelio y el que escribe el Apocalipsis. Y, no obstante, *tal vez estén más unidos que si fuera el mismo*. Y los dos Cristos están más unidos que si fueran el mismo: «las dos caras de una misma medalla».<sup>49</sup>

Para explicar esta complementariedad, ¿basta con decir que Cristo había descuidado «personalmente» el alma colectiva y le había dejado el campo libre? ¿O bien existe alguna razón más profunda, más abominable? Lawrence se mete de cabeza en un asunto harto complejo: le parece que la razón del vuelco, de la desfiguración, no depende de una mera negligencia, sino que hay que buscarla ya en el amor de Cristo, en la forma que tenía de amar. Y que eso es lo que ya era horrible, la forma que tenía Cristo de amar. Eso es lo que iba a permitir que una religión de Poder sustituyera a la religión de amor. Había en el amor de Cristo una especie de identifica-[74]ción abstracta, o, peor aún, *unas ansias de dar sin tomar nada a cambio*. Cristo no quería responder a las expectativas de sus discípulos, y aun así no quería quedarse con nada, ni siquiera con la parte inviolable de sí mismo. Algo había de suicida. Lawrence escribe una novela, *L'homme qui était mort* (El hombre que había muerto), poco antes de su texto sobre el Apocalipsis: imagina a Cristo resucitado («me han desclavado demasiado deprisa»), pero también asqueado, diciéndose «esto nunca más». Descubierta por Magdalena, que desea dárselo todo, percibe en la mirada de la mujer un brillo tenue de triunfo, en su voz un tono de triunfo en el que se

---

<sup>49</sup> *Apocalypse*, cap. XXII, pág. 202.



reconoce a sí mismo. Pero se trata del mismo brillo, del mismo tono de *aquellos que toman sin dar*. En el ardor de Cristo y en la codicia cristiana, en la religión de amor y la religión de poder, hay la misma fatalidad: «He dado más de lo que he tomado, y *también eso* es miseria y vanidad. No es más que otra muerte... Sabía ahora que el cuerpo resucita para dar y para tomar, para tomar y para dar, sin codicia.» En toda su obra, Lawrence tiende hacia esta tarea: diagnosticar, perseguir el diminuto brillo de maldad dondequiera que esté, en quienes toman sin dar, o quienes dan sin tomar: Juan de Patmos y Cristo.<sup>50</sup> Entre Cristo, San Pablo y Juan de Patmos, la cadena se cierra: Cristo, aristócrata, artista del alma individual, y que desea dar esta alma; Juan de Patmos, el obrero, el minero, que reivindica el alma colectiva y que desea cogerlo todo; y San Pablo para cerrar el vínculo, una especie de aristócrata que va hacia el pueblo, una especie de Lenin que se dispone a dar al alma colectiva una organización, hará una «oligarquía de los mártires», da a Cristo unos objetivos, y medios al Apocalipsis. ¿No era todo eso acaso necesario para conformar el sistema del jui-[75]cio? Suicidio individual y suicidio de masa, con autoglorificación por todos los lados. Muerte, muerte, así es el juicio.

Entonces, salvar el alma individual, y también el alma colectiva, ¿pero cómo? Nietzsche concluía el *Anticristo* con su célebre Ley contra el Cristianismo. Lawrence concluye su comentario del Apocalipsis con

---

<sup>50</sup> Lawrence, *L'homme qui était mort*, Gallimard, págs. 72-80: la gran escena de Cristo con Magdalena («Y en su corazón, sabía que jamás iría a vivir a su casa. Pues un resplandor de triunfo había brillado en su mirada, el ardor de dar... El horror de toda la vida que había conocido cayó de nuevo sobre él»). Escena análoga en *La verge d'Aaron*, Gallimard, cap. XII, cuando Aarón va a reencontrarse con su mujer, y sale huyendo de nuevo, aterrorizado por el brillo en sus ojos (*Obras completas*, Seix Barral, 1987).

una especie de manifiesto, lo que en otro lugar llama una «letanía de exhortaciones»:<sup>51</sup> Dejar de amar. Oponer al juicio de amor «una *decisión* que el amor no podrá vencer». Llegar al punto en el que no se puede dar más, como tampoco tomar más, en el que se sabe que no se va a «dar» absolutamente nada más, el punto de Aarón o de *L'homme qui était mort*, pues el problema se ha desplazado a otro lugar, construir las orillas entre las cuales puede una corriente fluir, separarse o conjugarse.<sup>52</sup> No amar más, no darse más, no tomar más. Salvar así la parte individual de uno mismo. Pues el amor no es la parte individual, no es el alma individual: es más bien lo que hace que el alma individual se convierta en un *Yo*. Pero un yo, es algo que hay que dar o tomar, que desea amar o ser amado, es una alegoría, una imagen, un Sujeto, no es una relación verdadera. El yo no es una relación, es un reflejo, es el brillo diminuto que hace el sujeto, el brillo de triunfo en la mirada (el «maldito secretito»), dice a veces Lawrence. Adorador del sol, Lawrence no obstante dice que el resplandor del sol en la hierba no basta para hacer una relación. Saca de ello una concepción de la pintura y de la música. Lo que es individual es la relación, es el alma, no el yo. El yo tiene tendencia a identificarse con el mundo, pero es ya la muerte, mientras que el alma extiende el hilo de sus «simpatías» y «antipatías» vivas.<sup>53</sup> Dejar [76] de pensarse como un yo, para vivirse como un flujo, un conjunto de flujos, en relación con otros flujos, fuera y dentro del

---

<sup>51</sup> *Fantaisie de l'inconscient*, Stock, págs. 178–182 (*Obras completas*, Seix Barral, 1987).

<sup>52</sup> Sobre la necesidad de estar solo, y de alcanzar la negativa a dar, un tema constante en Lawrence, vid. *La herge d'Aaron*, págs. 189–201 («Su aislamiento intrínseco era el centro mismo de su ser, si rompía esta soledad central, todo se habría roto. Ceder, ésa era la gran tentación, y era el sacrificio final...») y pág. 154 («Para empezar había que estar perfectamente solo, era el único camino hacia una armonía final y vital, estar solo en una soledad perfecta, acabada...»).

propio ser. Incluso la rareza es un flujo, incluso el agotamiento del caudal, incluso la muerte pueden convertirse en flujos. *Sexual y simbólico*, tanto da, en efecto, nunca han querido decir otra cosa: la vida de las fuerzas o de los flujos.<sup>54</sup> Hay en el yo una tendencia a aniquilarse que encuentra una pendiente en Cristo, y una llegada en el budismo: de ahí la desconfianza de Lawrence (o de Nietzsche) respecto a Oriente. El alma como vida de los flujos es querer-vivir, lucha y combate. No sólo la disyunción, sino la conjunción de los flujos también es lucha y combate, abrazo. Todo acuerdo es disonante. Lo contrario de la guerra: la guerra es el aniquilamiento general que exige la participación del yo, pero el combate rechaza la guerra, es conquista del alma. El alma recusa a aquellos que quieren la guerra porque la confunden con la lucha, pero también a aquellos que renuncian a la lucha porque la confunden con la guerra: el cristianismo militante y Cristo pacifista. La parte inalienable del alma aparece cuando se ha dejado de ser un yo: hay que conquistar esta parte eminentemente fluida, vibrante, combatiente.

El problema colectivo consiste entonces en instaurar, encontrar o recuperar el máximo de conexiones. Pues las conexiones (y las disyunciones) son precisamente la física de las relaciones, el cosmos. Hasta la disyunción es física, sólo está como las dos orillas, para permitir el paso de los flujos, o su alternancia. Pero nosotros... nosotros como máximo vivimos en una «lógica» de las relaciones (Lawrence y Russell

---

<sup>53</sup> Lawrence, *Études sur la littérature classique américaine*, Seuil, págs. 216–218 (*Obras completas*, Seix Barral, 1987).

<sup>54</sup> Sobre la concepción de los flujos, y de la sexualidad consiguiente, *vid.* uno de los últimos textos de Lawrence, «Nos necesitamos unos a otros» (1930), en *Eros et les chiens*, Bourgois (*Obras completas*, Seix Barral, 1987).

no se podían ver). La disyunción la convertimos en un «o, o». La conexión en una relación de causa efecto, o de principio consecuencia. Del mundo físico de los flujos abstraemos un reflejo, un doble exangüe, compuesto por sujetos, objetos, predicados, relaciones lógicas. Extraemos de este modo el sistema [77] del juicio. No se trata de enfrentar sociedad y naturaleza, artificial y natural. Poco importan los artificios. Pero cada vez que una relación física sea traducida en vinculaciones lógicas, el símbolo en imágenes, el flujo en segmentos, habrá que decir que el mundo ha muerto, y que el alma colectiva a su vez está encerrada en un yo, sea éste el del pueblo o el del déspota. Son las «falsas conexiones», que Lawrence opone a la *Physis*. Lo que hay que reprochar al dinero, siguiendo la crítica que de él hace Lawrence, exactamente igual que al amor, no es que sea un flujo, sino que sea una falsa conexión que reduce a moneda sujetos y objetos: cuando el oro se vuelve moneda...<sup>55</sup> No hay retorno a la naturaleza, sólo hay un problema político del alma colectiva, las conexiones de las que una sociedad es capaz, los flujos que soporta, inventa, deja o hace pasar. Pura y simple sexualidad, sí, si se entiende con ello la física individual y social de las relaciones, por oposición a una lógica asexuada. Como los que tienen genio, Lawrence muere plegando cuidadosamente sus ínfulas, guardándolas cuidadosamente (suponía que así lo había hecho Cristo), y dando vueltas alrededor de esta idea, de esta idea... [78]

---

<sup>55</sup> *Apocalypse*, cap. XXIII, pág. 210. Este problema de las conexiones falsas y verdaderas es el que estimula el pensamiento político de Lawrence, especialmente en *Eros et les chiens*, y en *Corps social*, Bourgois.

## 7. RE-PRESENTACIÓN DE MASOCH

Masoch no es un pretexto para hacer psiquiatría o psicoanálisis, no es siquiera un personaje particularmente relevante del masoquismo. Y ello porque la obra mantiene a distancia cualquier interpretación extrínseca. Más próximo al médico que al enfermo, el escritor hace un diagnóstico, pero es el diagnóstico del mundo; sigue paso a paso la enfermedad, pero es la enfermedad genérica del hombre; evalúa las posibilidades de una salud, pero es el nacimiento eventual de un hombre nuevo: «la herencia de Caín», «la Marca de Caín» como obra total. Si los personajes, situaciones y objetos del masoquismo reciben este nombre se debe a que en la obra novelesca de Masoch adquieren una dimensión desconocida, desmedida, que rebasa tanto lo inconsciente como las conciencias. El héroe de novela está hinchado de poderes que exceden tanto su alma como su entorno. Así pues, lo que hay que considerar en Masoch son sus aportaciones al arte de la novela.

Para empezar, Masoch desplaza la cuestión de los sufrimientos. Por muy dolorosos que sean, los sufrimientos que el héroe masoquista hace que le inflijan dependen de un contrato. Lo esencial lo constituye el contrato de sumisión con la mujer. La forma según la cual el contrato está enraizado en el masoquismo sigue siendo un misterio. Diríase que se trata de deshacer el vínculo del deseo con el placer: el placer interrumpe el deseo, de tal modo que la constitución del deseo [79] como proceso debe conjurar el placer y posponerlo al infinito. La mujer-verdugo envía sobre el masoquista una onda retardada de dolor, que éste utiliza evidentemente no para obtener placer, sino para remontar

su curso y constituir un proceso ininterrumpido de deseo. Lo esencial se convierte en la espera o el suspenso como plenitud, como intensidad física o espiritual. Los ritos de suspensión se convierten en los personajes novelescos por excelencia: a la vez en lo que se refiere a la mujer-verdugo que suspende su gesto, y en lo que se refiere al héroe-víctima cuyo cuerpo suspendido espera el golpe. Masoch es el escritor que convierte el suspense en el resorte novelesco en estado puro, casi insoportable. La complementariedad contrato-suspense infinito desempeña en Masoch un papel análogo al del tribunal y el «aplazamiento ilimitado» en Kafka: un destino diferido, un juridismo, un juridismo extremo, una Justicia que en ningún modo se confunde con la ley.

En segundo lugar, el papel animal tanto por parte de la mujer de las pieles como de la víctima (animal de montura o de tiro, caballo o buey). En la relación del hombre y el animal estriba sin duda lo que el psicoanálisis siempre ha desconocido, porque contempla en ella unas figuras edípicas demasiado humanas. Las tarjetas postales llamadas masoquistas, en las que ancianos caballeros se ponen de cuatro patas bajo la severa mirada de un ama, asimismo nos despistan. Los personajes masoquistas no imitan a ningún animal, alcanzan a situarse en unas zonas de indeterminación, de vecindad, en las que la mujer y el animal, el animal y el hombre, se han vuelto indiscernibles. La novela en su totalidad se ha convertido en novela de amaestramiento, último avatar de la novela de formación. Es un ciclo de fuerzas. El héroe de Masoch amaestra a aquella que debe amaestrarlo. En vez de transmitir el hombre sus fuerzas adquiridas a las fuerzas innatas del animal, la

mujer transmite unas fuerzas animales adquiridas a las fuerzas innatas del hombre. Una vez más, en este caso, unas ondas recorren el mundo del suspense. Las formaciones delirantes son como núcleos del arte.  
[80]

Pero una formación delirante no es familiar ni privada, es histórico-mundial: «soy un animal, un negro...», según la formulación de Rimbaud. Lo importante entonces consiste en saber qué regiones de la Historia y del Universo han sido tomadas por tal o cual formación. Establecer el mapa en cada caso: los mártires cristianos, allí donde Renan contemplaba el nacimiento de una estética nueva. Imaginar incluso que es la Virgen, madre severa, la que pone a Cristo en la cruz para hacer que nazca el hombre nuevo, y la mujer cristiana la que conduce a los hombres al suplicio. Pero también el amor cortés, sus pruebas y su proceso. Y asimismo las comunas agrícolas de la estepa, las sectas religiosas, las minorías del imperio austro-húngaro, el papel de las mujeres en esas comunas y minorías, y en el paneslavismo. *Todas las formaciones delirantes se apropian de los entornos y momentos muy variados enlazándolos a su manera.* La obra de Masoch, inseparable de una literatura de minorías, transita por las zonas glaciares del Universo y las zonas femeninas de la Historia. Una gran ola, la de Caín el errante cuyo destino está suspendido para siempre, agita los tiempos y los lugares. La mano de una mujer severa atraviesa la ola y se alarga hacia el errante. La novela según Masoch es cainita, como es ismaelita según Thomas Hardy (estepa y landa). Es la línea quebrada de Caín.

Una literatura minoritaria no se define por una lengua local que le sería propia, sino por un trato que inflige a la lengua mayor. El problema es análogo en Kafka y en Masoch.<sup>56</sup> La lengua de Masoch es un alemán muy puro, que no obstante se ve afectado por un ligero temblor, como dice Wanda. Es un temblor que no resulta necesario insuflar a los personajes: incluso hay que evitar imitarlo, basta con indicarlo sin ce-[81]sar, puesto que ya no sólo constituye un rasgo de la expresión, sino un carácter de la lengua en función de las leyendas, situaciones y contenidos que la alimentan. Un temblor que ya no es psicológico, sino lingüístico. Así, hacer que tartamudee la propia lengua, en lo más profundo del estilo, es un proceso creador que atraviesa grandes obras. Como si la lengua se volviera animal. Pascal Quignard ponía de manifiesto cómo Masoch hace «balbucear» la lengua: balbucear, que es una suspensión, mejor que tartamudear, que es una repetición, una proliferación, una bifurcación, una desviación.<sup>57</sup> Pero esta diferencia no es lo esencial. Hay muchos indicios o procedimientos variados que el escritor puede tender a través de la lengua para convertirlos en estilo. Y cada vez que una lengua se ve sometida a tratos creadores semejantes, todo el lenguaje en su conjunto es llevado a su límite, música o silencio. Eso es lo que Quignard muestra: Masoch hace que la lengua balbucee, y empuja así al lenguaje hasta su punto de

---

<sup>56</sup> En su biografía de Sacher Masoch (Laffont, pág. 303), Bernard Michel pone de manifiesto que el nombre mismo del héroe de *La metamorfosis*, Gregor Samsa, es probablemente un homenaje a Masoch: Gregorio es el seudónimo que adopta el héroe de la *Venus*, y Samsa parece en efecto un diminutivo o un anagrama parcial de Sacher-Masoch. No sólo los temas «masoquistas» abundan en Kafka, sino que el problema de las minorías en el imperio austrohúngaro impulsa ambas obras. No por ello deja de haber grandes diferencias entre el juridismo de tribunal en Kafka y el juridismo de contrato en Masoch.

<sup>57</sup> Pascal Quignard, *L'être de balbutiement, essai sur S-M*, Mercure de France, págs. 21-22, 147-164.



suspensión, canto, grito, silencio, canto de los bosques, grito de la aldea, silencio de la estepa. El suspense del cuerpo y el balbuceo de la lengua constituyen el cuerpo–lenguaje, o la obra de Masoch. [82]

## 8. WHITMAN

Con mucha tranquilidad y seguridad Whitman dice que la escritura es fragmentaria y que el escritor *americano* está obligado a escribir en fragmentos. Eso es precisamente lo que nos desconcierta, esta asignación de América, como si Europa no hubiera tomado la delantera en esta vía. Pero tal vez haya que recordar la diferencia que Hölderlin descubría entre los griegos y los europeos: lo que es natal o innato en los primeros ha de ser adquirido o conquistado por los segundos, e inversamente.<sup>58</sup> De otro modo, ocurre lo mismo con los europeos y los americanos: los europeos tienen un sentido innato de la totalidad orgánica, o de la composición, pero tienen que adquirir el sentido del fragmento, y sólo pueden hacerlo a través de una reflexión trágica o una experiencia del desastre. Los americanos, por el contrario, tienen un sentido natural del fragmento, y lo que tienen que conquistar es el sentimiento de la totalidad, de la composición hermosa. El fragmento está ahí sin más, de una forma irreflexiva que se adelanta al esfuerzo: hacemos planes, pero cuando llega la hora de actuar, «le damos la vuelta al asunto, y dejamos que las prisas y la tosquedad formal cuenten la historia mejor que una tarea elaborada».<sup>59</sup> Lo que es propio de América no es pues lo fragmenta-[83]rio, sino la espontaneidad de lo fragmentario: «espontáneo y fragmentario», dice Whitman.<sup>60</sup> En América, la escritura es naturalmente *convulsiva*: «no son sino pedazos del auténtico desvarío, del calor, del humo y de la excitación de esta

---

<sup>58</sup> Hölderlin, *Remarques sur AEdipe*, 10–18 (y los comentarios de Jean Beaufret, págs. 8–11).

<sup>59</sup> Whitman, *Specimen Days*, «Au fond des bois»: traducción francesa de próxima publicación en *Mercure de France*; las citas proceden de esta traducción francesa de J. Deleuze.

<sup>60</sup> *Id.*

época». Pero la «convulsividad», como precisa Whitman, no es menos característica de la época y del país que de la escritura.<sup>61</sup> Si el fragmento es lo innato de Norteamérica se debe a que el propio país se compone de estados federados y de pueblos inmigrantes diversos (minorías): por doquier colección de fragmentos, obsesión debida a la amenaza de la Secesión, es decir de la guerra. La experiencia del escritor americano es inseparable de la experiencia americana, incluso cuando no habla de América.

Eso es lo que confiere a la obra fragmentaria el valor inmediato de una enunciación colectiva. Kafka decía que en una literatura menor, es decir minoritaria, no hay historia privada que no sea inmediatamente pública, política, popular: toda literatura se convierte en «asunto del pueblo», y no de individuos excepcionales.<sup>62</sup> ¿No es acaso la literatura americana menor por excelencia, en tanto que América pretende federar las minorías más diversas, «Nación rebotante de naciones»? América une fragmentos, presenta muestras de todas las épocas, de todas las tierras y de todas las naciones.<sup>63</sup> La historia de amor más sencilla pone en juego estados, pueblos y tribus; la autobiografía más personal es forzosamente colectiva, como vemos todavía con Wolfe o Miller. Es una literatura popular, hecha por el pueblo, por el «hombre medio», como creación de América, y no por «grandes individuos». <sup>64</sup> Y, desde ese punto de vista, el ser de los anglosajones, siempre estallado,

---

<sup>61</sup> *SD*, «convulsividad».

<sup>62</sup> Kafka, *Journal*, Livre de poche, págs. 181–182.

<sup>63</sup> Tema constante de *Hojas de hierba*. Vid. también Melville, *Redburn*, cap. 33, Gallimard.

<sup>64</sup> *SD*, «Eco de un entrevistador».

fragmentario, relativo, se opone al Yo sustancial, total y solipsista de los europeos. [84]

El mundo como conjunto de partes heterogéneas: *patchwork* infinito, o pared ilimitada de piedras sin argamasa (una pared cimentada o los pedazos de un rompecabezas recompondrían una totalidad). El mundo como *muestrario*: las muestras («espécimen») son precisamente singularidades, partes destacables y no totalizables que sobresalen de una serie de cosas corrientes. Muestras de días, *specimen days*, dice Whitman. Muestras de casos, muestras de escenas o de vistas (*escenas, shows o sights*). Las muestras en efecto son ora casos, siguiendo una coexistencia de partes separadas por intervalos de espacio (los heridos en los hospitales), ora vistas, siguiendo una sucesión de fases de un movimiento separadas por intervalos de tiempo (los momentos de una batalla incierta). En ambos casos, la ley es la de la fragmentación. Los fragmentos son granos, «granulaciones». Seleccionar los casos singulares y las escenas menores resulta más importante que cualquier consideración de conjunto. En los fragmentos es donde surge el fondo oculto, celestial o demoníaco. El fragmento es el «reflejo aislado» de una realidad sangrienta o apacible.<sup>65</sup> Y aún es preciso que los fragmentos, las partes destacables, casos o vistas, sean extraídos mediante un acto especial que consiste precisamente en la escritura. La escritura fragmentaria en Whitman no se define por el aforismo o la separación, sino por un tipo particular de frase que modula el intervalo. Es como si la sintaxis que compone la frase, y que la convierte en una totalidad capaz de volver sobre sí misma, tendiera a desaparecer liberando una

---

<sup>65</sup> *SD*, «Una batalla nocturna». Y «la guerra verdadera jamás entrará en los libros».

frase *asintáctica* infinita, que se va estirando o empujando guiones como intervalos espaciotemporales. Y ora es una frase casual enumerativa, enumeración de casos que tiende al catálogo (los heridos en un hospital, los árboles en un lugar), ora es una frase procesionaria, como un protocolo de las fases o de los momentos (una batalla, los acompañantes de las reatas de ganado, los enjambres sucesivos de abejorros). Es una frase casi disparatada, con sus cambios de dirección, [85] sus bifurcaciones, sus rupturas y sus saltos, sus estiramientos, sus brotes, sus paréntesis. Melville destaca que los americanos no tienen que escribir como ingleses.<sup>66</sup> Deben deshacer la lengua inglesa, y de tal modo que siga una línea de fuga: volver la lengua convulsiva.

La ley del fragmento vale tanto para la Naturaleza como para la Historia, tanto para la Tierra como para la Guerra, tanto para el bien como para el mal. Entre la Guerra y la Naturaleza existe en efecto una causa común: la Naturaleza avanza en procesión, por secciones, como los cuerpos del ejército.<sup>67</sup> «Procesión» de cuervos, de abejorros. Pero si es cierto que el fragmento se da por doquier, de la forma más espontánea, también hemos visto que no obstante había que conquistar, e incluso inventar, un todo o un análogo de todo. Ocasionalmente sin embargo Whitman destaca la idea de Todo invocando un cosmos que nos invita a la fusión; en una meditación particularmente «convulsiva» se dice hegeliano, afirma que sólo América «realiza» a Hegel, y plantea los

---

<sup>66</sup> Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne?*, págs. 239–240. De igual modo Whitman invoca la necesidad de una literatura americana «sin rastro ni matiz de Europa, de su tierra, de sus recuerdos, de sus técnicas y de su espíritu»: *SD*, «Las praderas y las grandes planicies en la poesía».

<sup>67</sup> *SD*, «Los abejorros».

derechos primeros de una totalidad orgánica.<sup>68</sup> Se expresa entonces como un europeo, que encuentra en el panteísmo una razón de afirmar su ser. Pero cuando Whitman habla a su manera y en su estilo, se desprende que una especie de todo debe ser construido, tanto más paradójico cuanto que no surge hasta *después* de los fragmentos y los deja intactos, no se propone totalizarlos.<sup>69</sup>

Esta idea compleja depende de un principio muy querido por la filosofía inglesa, al que los americanos darán un nuevo sentido y nuevos desarrollos: *las relaciones son externas a sus [86] términos...* A partir de ahí se plantearán las relaciones como pudiendo y debiendo ser instauradas, inventadas. Si las partes son fragmentos que no pueden ser totalizados, se puede por lo menos inventar entre ellas unas relaciones no preexistentes, que dan fe de un progreso en la Historia tanto como de una evolución en la Naturaleza. El poema de Whitman presenta tantos sentidos como interlocutores diversos tiene, las masas, el lector, los estados, el Océano...<sup>70</sup> La literatura americana tiene como objeto la puesta en relación de los aspectos más diversos de la geografía de los Estados Unidos, Mississippi. Rocosas y Praderas, y de su historia, luchas, amor, evolución.<sup>71</sup> Unas relaciones cuantitativamente cada vez más importantes, y de calidad cada vez mayor en cuanto a su finura, es como el motor de la Naturaleza y de la Historia. Al contrario,

---

<sup>68</sup> *SD*, «Carlyle desde el punto de vista americano».

<sup>69</sup> Lawrence (*Études sur la littérature classique américaine*, Seuil) (*Obras completas*, Seix Barral, 1987) critica violentamente a Whitman por su panteísmo y su concepción de un Yo-*Todo*; pero lo reconoce como el mayor de los poetas porque, más profundamente, Whitman canta las «simpatías», es decir las relaciones que se construyen en el exterior, «en la Carretera Principal» (págs. 211-212).

<sup>70</sup> *Vid.* Jamati, *Walt Whitman*, Seghers, pág. 77: el poema como polifonía.

<sup>71</sup> *SD*, «Literatura del valle del Mississippi».

la Guerra: sus actos de destrucción inciden en toda relación, y tienen como consecuencia el Hospital, el hospital generalizado, es decir el lugar donde el hermano ignora al hermano, y donde partes moribundas, fragmentos de hombres mutilados, coexisten absolutamente solitarios y sin relación.<sup>72</sup>

Contrastes y complementariedades, no dados sino siempre nuevos, constituyen la relación de los colores: y Whitman hizo sin duda una de las literaturas con más colorido que existir puedan. Contrapuntos y respuestas, constantemente renovados, inventados, constituyen la relación de los sonidos o el canto de los pájaros, que Whitman describe maravillosamente. La Naturaleza no es forma, sino proceso de puesta en relación: inventa una polifonía, no es totalidad, sino reunión, «cónclave», «asamblea plenaria». La Naturaleza es inseparable de todos los procesos de comensalidad, convivialidad, que no son datos preexistentes sino que se van elaborando entre vivos heterogéneos de forma que crean un tejido de relaciones movedizas que hacen que la melodía de [87] una parte intervenga como tema en la melodía de otra (la abeja y la flor). Las relaciones no son interiores a un Todo, sino que más bien es el todo el que resulta de las relaciones exteriores en un momento así, y que varía con ellas. Por doquier las relaciones de contrapunto están por inventar y condicionan la evolución.

Sucede igual con las relaciones del hombre con la Naturaleza. Whitman instaura una relación gímnica con los robles jóvenes, un cuerpo a cuerpo: no se funde en ellos ni se confunde con ellos, pero hace que algo ocurra entre ellos, entre el cuerpo humano y el árbol, en ambos

---

<sup>72</sup> *SD*, «La verdadera guerra...»

sentidos, pues el cuerpo recibe «un poco de salvia clara y de fibra elástica», pero por el otro lado el árbol recibe un poco de conciencia («tal vez estemos haciendo un intercambio»<sup>73</sup>). Ocurre igual por último con las relaciones del hombre con el hombre. En este caso también, el hombre tiene que inventar su relación con el otro: «Camaradería» es la palabra importante de Whitman para designar la relación humana más elevada, no en virtud del conjunto de una situación, sino en función de los rasgos particulares de las circunstancias emocionales y de la «interioridad» de los fragmentos concernidos (por ejemplo, en el hospital, instaurar con cada moribundo aislado una relación de camaradería...<sup>74</sup>). De este modo se va tejiendo una colección de relaciones variables que no se confunden con un todo, sino que producen el único todo que el hombre sea capaz de conquistar en tal o cual circunstancia. La Camaradería es esa variabilidad que implica un encuentro con lo Externo, un deambular de las almas al aire libre, por la «carretera principal». Con América la relación de camaradería supuestamente debe adquirir sus máximas extensión y densidad, alcanzar los amores viriles y populares, sin dejar de adquirir un carácter político y nacional: no un totalismo o un totalitarismo, sino un «Unionismo», como dice Whitman.<sup>75</sup> La Democracia misma, el Arte mismo [88] sólo forman un todo en su relación con la Naturaleza (el aire libre, la luz, los colores, los sonidos, la noche...); de lo contrario el arte se abisma en lo mórbido, y la democracia en el engaño.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> *SD*, «Los robles y yo».

<sup>74</sup> *SD*, «La verdadera guerra...». Sobre la camaradería, *vid.* *HH*, «Calamus».

<sup>75</sup> *SD*, «Muerte del presidente Lincoln».

<sup>76</sup> *SD*, «Naturaleza y democracia».



La sociedad de los camaradas es el sueño revolucionario americano, al que Whitman ha contribuido poderosamente. Un sueño decepcionado y traicionado mucho antes que el de la sociedad soviética. Pero es también la realidad de la literatura americana bajo sus dos aspectos: la espontaneidad o la sensación innata de lo fragmentario; la reflexión de las relaciones vivas adquiridas y creadas cada vez. Los fragmentos espontáneos son lo que constituye el elemento a través del cual o en los intervalos del cual se accede a las grandes visiones y audiciones reflejas de la Naturaleza y de la Historia. [89]

## 9. LO QUE DICEN LOS NIÑOS

El niño dice continuamente lo que hace o lo que trata de hacer: explorar unos medios, mediante trayectos dinámicos, y establecer el mapa correspondiente. Los mapas de trayectos son esenciales para la actividad psíquica. Lo que el pequeño Hans está reclamando es salir del apartamento familiar para pasar la noche en casa de la vecina y regresar a la mañana siguiente: el edificio de la casa de vecinos como medio. O bien: salir del edificio para ir al restaurante para reunirse con la chiquilla rica, pasando por la cochera donde están los caballos, la calle como medio. Hasta el propio Freud considera necesario hacer intervenir un mapa.<sup>77</sup>

Sin embargo Freud, como acostumbra, lo reduce todo al padre-madre: curiosamente, la exigencia de explorar el edificio le parece un deseo de acostarse con la madre. Es como si los padres tuvieran unos lugares o funciones primeras, independientes de los medios. Pero un medio se compone de cualidades, de sustancias, de fuerzas y acontecimientos: por ejemplo la calle, y sus materiales como los adoquines, sus ruidos como las voces de los vendedores, sus animales como los caballos atados a los carros, sus dramas (un caballo resbala, un caballo cae, un caballo recibe una tunda...). El trayecto no sólo se confunde con la subjetividad de quienes recorren el [90] medio, sino con la subjetividad del medio en sí en tanto que éste se refleja en quienes lo recorren. El mapa expresa la identidad del itinerario y de lo recorrido. Se confunde con su objeto cuando el propio objeto es movimiento. Nada hay

---

<sup>77</sup> Freud, *Cinq psychanalyses*, PUF (*Freud: Obras completas*. Biblioteca Nueva, 1987).

más instructivo que los caminos de los niños autistas, del modo que Deligny establece sus mapas, y los superpone con sus líneas habituales, sus líneas de inercia, sus bucles, sus arrepentimientos y retrocesos, todas sus singularidades.<sup>78</sup> Pero los propios padres son un medio que el niño recorre, cuyas cualidades y fuerza recorre y cuyo mapa establece. Sólo adquieren una forma personal y de parentesco como representantes de un medio en otro medio. Pero es un error hacer como si el niño estuviera primero limitado a sus padres y sólo accediera a otros medios *a posteriori*, y por extensión, por derivación. El padre y la madre no son las coordenadas de todo aquello de lo que el inconsciente se apropia. No existe un momento en el que el niño no esté ya inmerso en un medio actual que recorre, en el que los padres como personas sólo desempeñan el papel de abridores o de cerradores de puertas, de guardianes de los umbrales, de conectadores o desconectadores de zonas. Los padres siempre están en posición en un mundo que no resulta de ellos. Incluso en el recién nacido existe un continente–cuna respecto al cual los padres se definen, como agentes en los recorridos del niño. Los espacios *hodológicos* de Lewin, con sus recorridos, sus rodeos, sus barreras, sus agentes, conforman una cartografía dinámica.<sup>79</sup>

El pequeño Richard es objeto de estudio por parte de Melante Klein durante la guerra. Vive y piensa el mundo bajo forma de mapas. Los colorea, los gira, les da la vuelta, los superpone, los puebla con sus jefes, Inglaterra y Churchill, Alemania y Hitler. Lo propio de la libido es rondar la historia y la geografía, organizar formaciones de mundos y

---

<sup>78</sup> Fernand Deligny, «Voz y ver», *Cahiers de l'immuable*, I.

constelaciones de universos, derivar los continentes, poblarlos de razas, de tribus y de naciones. ¿Qué ser amado no envuelve paisajes, continentes y [91] poblaciones más o menos conocidos, más o menos imaginados? Pero Melanie Klein, que sin embargo lo ha puesto todo de su parte para determinar unos medios del inconsciente, desde el punto de vista de las sustancias o de cualidades tanto como de los acontecimientos, parece pasar por alto la actividad cartográfica del pequeño Richard. Sólo la considera un *a posteriori*, mera extensión de personajes de su familia, el buen padre, la mala madre... Los niños resisten el forcejeo y la intoxicación psicoanalíticos mejor que los adultos; Hans o Richard se lo toman con todo el humor de que son capaces. Pero no pueden resistir mucho tiempo. Tienen que guardar sus mapas bajo los cuales ya sólo están las fotografías amarillentas del padre-madre. «La señora K interpretó, *interpretó*, interpretó...»<sup>80</sup>

La libido no tiene metamorfosis, sino trayectorias histórico-mundiales. Desde ese punto de vista, no parece que lo real y lo imaginario formen una distinción pertinente. Un viaje real carece por sí mismo de la fuerza para reflejarse en la imaginación; y el viaje imaginario carece de fuerza por sí, como dice Proust, para verificarse en lo real. Por este motivo lo imaginario y lo real deben ser más bien como dos partes yuxtaponibles o superponibles de una misma trayectoria, dos caras que se intercambian incesantemente, espejo móvil. Así, los aborígenes de Australia unen itinerarios nómadas y viajes en sueños que componen juntos «un entramado de recorridos», «en un inmenso

---

<sup>79</sup> Kaufmann, *Kurt Lewin*, Vrin, págs. 170–173: la noción de camino.

<sup>80</sup> Melanie Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, E. Tchou (*Relato del psicoanálisis de un niño*, Obras completas, t. 4, Paidós, 1990).

recorte del espacio y del tiempo que hay que leer como un mapa».<sup>81</sup> En el límite, lo imaginario es una imagen virtual que se pega al objeto real, e inversamente, para constituir un cristal de inconsciente. No basta con que el objeto real, el paisaje real, evoque imágenes similares o vecinas: debe liberar *su propia* imagen virtual, al mismo tiempo que ésta, como paisaje imaginario, se introduce en lo real siguiendo un circuito en el que cada uno de ambos términos persigue al otro, se intercambia con el otro. La «visión» se [92] compone de esta duplicación o desdoblamiento, de esta fusión. En los cristales de inconsciente es donde se ven las trayectorias de la libido.

Una concepción cartográfica es muy distinta de la concepción arqueológica del psicoanálisis. Este vincula profundamente lo inconsciente a la memoria: es una concepción memorial, conmemorativa o monumental, que se refiere a personas y objetos, pues los medios no son más que ámbitos capaces de conservarlos, de identificarlos, de autentificarlos. Desde este punto de vista, la superposición de las capas está necesariamente atravesada por una flecha que va de arriba abajo y se va hundiendo. Por el contrario, los mapas se superponen de tal modo que cada cual encuentra un retoque en el siguiente, en vez de un origen en los anteriores: de un mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen, sino de una evaluación de los *desplazamientos*. Cada mapa es una redistribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados, que va necesariamente de abajo arriba. No sólo es una inversión de sentido, sino una diferencia de naturaleza: el inconsciente ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con

---

<sup>81</sup> Vid. Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes*, PUF, cap. I.

trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización, cuyos objetos, más que permanecer sepultados bajo tierra, *emprenden el vuelo*. Al respecto Félix Guattari definió perfectamente un esquizoanálisis que se opone al psicoanálisis: «Los lapsus, los actos fallidos, los síntomas son como pájaros que llaman a picotazos en la ventana. No se trata de interpretarlos, sino más bien de identificar su trayectoria, ver si pueden servir de indicadores de nuevos universos de referencia susceptibles de adquirir una consistencia suficiente para invertir la situación.»<sup>82</sup> La tumba del faraón, con su cámara central inerte en la parte inferior de la pirámide, da paso a modelos más dinámicos: del desplazamiento de los continentes a las migraciones de los pueblos, todo aquello a través de lo cual el inconsciente cartografía el [93] universo. *El modelo indio sustituye al modelo egipcio*: el paso de los indios en el espesor de las propias rocas, donde la forma estética ya no se confunde con la conmemoración de una partida o de una llegada, sino con la creación de caminos sin memoria, ya que toda la memoria del mundo permanece en la materia.<sup>83</sup>

Los mapas no sólo deben entenderse en extensión, respecto a un espacio constituido de trayectos. Hay también mapas de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio, a lo que sustenta el trayecto. El pequeño Hans define un caballo estableciendo una lista de afectos, activos y pasivos: tener un pajarito muy grande, arrastrar cargas pesadas, tener anteojeras, morder, caer, recibir latigazos, hacer

---

<sup>82</sup> Guattari, *Les années d'hiver*, Barrault. Y *Cartographies schizo-analytiques*, Galilée.

<sup>83</sup> Elle Faure, *L'art médiéval*, Livre de poche, pág. 38: «Allí, en la orilla del mar, en el umbral de una montaña, se encontraban con una muralla de granito. Entonces entraban todos en el granito... Tras de sí dejaban la roca vaciada, galenas excavadas en todos los sentidos, paredes esculpidas, cinceladas, pilares naturales o artificiales...»

mucho ruido con las piernas. Este reparto de afectos (en el que el pajarito representa el papel de transformador, de convertidor) es lo que constituye un mapa de intensidad. Siempre es una constelación afectiva. Resultaría abusivo considerar también este caso, como hace Freud, una mera derivación del padre –madre: como si la «visión» callejera, frecuente en aquella época –un caballo cae, recibe latigazos, se debate–, no fuera capaz de afectar directamente a la libido y tuviera que recordar una escena de amor entre los padres... La identificación del caballo con el padre roza lo grotesco, e implica un desconocimiento de todas las relaciones del inconsciente con las fuerzas animales. Y de igual modo que el mapa de movimientos y de trayectos ya no era una derivación o una extensión del padre–madre, el mapa de las fuerzas o intensidades tampoco es una derivación del cuerpo, una extensión de una imagen previa, un suplemento o un a *posteriori*. Polack y Sivadon hacen un análisis profundo de la actividad cartográfica del inconsciente; su única ambigüedad consistiría tal vez en considerarla una [94] prolongación de la imagen del cuerpo.<sup>84</sup> Al contrario, el mapa de intensidad reparte los afectos, cuyos vínculo y valencia constituyen cada vez la imagen del cuerpo, una imagen siempre retocable o transformable a la medida de las constelaciones afectivas que la determinan.

Una lista de afectos o constelación, un mapa intensivo, es un devenir: el pequeño Hans no forma con el caballo una representación inconsciente del padre, sino que está siendo arrastrado en un devenir–caballo al que los padres se oponen. De igual modo, el pequeño Arpad

---

<sup>84</sup> Jean–Claude Polack y Danielle Sivadon, *L'Intime utopie*, PUF (los autores oponen el método «geográfico» a un método «geológico» como el de Gisela Pankow, pág. 28).

y todo un devenir-gallo: el psicoanálisis equivoca una y otra vez la relación del inconsciente con unas fuerzas.<sup>85</sup> La imagen no es sólo trayecto, sino devenir. El devenir es lo que sustenta el trayecto, como las fuerzas intensivas sustentan las fuerzas motrices. El devenir-caballo de Hans remite a un trayecto, de la casa al almacén. El recorrido a lo largo del almacén, o bien la visita al gallinero, son trayectos habituales, pero no inocentes paseos. Se comprende perfectamente por qué lo real y lo imaginario tenían que superarse, o incluso intercambiarse: un porvenir no es imaginario, como tampoco un viaje es real. El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro.

Lo que se refiere a la libido, aquello de lo que la libido se apropia, se presenta con un artículo indefinido, o mejor dicho es presentado por el artículo indefinido: *un* animal como calificación de un devenir o especificación de un trayecto (*un* caballo, *una* gallina...); un cuerpo o un órgano como poder de afectar y de ser afectado (un vientre, unos ojos...); e incluso unos personajes que impiden un trayecto e inhiben unos afectos, o por el contrario los propician (*un* padre, *unas* perso- [95]nas...). Los niños se expresan de este modo, un padre, un cuerpo, un caballo. Estos indefinidos parecen a menudo resultar de una falta de determinación debida a las defensas de la conciencia. Para el psicoanálisis, se trata siempre de mi padre, de mí, de mi cuerpo. Es un furor

---

<sup>85</sup> Vid. Ferenczi, *Psychanalyse*, II, Payot, «Un hombrecito-gallo», págs. 72-79 (*Obras completas*, Espasa Calpe, 1984).



posesivo y personal, y la interpretación consiste en volver a encontrar a unas personas o unas posesiones. «A un niño le pegan» tiene que significar «mi padre me pega», aunque esta transformación siga siendo abstracta; y «un caballo cae y agita las patas» significa que mi padre hace el amor con mi madre. Sin embargo al indefinido no le falta de nada, y sobre todo no le falta determinación. Es la determinación del devenir, su potencia propia, la potencia de un impersonal que no es una generalidad, sino una singularidad en el punto más alto: por ejemplo, no hacemos *el* caballo, como tampoco imitamos a *tal* caballo, sino que uno se vuelve *un* caballo, alcanzando una zona de vecindad en la que ya no podemos distinguir entre nosotros y aquello en lo que nos estamos convirtiendo.

El arte alcanza asimismo este estado celestial que ya nada de personal ni de racional conserva. A su manera, el arte dice lo mismo que los niños. Se compone de trayectos y de devenires, con lo que hace mapas, extensivos e intensivos. Siempre hay una trayectoria en la obra de arte, y Stevenson pone de manifiesto la importancia decisiva de un mapa coloreado en la concepción de *La isla del tesoro*.<sup>86</sup> Lo que no significa que un medio determine necesariamente la existencia de los personajes, sino más bien que éstos se definen a través de trayectos que efectúan real o mentalmente, sin los cuales no devendrían. En la pintura, puede haber un mapa, en la medida en que el cuadro es menos una ventana sobre el mundo, a la italiana, que un montaje en una superficie.<sup>87</sup> En Vermeer, por ejemplo, los devenires más íntimos, los

---

<sup>86</sup> Stevenson, *Œuvres*, col. Bouquins, Laffont, págs. 1079–1085.

<sup>87</sup> Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, «la llamada de la cartografía en el arte holandés», Gallimard, pág. 212.

más inmóviles (la muchacha seducida por un soldado), la mujer que recibe una [96] carta, el pintor que está pintando...), remiten no obstante a amplios recorridos de los que un mapa da fe. He estudiado el mapa, decía Fromentin, «no como geógrafo, sino como pintor».<sup>88</sup> Y como los trayectos son tan poco reales como imaginarios son los devenires, hay en su unión algo único que sólo pertenece al arte. El arte se define así como un proceso impersonal en el que la obra se compone un poco como un *cairn*, con las piedras que van aportando diferentes viajeros y devinientes (más que volvientes) que dependen o no de un mismo autor.

Sólo una concepción de estas características puede liberar al arte del proceso personal de la memoria y del ideal colectivo de la conmemoración. Al arte–arqueología que se hunde en los milenios para alcanzar lo inmemorial se opone un arte–cartografía que se fundamenta en «las cosas de olvido y los lugares de paso». Como la escultura, cuando deja de ser monumental para volverse hodológica: no basta con decir que es paisaje, y que acondiciona un lugar, un territorio. Lo que acondiciona son caminos, es ella misma un viaje. Una escultura sigue los caminos que le confieren un afuera, funciona sólo con curvas no cerradas que dividen y atraviesan el cuerpo orgánico, no tiene más memoria que la de la materia prima (de ahí su procedimiento de talla directa, y su frecuente empleo de la madera). Carmen Perrin limpia bloques erráticos del verde que los integra en el sotobosque, los devuelve a la memoria del glaciar que los ha traído hasta aquí, no para asignarles su

---

<sup>88</sup> Fromentin, *Un été dans le Sahara, Œuvres*, Pléiade, Gallimard, pág. 18.

origen, sino para convertir su *desplazamiento* en algo visible.<sup>89</sup> Cabe objetar que un circuito turístico como arte de los caminos no resulta más satisfactorio que el museo como arte monumental y conmemorativo. Pero hay algo que distingue esencialmente el arte-cartografía de un circuito turístico: es [97] que corresponde en efecto a la nueva escultura tomar posición sobre unos trayectos exteriores, pero esta posición depende en primer lugar de los caminos interiores a la propia obra; el camino exterior es una creación que no es preexistente a la obra, y depende de sus relaciones internas. Giramos alrededor de la escultura, y los ejes de visión que le pertenecen hacen que percibamos el cuerpo ora en toda su longitud, ora en un insólito escorzo, ora siguiendo dos o más direcciones que se separan: la posición en el espacio circundante depende estrechamente de estos trayectos interiores. Es como si unos caminos virtuales se pegaran al camino real, que recibe así nuevos trazados, nuevas trayectorias. Un mapa de virtualidades, trazado por el arte, se superpone al mapa real cuyos recorridos transforma. No sólo la escultura, sino toda obra de arte, así la obra musical, que implica estos caminos o andaduras interiores: la elección de tal o cual camino puede determinar cada vez una posición variable de la obra en el espacio. Toda obra comporta una pluralidad de trayectos, que sólo son legibles y sólo coexisten en el mapa, y cambia de

---

<sup>89</sup> Sobre un arte de los caminos, que se opone a lo monumental y a lo conmemorativo, *Voie suisse: l'itinéraire genevois* (análisis de Carmen Perrin). Vid. también *Bertholin* (Vassivière), con el texto de Patrick Le Nouëne, «Cosas de olvido y lugares de paso». El centro de Vassivière, o el de Crestet, son lugares de esa nueva escultura, cuyos principios remiten a las grandes concepciones de Henry Moore.

sentido según los trayectos que se eligen.<sup>90</sup> Esos trayectos interiorizados no son separables de unos devenires. *Trayectos y devenires*, el arte los hace presentes unos dentro de los otros; convierte en sensible su presencia mutua, y se define así, invocando a Dioniso como el dios de los lugares de paso y de las cosas de olvido. [98]

---

<sup>90</sup> *Vid.* en Boulez la multiplicidad de recorridos, y la comparación con el «plano de una ciudad», en obras como la «Tercera sonata», «Eclat» o «Domaines»: *Par volonté et par hasard*, Seuil, cap. XII («la trayectoria de la obra tenía que ser múltiple...»).

## 10. BARTLEBY O LA FÓRMULA

Bartleby no es una metáfora del escritor, ni el símbolo de nada. Es un texto violentamente cómico, y lo cómico siempre es literal. Es como una novela corta de Kleist, de Dostoievski, de Kafka o de Beckett, con las que conforma un linaje subterráneo y prestigioso. Sólo quiere decir lo que dice, literalmente. Y lo que dice y reitera es PREFERIRÍA NO, *I would prefer not to*.<sup>91\*</sup> Es la fórmula de su gloria, y cada lector enamorado la repite a su vez. Un hombre enjuto y lívido pronunció una fórmula que vuelve loco a todo el mundo. ¿Pero en qué consiste la literalidad de la fórmula?

Destaca primero cierto manierismo, cierta solemnidad: *prefer* se emplea muy poco en este sentido, y ni el jefe de Bartleby, el abogado, ni los amanuenses la suelen utilizar («una palabra curiosa; por mi parte, yo no la empleo jamás...»). La fórmula corriente sería *I had rather not*. Pero sobre todo lo extraño de la fórmula va más allá de la palabra en sí: por supuesto, es gramaticalmente correcta, sintácticamente correcta, pero su terminación abrupta, NOT TO, que deja indeterminado [99] lo que rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función-límite. Su reiteración y su insistencia la hacen toda ella tanto más insólita. Susurrada con voz suave, paciente, átona, alcanza lo irremisible, formando un bloque inarticulado, un soplo único. Al respecto,

---

<sup>91</sup> La fórmula ha sido traducida al francés de diversas formas que tienen todas sus razones: *vid.* las observaciones de Michèle Causse en la edición Flammarion, pág. 20. Seguimos la sugerencia de Maurice Blanchot en *L'écriture du désastre*, Gallimard, pág. 33.

\* Por mi parte, he recurrido a la expresión empleada por Julia Lavid en su traducción de *Bartleby, el escribiente* publicada por Cátedra, Madrid, 1993, col. Letras Universales. (*N. del T.*)

posee la misma fuerza, tiene el mismo papel, que una fórmula *agramatical*.

Los lingüistas han analizado lo que se llama «agramaticalidad» con todo rigor. Los ejemplos abundan, muy intensos, en la obra del poeta americano Cummings: así *He danced his did* como si dijéramos «bailó su puso» en vez de «se puso a bailar». Nicolás Ruwet explica que cabe suponer una serie de variables gramaticales corrientes, cuya fórmula agramatical sería como el límite: *he danced his did* sería un límite de las expresiones normales *he did his dance, he danced his dance, he danced what he did...*<sup>92</sup> Ya no sería una palabra–baúl, como las que encontramos en Lewis Carroll, sino una «construcción–baúl», una construcción–soplo, un límite o un tensor. Tal vez saquemos más provecho tomando un ejemplo en castellano de una situación práctica: alguien que tiene en la palma de la mano un número determinado de clavos para colgar algo en la pared exclama: TENGO UNO DE NO BASTANTE. Es una fórmula agramatical que vale como límite de una serie de expresiones correctas: «Tengo uno de más, No tengo bastantes, Me falta uno...» ¿No será de este tipo la fórmula de Bartleby, a la vez estereotipia del propio Bartleby y expresión altamente poética de Melville, límite de una serie tal como «preferiría eso, preferiría no hacer aquello, no es lo que preferiría...»? Pese a su construcción normal, suena como una anomalía.

PREFERIRÍA NO. La fórmula tiene variaciones. Ora abandona el condicional y se vuelve más tajante: PREFIERO NO, *I prefer not to*. Ora, en las

---

<sup>92</sup> Nicolás Ruwet, «Paralelismos y desviaciones en poesía», en *Langue, discours, société*, Seuil, págs. 334–344 (sobre las «construcciones–baúl»).

últimas circunstancias en las que surge, parece perder su misterio al recuperar tal o cual infinitivo que la completa, y que se acopla a *to*: «prefiero callar», «preferiría no ser un poco razonable», «preferiría no asumir [100] una función de botones», «preferiría hacer otra cosa»... Pero incluso en estos casos se percibe la sorda presencia de la forma insólita que sigue impregnando el lenguaje de Bartleby. Él mismo añade: «pero no soy un caso particular», *I am not particular*, para indicar que cualquier otra cosa que se le pudiera proponer sería asimismo una particularidad que a su vez caería bajo la férula de la gran fórmula indeterminada, PREFIERO NO, que subsiste desde la primera vez y en todos los casos.

La fórmula se presenta en diez circunstancias principales, y en cada una de ellas puede aparecer varias veces, repetida o variada. Bartleby es copista en la oficina del abogado: copia sin cesar, «silenciosa, lívida, mecánicamente». La primera circunstancia se produce cuando el abogado le dice que coteje, que relea la copia de los dos amanuenses: PREFERIRÍA NO. La segunda, cuando el abogado le dice que coteje sus propias copias. La tercera, cuando el abogado le invita a cotejarlas con él personalmente, a solas los dos. La cuarta, cuando el abogado pretende mandarle a hacer un recado. La quinta, cuando le pide que vaya a la habitación contigua. La sexta, cuando el abogado quiere entrar en su bufete un domingo por la mañana y se percata de que Bartleby duerme allí. La séptima, cuando el abogado se limita a plantearle una serie de preguntas. La octava, cuando Bartleby ha dejado de copiar, renuncia a copiar lo que sea y el abogado le despide. La novena, cuando el abogado hace un segundo intento de echarle a la calle. La décima, cuando

Bartleby ha sido expulsado de la oficina, está sentado en la escalera del descansillo y el abogado, desasosegado, le propone otras ocupaciones inesperadas (llevar las cuentas de una tienda de comestibles, trabajar de camarero, cobrar facturas, hacer de acompañante de un joven de buena familia...). La fórmula florece y prolifera. En cada circunstancia se produce el estupor en el entorno de Bartleby, como si se hubiera escuchado lo Indecible o lo Imparable. Y el silencio de Bartleby, como si lo hubiera dicho ya todo y agotado de golpe también el lenguaje. Con cada circunstancia se tiene la impresión de que el disparate va a más: no «particularmente» el de Bartleby, sino a su alrededor, y en especial el del abogado, que se lanza a hacer insólitas proposiciones e incurre en comportamientos más insólitos aún.

No hay duda, la fórmula es devastadora, hace estragos, y no permite que nada subsista a su paso. Obsérvese en primer lugar su carácter contagioso: Bartleby «gira la lengua» de los demás. Las palabras insólitas, *I would prefer*, se insinúan en el lenguaje de los amanuenses y del propio abogado («Así que a usted también se le ha pegado la palabra»). Pero esta contaminación no es lo esencial, lo esencial es el efecto sobre Bartleby: a partir del momento en que dice PREFIERO NO (cotejar las copias), tampoco *puede* seguir copiando. Sin embargo, jamás dirá que prefiere no (copiar): sencillamente ha superado esa fase (*give up*). Y sin duda no se percata de ello enseguida, puesto que sigue copiando hasta después de la sexta circunstancia. Pero cuando se da cuenta de ello, se produce como una evidencia, como el resultado diferido que ya estaba incluido en el primer enunciado de la fórmula: «¿Acaso no ve usted la razón por sí mismo?», dice al abogado. La



fórmula–bloque no sólo tiene el efecto de rechazar lo que Bartleby prefiriere no hacer, sino también de volver imposible lo que hacía, lo que supuestamente todavía prefería hacer.

Se observará que la fórmula, *I prefer not to*, no es una afirmación ni una negación. Bartleby «no rehúsa, pero tampoco acepta, avanza y retrocede en este avance, se expone un poco en una leve retirada de la palabra». <sup>93</sup> El abogado se sentiría aliviado si Bartleby no quisiera, pero Bartleby no se niega, sencillamente rechaza un no–preferido (la relectura, los recados...). Y Bartleby tampoco acepta, no afirma un preferible que consistiría en seguir copiando, se limita a plantear su imposibilidad. En pocas palabras, la fórmula que rechaza sucesivamente cualquier acto distinto ya se ha tragado el acto de copiar que ni tan siquiera necesita rechazar. La fórmula es devastadora porque elimina tan despiadadamente lo preferible como cual–[102]quier no–preferido. Suprime el término al que se refiere, y que rechaza, pero también el otro término que parecía preservar, y que se torna imposible. De hecho, los hace indistintos: excava una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, que crece sin cesar entre unas actividades no–preferidas y una actividad preferible. Cualquier particularidad, cualquier referencia, queda abolida. La fórmula aniquila «copiar», la única referencia respecto a la que algo podría ser o no ser preferido. *Preferiría nada antes que algo*: no una voluntad de nada, sino el crecimiento de una nada de voluntad. Bartleby ha ganado el derecho a sobrevivir, es decir a mantenerse inmóvil y de pie frente a una pared ciega. Pura pasividad paciente, como diría Blanchot. Ser en tanto que ser y nada

---

<sup>93</sup> Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, Presses de l'École normale, pág. 19.

más. Se le insta a decir sí o no. Pero si dijera no (cotejar copias, hacer recados...), si dijera sí (copiar), resultaría vencido enseguida, sería considerado inútil, no sobreviviría. Sólo puede sobrevivir dando vueltas en un suspense que mantiene a todo el mundo alejado. Su medio de supervivencia consiste en preferir *no* cotejar las copias, pero debido a ello a la vez también en *no* preferir copiar. Tenía que rechazar una de las cosas para hacer imposible la otra. La fórmula es de dos tiempos, y se recarga sin cesar, volviendo a pasar por los dos estados. Por eso el abogado tiene la sensación vertiginosa de que cada vez todo vuelve a empezar desde cero.

Diríase primero que la fórmula es como la mala traducción de una lengua extranjera. Pero, escuchándola mejor, su esplendor desmiente esta hipótesis. Tal vez sea ella la que excava en la lengua una especie de lengua extranjera. A propósito de las agramaticalidades de Cummings, se ha sugerido considerarlas surgidas de un dialecto diferente del inglés estándar, y cuyas normas creativas cabría extraer. Sucede lo mismo con *Bartleby*, la regla estribaría en esa lógica de la preferencia negativa: negativismo más allá de cualquier negación. Pero, aun siendo cierto que las obras maestras de la literatura forman siempre una especie de lengua extranjera dentro de la lengua en la que están escritas, ¿qué vientos de locura, qué soplo psicótico se introduce de este modo dentro del lenguaje? [103]

Es propio de la psicosis poner en funcionamiento un *procedimiento* que consiste en tratar la lengua corriente, la lengua estándar, de forma que «restituya y suene» a una lengua original desconocida que tal vez sería una proyección de la lengua de Dios, y que arrastraría consigo

todo el lenguaje. Procedimientos de este tipo aparecen en Francia con Roussel y Brisset, en América con Wolfson. ¿No consiste especialmente en eso, la vocación esquizofrénica de la literatura americana en hacer que se vaya deshilachando así la lengua inglesa, a fuerza de derivaciones, de desviaciones, de desgravaciones o de sobretasas (por oposición a la sintaxis estándar)? ¿En introducir un poco de psicosis en la neurosis inglesa? ¿En inventar una nueva universalidad? Convocaremos a las otras lenguas dentro de la lengua inglesa si ello resulta necesario, para conseguir que restituya mejor aún algún eco de esa lengua divina de tormentas y de truenos. Melville inventa una lengua extranjera que discurre por debajo del inglés, y que le lleva: es el OUT-LANDISH, o el Desterritorializado, la lengua de la Ballena. De ahí el interés de los trabajos de investigación referidos a *Moby Dick* que se basan en los Números y las Letras, y en su significado críptico, para extraer cuando menos un esqueleto de la lengua originaria inhumana o sobrehumana.<sup>94</sup> Es como si tres operaciones se concatenaran: un tratamiento de la lengua determinado; el resultado de ese tratamiento, que tiende a constituir en la lengua una lengua original; y el efecto, que consiste en arrastrar todo el lenguaje, en hacerlo huir, en llevarlo a su propio límite para descubrir su Exterior, silencio o música. De modo que un gran libro siempre es el anverso de otro libro que sólo se escribe en el alma, con silencio y sangre. No sólo *Moby Dick*, también *Pierre*, donde Isabelle disfraza la lengua con un susurro incomprensible, como un bajo continuo que arrastra todo el lenguaje a los acordes y a los sonos de su guitarra. Y *Billy Budd*, naturaleza angelical o adánica, está afectado por un tartamudeo que desnaturaliza la lengua, pero que

---

<sup>94</sup> Vid. Viola Sachs, *La contre-Bible de Melville*, Mouton.

también hace que surja el Más Allá musical y celestial del [104] lenguaje en su totalidad. Es, como en Kafka, un «doloroso piar» que enturbia la resonancia de las palabras, mientras la hermana ya está preparando el violín que responde a Gregorio.

Bartleby también es una naturaleza angelical, adánica, pero su caso parece distinto, porque no dispone de un Procedimiento general, ni del tartamudeo, para tratar la lengua. Se da por satisfecho con una fórmula breve, correcta en apariencia, tic localizado a todo lo más, que surge en determinadas circunstancias. Y no obstante el resultado, el efecto, son los mismos: excavar en la lengua una especie de lengua extranjera, y confrontar todo el lenguaje con el silencio, hacerlo bascular en el silencio. *Bartleby* anuncia el largo silencio en el que penetrará Melville, sólo roto por la música de sus poemas, y del que únicamente saldrá para *Billy Budd*.<sup>95</sup> El propio Bartleby no tenía más salida que callar, y retirarse detrás de su biombo, cada vez que había pronunciado la fórmula, hasta su silencio final en la cárcel. Después de la fórmula ya no queda nada que decir: hace las veces de procedimiento, supera su apariencia de particularidad.

El propio abogado elabora la teoría de las razones por las cuales la fórmula de Bartleby devasta el lenguaje. Todo lenguaje, sugiere, tiene referencias o presupuestos (*assumptions*). No es exactamente lo que el lenguaje designa, sino lo que le permite designar. Una palabra siempre supone otras palabras que pueden reemplazarla, completarla o formar con ella alternativas: bajo esta condición el lenguaje se distribuye de

---

<sup>95</sup> Sobre Bartleby y el silencio de Melville, *vid.* Armand Farrachi, *La part du silence*, Barrault, págs. 40–45.

forma que designa cosas, estados de cosas y acciones, según un conjunto de convenciones colectivas, explícitas. Tal vez haya también otras conexiones, implícitas o subjetivas, otro tipo de referencias o de presupuestos. Al hablar, no sólo indico cosas y acciones, sino que efectúo también unos actos que garantizan una relación con el interlocutor, en función de nuestras situaciones respectivas: mando, interrogo, prometo, ruego, emito [105] «actos de habla» (*speech-act*). Los actos de habla son autorreferenciales (mando efectivamente al decir «le ordeno...»), mientras que las proposiciones constatativas se refieren a otras cosas y a otras palabras. Pero resulta que es este doble sistema de referencias lo que Bartleby destroza.

La fórmula I PREFER NOT TO excluye cualquier alternativa, y engulle lo que pretende conservar tanto como descarta cualquier otra cosa; implica que Bartleby deja de copiar, es decir de reproducir palabras; excava una zona de indeterminación que hace que las palabras ya no se distingan, hace el vacío en el lenguaje. Pero asimismo desarticula los actos de habla según los cuales un jefe puede mandar, un amigo benevolente plantear preguntas, un hombre de fe prometer. Si Bartleby se negara, todavía podría ser reconocido como rebelde o sublevado, y en calidad de tal seguir desempeñando un papel social. Pero la fórmula desarticula cualquier acto de habla, al tiempo que convierte a Bartleby en un ser excluido puro al que ninguna situación social puede serle ya atribuida. De eso es de lo que el abogado se percata con espanto: todas sus esperanzas de conseguir que Bartleby recupere la razón se derrumban, porque se fundamentan en una *lógica de los presupuestos*, según la cual un jefe «espera» ser obedecido, o un amigo benevolente, escu-

chado, mientras que Bartleby ha inventado una lógica nueva, una *lógica de la preferencia* que basta para socavar los presupuestos del lenguaje. Como destaca Mathieu Lindon, la fórmula «desconecta» las palabras y las cosas, las palabras y las acciones, pero también los actos y las palabras: separa el lenguaje de cualquier referencia, siguiendo la voluntad de absoluto de Bartleby, *ser un hombre sin referencias*, el que surge y desaparece, sin referencia a sí mismo ni a otra cosa.<sup>96</sup> Debido a ello, pese a su apariencia correcta, la fórmula funciona como una auténtica agramaticalidad.

Bartleby es el Solterón, del que Kafka decía: «no tiene más firme que el que precisan sus dos pies, ni más punto de apoyo que el que puede cubrir con sus dos manos»; el que se acuesta [106] en la nieve en invierno para morir de frío como un niño, el que no tenía más ocupación que sus paseos, que podía dar en cualquier lugar, sin moverse.<sup>97</sup> Bartleby es el hombre sin referencias, sin posesiones, sin bienes, sin cualidades, sin particularidades: es demasiado liso para que quepa colgarle alguna particularidad. Sin pasado ni futuro, es instantáneo. I PREFER NOT es la fórmula química o alquímica de Bartleby, pero puede leerse en el anverso, I AM NOT PARTICULAR, no soy particular, como el complemento imprescindible. Todo el siglo XIX estará impregnado de esta búsqueda del hombre sin nombre, regicida o parricida, Ulises de los tiempos modernos («soy Nadie»): el hombre aplastado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera, tal vez, que salga el Hombre del futuro o de un mundo nuevo. Y dentro de un mismo mesianismo se lo vislumbra ora del lado del Proletario, ora del lado del

---

<sup>96</sup> Mathieu Lindon, «Bartleby», *Delta 6*, mayo de 1978, pág. 22.

americano. La novela de Musil también seguirá esta búsqueda, e inventará la nueva lógica de la que *El hombre sin particularidades* es a la vez el pensador y el producto.<sup>98</sup> Y de Melville a Musil la derivación nos parece acertada, pese a que no haya que buscarla por el lado de *Bartleby*, sino por el de *Pedro o las ambigüedades*. La pareja incestuosa Ulrich–Agathe es como la repetición de la pareja Pedro–Isabel, y en ambos casos la hermana silenciosa, desconocida u olvidada, no es un sustituto de la madre, sino por el contrario la abolición de la diferencia sexual como particularidad, en provecho de una relación andrógina según la cual Pedro y también Ulrich son o se vuelven mujer. En el caso de *Bartleby*, ¿podría ser que la relación con el abogado fuera igual de misteriosa, e indicara a su vez la posibilidad de un devenir, de un [105] hombre nuevo? ¿Podrá *Bartleby* conquistar el lugar de sus paseos?

Tal vez sea *Bartleby* el loco, el demente, el psicótico («un desorden innato e incurable» del alma). ¿Pero cómo averiguarlo si no se tienen en cuenta las anomalías del abogado, que se comporta continuamente de la forma más insólita? El abogado acaba de protagonizar un ascenso profesional importante. Recuérdese que el presidente Schreber tampoco da rienda suelta a su propio delirio hasta después de un ascenso, como si éste le confiriera la audacia de arriesgar. ¿Pero qué es lo que el

---

<sup>97</sup> El gran texto de Kafka (*Journal*, Grasset, págs. 8–14) es como otra versión de *Bartleby*.

<sup>98</sup> Blanchot ponía de manifiesto que el personaje de Musil no sólo no tiene cualidades, sino tampoco «particularidades», puesto que carece tanto de sustancia como de cualidades (*Le livre à venir*, Gallimard, pág. 203). Que este tema del Hombre sin particularidades, el Ulises de los tiempos modernos, es algo que surge tempranamente en el siglo XIX, queda de manifiesto en Francia con el extrañísimo libro de Ballanche, amigo de Chateaubriand, *Essais de palingénésie sociale*, especialmente en «La ciudad de las expiaciones» (1827).

abogado va a arriesgar? Ya tiene a dos copistas que, un poco como los botones de Kafka, son dos dobles invertidos, uno normal por las mañanas y borracho por las tardes, el otro en estado de perpetua indigestión por las mañanas pero casi normal por las tardes. Al tener necesidad, pues, de un copista suplementario, contrata a Bartleby, *sin ninguna referencia*, tras una breve conversación, porque su aspecto lívido le parece dar fe de una constancia capaz de compensar la irregularidad de los otros dos. Pero desde el primer día coloca a Bartleby en una curiosa disposición (*arrangement*): éste se sentará en el mismo despacho que el abogado, junto a las puertas del fondo que le separan del despacho de los amanuenses, entre una ventana que da a la pared vecina y un biombo verde como un prado, como si fuera importante que Bartleby pudiera oír, pero no ser visto. ¿Se debe ello a una inspiración del abogado o a un acuerdo tras su breve entrevista? Nunca lo sabremos. Pero el hecho es que, así dispuesto, Bartleby invisible efectúa un trabajo «mecánico» considerable. Pero cuando el abogado pretende hacerle abandonar su biombo, Bartleby pronuncia su fórmula. Y tanto en esta primera circunstancia como en las demás el abogado se encuentra desarmado, desamparado, estupefacto, petrificada, sin respuesta ni forma de parar el golpe. Bartleby deja de copiar, y sigue ocupando el puesto, impávido. Son conocidos los extremos a los que el abogado tiene que recurrir para sacarse a Bartleby de encima: volver a su casa, y después resolverse a mudarse de local profesional, huir varios días ocultándose [108] para librarse de las quejas del nuevo inquilino que ocupa su bufete. Qué huida más extraña, durante la cual el abogado errante vive en su coche de caballos... Desde la disposición



inicial hasta esta huida irresistible, cainita, todo resulta raro, y el abogado se comporta como un loco. En su alma se van alternando las ansias asesinas y las declaraciones de amor respecto a Bartleby. ¿Qué ha sucedido? ¿Se trata de un caso de locura compartida, aquí también de relación de doble, de una relación homosexual casi reconocida («sí, Bartleby... nunca me siento tan yo como cuando sé que estás aquí... estoy alcanzando el destino predestinado de mi vida...»)?

Cabe suponer que la contratación de Bartleby fue una especie de pacto, como si el abogado, debido a su ascenso, hubiera decidido convertir a ese personaje, sin referencias objetivas, en un *hombre de confianza* que se lo debiera todo. Pretende convertirlo en *su* hombre. El pacto consiste en lo siguiente: Bartleby copiará, muy cerca de su jefe, al que oirá, pero sin que le vean, como un pájaro nocturno que no soporta ser visto. Entonces no hay duda, cuando el abogado pretende (sin siquiera proponérselo) sacar a Bartleby de su biombo para cotejar las copias con los otros, rompe el pacto. Por eso Bartleby, al tiempo que «prefiere no» comparar, ya no puede seguir copiando. Bartleby se expondrá a la vista, e incluso más de lo que le piden, plantado tieso como un palo en medio de la oficina, pero ya no copiará más. El abogado alberga una impresión sombría, puesto que supone que si Bartleby deja de copiar, es porque tiene problemas con la vista. Y en efecto, una vez expuesto a la vista de todos, Bartleby deja de ver por su cuenta, y de mirar. Ha adquirido lo que en cierto modo ya le era innato, el achaque legendario, tuerto o manco, que le convierte en autóctono, alguien que nace en el lugar y permanece en el lugar, mientras que el abogado asume necesariamente la función del traidor condenado a

huir. Una oscura culpabilidad fluye bajo las protestas del abogado cada vez que invoca la filantropía, la caridad, la amistad. De hecho, el abogado ha roto la disposición que él mismo había organizado; y hete aquí que Bartleby saca de los escombros un *rasgo de ex-[109]presión*, PREFERIRÍA NO, que proliferará sobre sí, que contaminará a los demás, que hará que huya el abogado, y también que huya el lenguaje, que hará que crezca una zona de indeterminación o de indiscernibilidad tal que las palabras dejan de distinguirse, como los personajes, el abogado huyendo y Bartleby inmóvil, petrificado. El abogado se pone a vagabundear mientras Bartleby permanece tranquilo, pero porque permanece tranquilo y no se mueve es por lo que Bartleby será tratado como un vagabundo.

Entre el abogado y Bartleby, ¿existe una relación de identificación? ¿Pero qué es una relación semejante, y en qué sentido va? Las más de las veces, una identificación parece hacer intervenir tres elementos, que por lo demás pueden intercambiarse, permutarse: una forma, imagen o representación, retrato, modelo; un sujeto, cuando menos virtual; y los esfuerzos del sujeto por tomar forma, apropiarse de la imagen, adaptarse a ella y adaptarla a él. Se trata de una operación compleja que pasa por todos los avatares de la semejanza, y que siempre corre el riesgo de caer en la neurosis o en el narcisismo. Se trata de la «rivalidad mimética», como la llaman. Moviliza una función paterna en general: la imagen es por excelencia una imagen del padre, y el sujeto es un hijo, aunque las determinaciones se intercambien. La novela de formación, podría llamarse también novela de referencia, proporciona numerosos ejemplos.

Es verdad que muchas novelas de Melville se inician con imágenes o retratos, y parecen contar la historia de una formación bajo una función paterna: como *Redburn*, *Pedro o las ambigüedades* empieza con la imagen del padre, estatua y lienzo. Incluso *Moby Dick* multiplica primero las informaciones para dar una forma a la ballena y fijar su imagen, hasta el tenebroso cuadro en el albergue. *Bartleby* no constituye ninguna excepción a la regla, y los dos amanuenses son como imágenes de papel, simétricamente inversas, y el abogado cumple tan bien la función de padre que al lector le cuesta creer que está en Nueva York. Todo empieza como en una novela inglesa, en Londres y de Dickens. Pero algo extraño se [110] produce cada vez, que enturbia la imagen, la afecta con una incertidumbre esencial, impide que la forma «cuaje», pero asimismo deshace el sujeto, lo arroja a la deriva y abóle cualquier función paterna. Sólo entonces las cosas empiezan a ponerse interesantes. La estatua del padre deja paso a su retrato mucho más ambiguo, y luego a otro retrato que es el de cualquiera o de nadie. Se pierden las referencias, y la formación del hombre da paso a un nuevo elemento desconocido, al misterio de una vida no humana informe, un *Squid*. Todo se iniciaba a la inglesa, pero prosigue a la americana, siguiendo una línea de fuga irresistible. Achab puede decir con pleno derecho que huye de todas partes. La función paterna se pierde en beneficio de fuerzas ambiguas más oscuras. El sujeto pierde su textura en beneficio de un *patchwork* que prolifera al infinito: el *patchwork* americano deviene la ley de la obra melvilliana, desprovista de centro, de anverso y de derecho. Es como si de la forma se escaparan rasgos de expresión, semejantes a las líneas abstractas de una escritura desconocida, semejantes a las arrugas que se tuercen de la frente de Achab a la

de la ballena, semejantes a las correas presas de «horribles contorsiones» que pasan a través de los cordajes fijos, y que amenazan siempre con arrastrar a algún marinero al mar, a un sujeto a la muerte.<sup>99</sup> En *Pedro o las ambigüedades*, la sonrisa inquietante del joven desconocido, en el cuadro que tanto se parece al del padre, funciona como un rasgo de expresión que se emancipa, y basta tanto para deshacer cualquier parecido como para hacer vacilar al sujeto. I PREFER NOT TO también es un rasgo de expresión que lo contamina todo, escapando de la forma lingüística, despojando al padre de su palabra ejemplar, y al hijo de su posibilidad de reproducir o de copiar.

También se trata de un proceso de identificación, pero se ha vuelto psicótico en vez de seguir los avatares de la neuro-[111]sis. Algo de esquizofrenia se escapa de la neurosis del viejo mundo. Podemos reagrupar tres caracteres distintivos. En primer lugar, el *rasgo de expresión* informal se opone a la imagen o a la forma expresada. En segundo lugar, ya no hay ningún sujeto que se eleve hasta la imagen, con éxito o fracasando. Diríase más bien que una *zona de indistinción, de indiscernibilidad, de ambigüedad*, se establece entre dos términos, como si hubieran alcanzado el punto que precede inmediatamente a su diferenciación respectiva: no una similitud, sino un deslizamiento, una vecindad extrema, una contigüidad absoluta; no una filiación natural, sino una alianza contra natura. Es una zona «hiperbórea», «ártica». Ya no se trata de Mimesis, sino de devenir: Achab no imita a la ballena, se

---

<sup>99</sup> Régis Durand ha puesto de manifiesto este papel de las líneas desatadas, en el barco ballenero, por oposición a los cordajes formalizados: *Melville, signes et métaphores*, L'Age d'homme, págs. 103–107. El libro de Durand (1980) y el de Jaworski (1986) forman parte de los más profundos análisis de Melville publicados recientemente.

vuelve Moby Dick, entra en la zona de vecindad donde ya no puede distinguirse de Moby Dick, y se asesta golpes a sí mismo golpeándola. Moby Dick es la «muralla muy próxima» con la que se confunde. Redburn renuncia a la imagen del padre para introducirse en los rasgos ambiguos del hermano misterioso. Pedro no imita a su padre, pero se traslada a la zona de vecindad donde ya no puede distinguirse de su hermanastra Isabel, y se vuelve mujer. Mientras la neurosis se debate en las redes de un incesto con la madre, para identificarse mejor con el padre, la psicosis libera un incesto con la hermana como un devenir, una libre identificación del hombre y la mujer: de igual modo Kleist articula rasgos de expresión atípicos, casi animales, balbuceos, chirridos, rictus que alimentan su conversación pasional con su hermana. Y es que en tercer lugar la psicosis prosigue su sueño, asentar una *función de universal fraternidad* que ya no pasa por el padre, que se construye sobre las ruinas de la función paterna, supone la disolución de toda imagen del padre, siguiendo una línea autónoma de alianza o de vecindad que convierte a la mujer en una hermana, al otro hombre en un hermano, semejante a la terrible «cuerda de los monos» que une a Ismael y a Queequeg como un matrimonio. Son los tres caracteres del sueño americano, componiendo la nueva identificación, el nuevo mundo: el Rasgo, la Zona y la Función. [112]

Estamos mezclando a personajes tan diferentes como Achab y Bartleby. ¿Acaso no se oponen en todo? La psiquiatría melvilliana invoca constantemente dos polos: los *monomaniacos* y los *hipocondrios*, los demonios y los ángeles, los verdugos y las víctimas, los Rápidos y los Moderados, los Fulminantes y los Petrificados, los Incastigables (más

allá de cualquier castigo) y los Irresponsables (más acá de cualquier responsabilidad). ¿Cuál es el acto de Achab, cuando lanza sus palabras de fuego y de locura? Él es quien rompe un pacto. Traiciona la ley de los balleneros, que consiste en perseguir a cualquier ballena sana que encuentren, sin escoger. Él escoge, persiguiendo su identificación con Moby Dick, lanzado en su devenir indiscernible, poniendo a su tripulación en peligro de muerte. Y esta monstruosa preferencia es lo que el teniente Starbuck le reprocha amargamente, llegando hasta pensar en matar al capitán felón. En eso consiste el pecado prometeico por excelencia, en escoger.<sup>100</sup> Ése era el caso de la Pentesilea de Kleist, Achab–mujer que había escogido a su enemigo como su doble indiscernible, Aquiles, conculcando la ley de las amazonas que prohíbe la preferencia de un enemigo. La sacerdotisa y las amazonas lo consideran una traición que la locura sanciona con una identificación caníbal. El propio Melville presenta a otro demonio monomaniaco, el maestro de armas Claggart, en su última novela, *Billy Budd*. La función subalterna de Claggart no debe llamar a engaño: al igual que el capitán Achab, tampoco él es un caso de maldad psicológica, sino de perversión metafísica, que consiste en escoger la presa, en preferir una víctima escogida con una especie de amor, en vez de hacer reinar la ley de los barcos, que manda aplicar a todos por un igual la misma disciplina. Eso es lo que sugiere el narrador al recordar una antigua y misteriosa teoría [113] cuya exposición ya aparecía en Sade: la ley, las

---

<sup>100</sup> Georges Dumézil (prefacio a Charachidzé, *Prométhée ou le Caucase*, Flammarion): «El mito griego de Prometeo sigue siendo, a través de las épocas, objeto de reflexión y referencia. El dios que no participa en la lucha dinástica de sus hermanos contra su primo Zeus, pero que, *a título personal*, desafía y ridiculiza a ese mismo Zeus..., ese *anarquista* toca y perturba dentro de nosotros zonas oscuras y sensibles.»

leyes gobiernan a una naturaleza sensible segunda, mientras que unos seres *depravados por calidad innata* participan de una terrible Naturaleza suprasensible y primera, original, oceánica, que persigue su propia meta irracional a través de ellos, Nada, Nada, y que no conoce ley.<sup>101</sup> Achab perforará el muro, aunque no haya nada detrás, y convertirá la nada en el objeto de su voluntad: «Para mí, esa ballena blanca es este muro, tan cerca de mí. A veces, pienso que más allá no hay nada, pero qué más da...» De seres oscuros como éstos, como los peces de los abismos, Melville dice que sólo el ojo del *profeta*, y no el del psicólogo, es capaz de adivinarlos, de diagnosticarlos, sin poder prevenir su loco empeño, «misterio de iniquidad»...

A partir de ahí, nos encontramos en situación de clasificar a los grandes personajes de Melville. En un polo, esos mono-maníacos o esos demonios, que establecen una preferencia monstruosa, llevados por la voluntad de vacío: Achab, Claggart, Babo... Pero en el otro polo están esos ángeles o esos santos hipocondrios, casi estúpidos, criaturas de inocencia y de pureza, afectados de debilidad constitutiva, pero también de una extraña belleza, petrificados por naturaleza, y que prefieren... ninguna voluntad en absoluto, un vacío de voluntad antes que una voluntad de vacío (el negativismo hipocondríaco). Sólo quieren sobrevivir volviéndose piedra, negando la voluntad, y se santifican en esta suspensión.<sup>102</sup> Son Cereño, Billy Budd y, más que ninguno, Bartle-

---

<sup>101</sup> Sobre esta concepción de las dos Naturalezas en Sade (la teoría del Papa en la *Nueva Justine*), *vid.* Klossowski, *Sade mon prochain*, Seuil, págs. 137 y ss.

<sup>102</sup> *Vid.* la concepción de la santidad según Schopenhauer, como el acto a través del cual la Voluntad se niega en la supresión de toda particularidad. Pierre Leyris, en su segundo prefacio a *Billy Budd* (Gallimard), recuerda el profundo interés de Melville por Schopenhauer. Nietzsche consideraba a Parsifal el prototipo del santo schopenhaueriano, una especie de Bartleby. Pero,

by. Y aunque los dos tipos sean opuestos en todos los aspectos, unos, traidores innatos, y otros, traicionados por esencia, unos, padres monstruo-[114]sos que devoran a sus hijos, otros, hijos abandonados sin padre, ambos habitan un mismo mundo, y forman alternancias, igual que en la escritura de Melville, y también en la de Kleist, se alternan los procesos estacionarios y petrificados y los procedimientos de gran velocidad: el *estilo*, con su sucesión de catatonías y de precipitaciones... Y es que unos y otros, los dos tipos de personajes, *Achab* y *Bartleby*, pertenecen a esa Naturaleza primera, la habitan y la componen. Todo los opone, y no obstante tal vez sean la misma criatura, primera, original, empecinada, cogida por dos lados, sólo afectada por un signo «más» o por un signo «menos»: Achab y Bartleby, como para Kleist la terrible Penthesilea y la dulce y pequeña Catalina, el más allá y el más acá de la conciencia, la que escoge y la que no escoge, la que aúlla como una loba y la que preferiría no hablar.<sup>103</sup>

En Melville, hay por último un tercer tipo de personaje, el que está de parte de la ley, guardián de las leyes divinas y humanas de la naturaleza segunda: es el profeta. El capitán Delano carece singularmente del ojo del profeta, pero Ismael, en *Moby Dick*, el capitán Vere de *Billy Budd*, el abogado de *Bartleby* tienen ese poder de «Ver»: son aptos para captar y comprender, en la medida en que ello es posible, a los seres de la Naturaleza primera, los grandes demonios monomania-

---

según Nietzsche, el hombre prefiere ser un demonio que un santo: «el hombre todavía prefiere tener la voluntad de la *nada* antes que *no* desear *nada* en absoluto...» (*Genealogía de la moral*, III, párrafo 28).

<sup>103</sup> Vid. Kleist, carta a H. J. von Collin, diciembre de 1808 (*Correspondance*, Gallimard, pág. 363). *Catalina de Heilbronn* tiene su propia fórmula, próxima a la de Bartleby: «No lo sé», o más brevemente: «No sé.»



cos o los santos inocentes, y a veces a ambos. Sin embargo, ellos a su vez tampoco carecen de ambigüedad. Aptos para adivinar la Naturaleza primera que les fascina, son no obstante los representantes de la naturaleza segunda y de sus leyes. Llevan la imagen paterna: parecen buenos padres, padres benevolentes (o por lo menos hermanos mayores protectores como Ismael con Queequeg). Pero no consiguen evitar los demonios porque éstos son demasiado rápidos para la ley, demasiado sorprendentes. Y no salvan al inocente, al irresponsable: lo inmolan, en nombre de la ley, hacen el sacrificio de Abraham. [115]

Bajo su máscara paterna, tienen una suerte de doble identificación: con el inocente, hacia el que experimentan un verdadero amor, pero también con el demonio, puesto que rompen a su manera el pacto con el inocente al que aman. Traicionan pues, pero de otra manera que Achab o Claggart: éstos quebrantaban la ley, mientras que Vere o el abogado, en nombre de la ley, rompen un entendimiento implícito y casi inconfesable (incluso Ismael parece alejarse de su hermano salvaje Queequeg). Siguen queriendo al inocente al que han condenado: el capitán Vere morirá susurrando el nombre de Billy Budd, y las últimas palabras del abogado para concluir su relato serán: «¡Ah, Bartleby! ¡Ah, humanidad!», indicando así no una conexión sino al contrario una alternativa que le ha obligado a escoger en contra de Bartleby la ley demasiado humana. Desgarrados por sus contradicciones entre las dos Naturalezas, semejantes personajes son muy importantes, pero no tienen la envergadura de los otros dos. Son más Testigos, recitantes, interpretantes. Hay un problema que escapa a este tercer tipo de personaje, un problema más alto que se dirime entre los otros dos.

*El timador* (*The Confidence-man*, un poco como se dice *Medecine-man*, el hombre-medicina, el Hombre-confianza, el Hombre de confianza) está plagado de reflexiones de Melville sobre la novela. La primera de esas reflexiones consiste en reivindicar los derechos de un irracionalismo superior (cap. 14). ¿A santo de qué iba el novelista a creerse obligado a explicar el comportamiento de sus personajes, y a darles razones, cuando la vida por su cuenta nunca explica nada y deja en sus criaturas tantas zonas oscuras, indiscernibles, indeterminadas, que significan un reto para cualquier intento de esclarecimiento? La vida es lo que justifica, no necesita ser justificada. La novela inglesa, y más aún la novela francesa, sienten la necesidad de racionalizar, aunque sea en las últimas páginas, y la psicología constituye sin duda la última forma del racionalismo: el lector occidental espera la explicación final. El psicoanálisis ha proporcionado al respecto nuevas alas a las pretensiones de la razón. Pero, pese a no haber apenas [116] respetado las grandes obras novelescas, ningún gran novelista de su época ha conseguido manifestar algún interés por el psicoanálisis. El acto fundador de la novela americana, el mismo que el de la novela rusa, ha consistido en alejar la novela de la vía de las razones, y en hacer que nazcan esos personajes que se sostienen en la nada, que sólo sobreviven en el vacío, que conservan hasta el final su misterio y que constituyen un reto para la lógica y la psicología. Incluso su alma, dice Melville, es un «vacío inmenso y terrible», y el cuerpo de Achab es una «concha vacía». Cuando poseen una fórmula, ésta indudablemente no es explicativa, y el PREFIERO NO sigue siendo una fórmula cabalística, tanto como la del hombre del subsuelo, que no puede impedir que 2 y 2 hagan 4, pero que no se RESIGNA a ello (*prefiere no 2 y 2 hacer 4*). Lo

que cuenta para un gran novelista, Melville, Dostoievski, Kafka o Musil, es que las cosas se mantengan enigmáticas y no obstante no arbitrarias: en pocas palabras, una nueva lógica, plenamente una lógica, pero que no nos reconduzca a la razón, y que capte la intimidad de la vida y de la muerte. El novelista tiene la mirada del profeta, no la del psicólogo. Para Melville, las tres grandes categorías de personajes pertenecen a esta nueva lógica, del mismo modo que ésta les pertenece a ellos. Tan poco como la vida, la novela no tiene por qué ser justificada, a partir del momento en el que alcanza la Zona perseguida, la zona hiperbórea, lejos de las regiones templadas.<sup>104</sup> Y, a decir verdad, la razón, no la hay, sólo existe a trozos. Melville, en *Billy Budd*, define a los monomaniacos como los Maestros de la razón, y ése es el motivo por el cual cuesta tanto sorprenderlos; pero porque su delirio es acción, y porque utilizan la razón, la emplean para sus fines soberanos, muy poco razonables a decir verdad. Y los hipocondrios son los Excluidos de la razón, sin que pueda saberse si no se excluyen ellos mismos, para conseguir lo que ésta no puede darles, lo indiscernible, lo in-[117]nombrable con el que podrán confundirse. Hasta los propios profetas, por último, no son más que los Náufragos de la razón: si Vere, Ismael o el abogado se aferran con tanta fuerza a los restos de la razón, cuya integridad tratan de reconstruir en vano, es porque las han *visto* de todos los colores, y lo que han visto les ha impresionado para siempre.

Pero una segunda observación de Melville (cap. 44) introduce una distinción esencial entre los personajes de novela. Melville dice que en

---

<sup>104</sup> La comparación, de Musil a Melville, se refería a los cuatro puntos siguientes: la crítica de la razón («Principio de razón insuficiente»); la denuncia de la psicología («ese gran agujero al que llaman el alma»); la nueva lógica («el otro estado»); la Zona hiperbórea (lo «Posible»).

ningún caso hay que confundir a los verdaderamente Originales con los personajes sencillamente notables o singulares, particulares. Los personajes particulares, que pueden ser muy numerosos en una novela, tienen unos caracteres que determinan su forma, unas propiedades que componen su imagen; reciben el influjo de su medio, y unos de otros, de modo que sus acciones y reacciones obedecen a unas leyes generales, conservando pese a ello un valor particular. De igual modo, las frases que pronuncian les son propias, pero no por ello dejan de someterse a las leyes generales de la lengua. El original en cambio ni siquiera sabemos si existe de manera absoluta, excepción hecha del Dios primordial, y ya es mucho si nos topamos con alguno. Cuesta imaginar cómo una novela iba a poder contener más de una figura original, declara Melville. Cada original es una poderosa Figura solitaria que desborda cualquier forma explicable: lanza rasgos de expresión refulgentes, que indican el empecinamiento de un pensamiento sin imagen, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad. Figuras de vida y de conocimiento, conocen algo inexpressable, viven algo insondable. Nada tienen general, y no son particulares: escapan al conocimiento, son un reto para la psicología. Hasta las palabras que pronuncian desbordan las leyes generales de la lengua (los «presupuestos»), tanto como las meras particularidades de la palabra, puesto que son como vestigios o proyecciones de una lengua original única, primera, y llevan todo el lenguaje al límite del silencio y de la música. Bartleby nada tiene de particular, tampoco de general, es un Original.

Los originales son los seres de la Naturaleza primera, pero [118] no son separables del mundo o de la naturaleza segunda, y ejercen su efecto en ella: revelan su vacío, la imperfección de las leyes, la mediocridad de las criaturas particulares, el mundo como un baile de disfraces (es lo que Musil, por su parte, llamará la «acción paralela»). El papel de los profetas, precisamente el de ellos, que no son originales, consiste en ser los únicos que reconocen su huella en el mundo y la turbación indecible que le asignan. El original, dice Melville, no padece el influjo de su medio, sino que por el contrario ilumina el entorno con una luz blanca y lívida, parecida a la que «acompaña en el Génesis el inicio de las cosas». De esta luz, los originales son ora la fuente inmóvil, como el gabiero en lo alto del mástil, Billy Budd colgado y atado que «sube» con el resplandor del alba, Bartleby de pie en el despacho del abogado, ora el trayecto fulgurante, el movimiento demasiado rápido para que la mirada corriente puede seguirlo, el rayo de Achab o de Claggart. Ésas son las dos grandes Figuras originales que se repiten por doquier en Melville. Panorámica y Travelling, proceso estacionario y velocidad infinita. Y aunque constituyan los dos elementos del ritmo, y aunque haya paradas que acompasan el movimiento, y rayos que surjan de lo inmóvil, ¿no es acaso la contradicción lo que separa los originales, sus dos tipos? ¿Qué quiere decir Jean-Luc Godard cuando, en nombre del cine, afirma que entre un travelling y una panorámica hay un «problema moral»? Podría ser tal vez esa diferencia la que hace que una gran novela, al parecer, sólo pueda comportar un único original. Las novelas mediocres jamás han podido crear el más mínimo personaje original, ¿pero cómo la mayor novela iba a poder crear varios a la vez? Achab o Bartleby... Ocurre como con las grandes

Figuras del pintor Bacon, que confiesa no haber encontrado la manera de hacer que cupieran dos de ellas en un mismo cuadro.<sup>105</sup> Pero no obstante Melville la encontrará. Si rompe su silencio para es-  
[119]cribir al fin *Billy Budd*, es porque esta última novela, bajo la mirada penetrante del capitán Vere, reúne los dos originales, lo demoníaco y lo petrificado: el problema no estribaba en unirlos mediante una intriga, cosa fácil y sin consecuencias, donde basta que uno sea víctima del otro, sino en hacerlos *caber juntos a los dos* en el mismo cuadro (si *Benito Cereno* ya lo había intentado, sólo era de un modo imperfecto, bajo la mirada miope y borrosa de Delano).

¿Cuál es, pues, el problema más elevado que obsesiona la obra de Melville? ¿Reencontrar la identidad presentida? Sin duda reconciliar los dos originales, *pero para ello asimismo reconciliar el original y la humanidad segunda*, lo inhumano con lo humano. Pero los padres buenos no existen, eso es lo que demuestran el capitán Vere o el abogado. Sólo existen padres monstruosos y devoradores e hijos sin padre, petrificados. Si la humanidad puede ser salvada, y los originales reconciliados, es sólo en la disolución, la descomposición de la función paterna. De este modo, constituye un momento culminante aquel en que Achab, invocando los fuegos de San Telmo, descubre que el padre es a su vez un hijo perdido, un huérfano, mientras que el hijo es hijo de nada, o de todo el mundo, un hermano.<sup>106</sup> Como dirá Joyce, la paterni-

---

<sup>105</sup> Vid. Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, Skira I, pág. 123. Y Melville decía: «Un poco por la misma razón por la que no existe más que un único planeta en una misma órbita determinada, sólo puede haber un único personaje original en una obra de imaginación; dos personajes entrarían en contradicción hasta el caos.»

<sup>106</sup> Vid. R. Durand, pág. 153. Jean-Jacques Mayoux decía: «En el plano personal, la cuestión del padre queda momentáneamente aplazada, cuando no resuelta... Pero no sólo le concierne a él.»

dad no existe, es un vacío, una nada, o mejor dicho una zona de incertidumbre frecuentada por los hermanos, por el hermano y la hermana. Es preciso que caiga la máscara del padre caritativo para que la Naturaleza primera se sosiegue, y que se reconozcan Achab y Bartleby, Claggart y Billy Budd, liberando en la violencia de unos y el estupor de otros el fruto que llevaban dentro, la relación fraternal lisa y llana. Melville desarrollará sin cesar la oposición radical de la fraternidad con la «caridad» cristiana o la «filantropía» paterna. Liberar al hombre de la función de padre, hacer que nazca el hombre nuevo o el hombre sin particularidades, reunir el original y la humanidad constituyendo [120] una sociedad de los hermanos como nueva universalidad. Y es que, en la sociedad de los hermanos, la alianza reemplaza la filiación, y el pacto de sangre, la consanguinidad. El hombre es efectivamente el hermano de sangre del hombre, y la mujer, su hermana de sangre: es la *sociedad de los solteros* según Melville, que arrastra a sus miembros en un devenir ilimitado. *Un* hermano, *una* hermana tanto más verdaderos por no ser ya más el suyo, la suya, pues toda «propiedad» ha desaparecido. Ardiente pasión más profunda que el amor, puesto que ya no tiene sustancia ni cualidades, sino que delimita una zona de indiscernibilidad dentro de la cual recorre todas las intensidades en todos los sentidos, se extiende hasta la relación homosexual entre los hermanos y pasa por la relación incestuosa del hermano y la hermana. Se trata de la relación más misteriosa, la que arrastra a Pedro y a Isabel, a «Roc» y a Catalina en *Cumbres borrascosas*, a Achab y Moby Dick: «Sea cual sea la sustancia de que están hechas nuestras almas, la suya y la mía son

---

Todos somos huérfanos. Y ha llegado la hora de la fraternidad» (*Melville par lui-même*, Seuil, pág. 109).

idénticas ... Mi amor por Heathcliff se parece al cimiento eterno y subterráneo de las rocas; una fuente de alegría bien poco apreciable, pero no se puede pasar sin ella ... yo soy Heathcliff, siempre estoy pensando en él, no necesariamente como algo placentero, pero es que ni yo misma tampoco me gusto siempre, sino como en eso, como en mi propio ser...»

¿Cómo iba a poder efectuarse esta comunidad? ¿Cómo iba a poder resolverse el problema más elevado? ¿Acaso no está resuelto ya por sí mismo precisamente porque no es personal, porque es histórico, geográfico, político? No se trata de algo individual o particular, sino colectivo, es un asunto de un pueblo, o mejor dicho de todos los pueblos. No es una fantasía edípica, sino un programa político. El soltero de Melville, Bartleby, como el de Kafka, debe encontrar el «lugar de sus paseos», América. El americano es aquel que se ha liberado de su función paterna inglesa, es el hijo de un padre desmenuzado, de todas las naciones. Desde antes de la independencia, los americanos piensan en la combinación de Estados, en la forma de Estado que sería compatible con su vo-[121]cación; pero su vocación no consiste en reconstruir un «viejo secreto de Estado», una nación, una familia, una herencia, un padre, sino ante todo en constituir un universo, una sociedad de hermanos, una federación de hombres y de bienes, una comunidad de individuos anarquistas, inspirada en Jefferson, en Thoreau, en Melville. Así es la declaración de *Moby Dick* (cap. 26): si el hombre es el hermano del hombre, si es digno de «confianza», no se debe tanto a que pertenezca a una nación, ni como propietario o accionista, sino únicamente como Hombre, cuando ha perdido esos



caracteres que constituyen su «violencia», su «idiotez», su «crapulería», cuando ya sólo tiene conciencia de sí bajo los rasgos de una «dignidad democrática» que considera todas las particularidades como otras tantas manchas de ignominia que suscitan la angustia o la compasión. América es el potencial del hombre sin particularidades, el Hombre original. Ya en *Redburn* (cap. 33): «No se puede derramar ni una gota de sangre americana sin derramar la sangre del mundo entero. Inglés, francés, alemán, danés o escocés, el europeo que se mofa de un americano está mofándose de su propio hermano, le está despreciando, y está poniendo su alma en peligro para el día del Juicio. No somos una raza estrecha, una tribu nacionalista y devota de hebreos, cuya sangre se ha ido volviendo más y más bastarda por haberla pretendido demasiado pura, manteniendo una descendencia directa y matrimonios consanguíneos... No somos tanto una nación como un mundo, pues a menos que llamemos, como Melquisedec, al mundo entero nuestro padre, no tenemos padre ni madre... Somos los herederos de todos los siglos y de todos los tiempos, y nuestra herencia la compartiremos con todas las naciones...»

El cuadro del proletario en el siglo XIX se presenta de la siguiente manera: el advenimiento del hombre comunista o la sociedad de los camaradas, el futuro Soviet, puesto que sin propiedad, sin familia y sin nación no le queda más determinación que ser hombre, *Homo tantum*. Pero asimismo es el cuadro del americano, con otros medios, y los rasgos de uno y otro se mezclan o se superponen a menudo. América creía [122] estar haciendo una revolución cuya fuerza sería la inmigración universal, los inmigrantes de todos los países, mientras la Rusia

bolchevique creará estar haciendo una cuya fuerza sería la proletarización universal, «Proletarios del mundo»... : dos formas de la lucha de clases. De tal modo que el mesianismo decimonónico tiene dos cabezas, y se expresa tanto en el *pragmatismo* americano como en el socialismo finalmente ruso.

No se comprende el pragmatismo cuando se lo considera una teoría filosófica sumaria fabricada por los americanos. Por el contrario, se comprende la novedad del pensamiento americano cuando se considera el pragmatismo como una de las tentativas de transformar el mundo, y de pensar un mundo nuevo, un hombre nuevo mientras *están haciéndose*. La filosofía occidental era el cráneo, o el Espíritu paterno que se realizaba en el mundo como totalidad, y en un sujeto conociente como propietario. El insulto de Melville, «crápula metafísica», ¿va dirigido contra el filósofo occidental? Contemporáneo del trascendentalismo americano (Emerson, Thoreau), Melville esboza ya los rasgos del pragmatismo que vendrá después de él. Se trata en primer lugar de la afirmación de un mundo en *proceso*, en *archipiélago*. Ni siquiera un rompecabezas, cuyas piezas al adaptarse reconstruirían un todo, sino más bien una pared seca de piedras libres, no cimentadas, donde cada elemento vale por sí mismo y en relación con los demás: conjuntos aislados y relaciones flotantes, islas e islotes, puntos móviles y líneas sinuosas, pues la Verdad siempre tiene las «lindes hechas trizas». No un cráneo sino una retahíla de vértebras, una médula espinal; no un vestido uniforme, sino una capa de Arlequín, incluso blanca sobre fondo blanco, un *patchwork* de continuación infinita, de empalmes múltiples, como la chaqueta de Redburn, de White Jacket o del Gran

Cosmopolita: el invento americano por antonomasia, pues los americanos han inventado el *patchwork*, de la misma manera que decimos que los suizos inventaron el reloj de cuco. Pero para ello también es necesario que el sujeto conociente, el único propietario, dé paso a [123] una comunidad de exploradores, precisamente los hermanos del archipiélago, que reemplacen el conocimiento por la creencia, o mejor dicho por la «confianza»: no creencia en otro mundo, sino confianza en este mundo de aquí, y tanto en el hombre como en Dios («voy a intentar la ascensión de Ofo *con la esperanza, no con la fe...* iré por mi camino...).

El pragmatismo es ese doble principio de archipiélago y esperanza.<sup>107</sup> ¿Qué ha de ser la comunidad de los hombres para que la verdad sea posible? *Truth* y *trust*. El pragmatismo nunca dejará de luchar en dos frentes, como ya hacía Melville: contra las particularidades que oponen el hombre al hombre, y alimentan una desconfianza irremediable; pero también contra lo Universal o el Todo, la fusión de las almas en nombre del gran amor o de la caridad. ¿Qué les queda a las almas, sin embargo, cuando ya no se aferran a unas particularidades, qué es lo que les impide fundirse entonces en un todo? Les queda

---

<sup>107</sup> Jaworski ha analizado particularmente ese mundo en archipiélago o esta experiencia en *patchwork*. Estos temas reaparecerán en todo el pragmatismo, y especialmente en las páginas más hermosas de William James: el mundo como «disparado a bocajarro de una pistola». No es separable de la búsqueda de una nueva comunidad humana. En *Pedro o las ambigüedades*, el misterioso opúsculo de Plotinus Plinlimmon puede surgir ya como el manifiesto de un pragmatismo absoluto. Sobre la historia del pragmatismo en general, filosófico y político, remito a Gérard Deledalle, *La philosophie américaine*, L'Age d'homme: Royce es particularmente importante, por su «pragmatismo absoluto», por su «gran comunidad de Interpretación» que agrupa a los individuos. Tiene muchas resonancias melvillianas. Y el extraño trío de Royce, el Aventurero, el Beneficiario y el Asegurador, parece en muchos aspectos derivar del trío de Melville, el Monomaniaco, el Hipocondrio y el Profeta.

precisamente su «originalidad», es decir un sonido que cada una *emite*, como un estribillo al límite del lenguaje, pero que sólo emite cuando emprende viaje por las carreteras (o por mar) con su cuerpo, cuando conduce su vida sin buscar la salvación, cuando emprende su viaje encarnado sin finalidad particular, y encuentra entonces a otro viajero, al que reconoce por el sonido. Lawrence decía que era eso el nuevo mesianismo o la aportación *democrática* de la literatura americana: contra la moral europea de la salvación y la caridad, una [124] moral de la vida en la que el alma sólo se realiza tomando la carretera, sin otra finalidad, expuesta a todos los contactos, sin tratar jamás de salvar otras almas, alejándose de aquellas que tienen un sonido demasiado autoritario o quejumbroso, formando con sus iguales acordes incluso fugaces y no resueltos, sin más realización que la libertad, siempre dispuesta a liberarse para realizarse.<sup>108</sup> La fraternidad según Melville o Lawrence es un asunto de almas originales; tal vez sólo se inicie con la muerte del padre o de Dios, pero no deriva de ella, es un asunto completamente distinto; «todas las sutiles simpatías del alma innumerable, del odio más amargo, al amor más apasionado».

Hace falta una nueva perspectiva, el perspectivismo en archipiélago que conjuga panorámica y travelling, como en *Las islas encantadas*. Hace falta una buena percepción, oído y vista, como muestra *Benito Cereno*, y es el «percepto», es decir una percepción en devenir, lo que debe reemplazar al concepto. Hace falta una comunidad nueva, cuyos

---

<sup>108</sup> Lawrence, *Études sur la littérature classique américaine*, Seuil, «Whitman». El libro contiene asimismo dos trabajos famosos sobre Melville. A Melville, como a Whitman, Lawrence le reprocha haber caído en lo que ellos mismos denunciaban; no obstante, dice, la literatura americana señala el camino gracias a ellos.

miembros sean capaces de «confianza», es decir de esa creencia en sí mismos, en el mundo, en el devenir. Bartleby el soltero debe emprender su viaje y encontrar a su hermana, con la que compartirá el bizcocho de jengibre, la nueva hostia. Por mucho que Bartleby viva enclaustrado en el bufete del abogado, sin salir jamás de él, no está bromeando cuando, al abogado que le propone nuevas ocupaciones, le responde: «Es demasiado cerrado...» Y si le impiden realizar su viaje, su lugar ya no es otro que la prisión donde muere, de «desobediencia civil», como dice Thoreau, «el único lugar donde el hombre libre podrá residir con honor». William y Henry James son en efecto hermanos, y *Daisy Miller*, la nueva muchacha americana, sólo pide un poco de confianza, y se deja morir porque no obtiene ese poco que pedía. Y Bartleby, ¿qué pedía sino [125] un poco de confianza, al abogado que le responde con la caridad, la filantropía, todas las máscaras de la función paterna? La única disculpa del abogado es que retrocede ante el devenir en el que Bartleby, por su mera existencia, corre el peligro de arrastrarlo: ya empiezan a circular *rumores*... El héroe del pragmatismo no es el hombre de negocios que ha triunfado, sino Bartleby, Daisy Miller, Pedro e Isabel, el hermano y la hermana.

Los peligros de la «sociedad sin padres» han sido denunciados a menudo, pero el único peligro estriba en el retorno del padre.<sup>109</sup> Al respecto, no cabe separar el fracaso de las dos revoluciones, la americana y la soviética, la pragmática y la dialéctica. La emigración universal triunfa tan poco como la proletarización universal. La guerra de

---

<sup>109</sup> *Vid.* el libro de Alexander Mitscherlich, *Vers la société sans pères* (Gallimard), desde un punto de vista psicoanalítico que permanece indiferente a los movimientos de la Historia, y que re-*invoca* las bondades de la Constitución paterna inglesa.

Secesión ya toca a muerto, tal y como lo hará la liquidación de los soviets. Nacimiento de una nación, restauración del Estado-nación, y los padres monstruosos regresan al galope, mientras que los hijos sin padre empiezan otra vez a morir. Imágenes de papel, ése es el destino tanto del Americano como del Proletario. Pero, de igual modo que muchos bolchevistas ya oían a partir de 1917 las potencias diabólicas que llamaban a la puerta, los pragmatistas y ya Melville veían cómo se avecinaba la mascarada que iba a acarrear la sociedad de los hermanos. Mucho antes que Lawrence, Melville y Thoreau diagnosticaban el mal americano, el nuevo cemento que restablece el muro, la autoridad paterna y la inmunda caridad. Bartleby, pues, se deja morir en prisión. Desde el principio, es Benjamin Franklin, el hipócrita *Vendedor de pararrayos*, quien instala la prisión magnética americana. El barco-ciudad reconstituye la ley más opresiva, y la fraternidad sólo subsiste entre los gavieros cuando se mantienen inmóviles en lo alto del mástil (*Chaqueta blanca*). La gran comunidad de los solteros no es más que una agrupación de vividores, que indudablemente no im-[126]pide que el soltero rico explote a las pobres obreras lívidas, reconstituyendo las dos figuras no-reconciliadas del padre monstruoso y de las hijas huérfanas (*El paraíso de los solteros y el Tártaro de las muchachas*). Por doquier en Melville aparece el estafador americano. ¿Qué potencia maligna ha convertido el trust en una compañía tan cruel como la abominable «nación universal» fundada por el Hombre de los perros, en *Las islas encantadas? El timador*, donde culmina la crítica de la caridad y de la filantropía, muestra una serie de personajes tortuosos que parecen salidos de un «Gran Cosmopolita» con vestido de *patch-*

*work*, y que sólo piden... un poco de confianza humana, para efectuar una estafa de rebotes múltiples.

¿Son hermanos falsos que un padre diabólico envía para restaurar su poder sobre los americanos *demasiado crédulos*? Pero la novela es tan compleja que cabría decir lo contrario: esta larga teoría de estafadores sería la versión cómica de los hermanos auténticos, tal como los americanos *demasiado desconfiados* los ven, o mejor dicho se han vuelto ya incapaces de ver. Esa retahíla de personajes hasta la criatura misteriosa del final tal vez sea la sociedad de los Filántropos que disimulan su proyecto demoníaco, pero tal vez asimismo la comunidad de los hermanos que los Misántropos ya no saben reconocer de pasada. Pues, en el propio seno de su fracaso, la revolución americana continúa relanzando sus fragmentos, con algo siempre huyendo en la línea del horizonte, incluso mandando algo a la Luna, tratando de horadar el muro, de retomar la investigación, de encontrar una fraternidad en este empeño, una hermana en este devenir, una música en la lengua que balbucea, un sonido puro y unos acordes desconocidos en todo el lenguaje. Lo que Kafka dirá de las «naciones pequeñas» es lo que Melville ya dice de la literatura americana de su época: debido a que hay pocos autores en América, y que el pueblo es indiferente a ellos, el escritor no está en posición de triunfar como maestro reconocido, pero, incluso en el fracaso, sigue siendo el portador de una enunciación colectiva que ya no resulta de la historia literaria, y [127] preserva los derechos de un pueblo futuro o de un devenir humano.<sup>110</sup> Vocación

---

<sup>110</sup> *Vid.* el texto de Melville sobre la literatura americana en «Hawthorne y sus grumetes» (*D'oú viens-tu, Hawthorne?*, págs. 237–240). Compárese con el texto de Kafka, *Journal*, págs. 179–182).

esquizofrénica: aun catatónico y anorético, Bartleby no es el enfermo, sino el médico de una América enferma, el *Medecine-man*, el nuevo Cristo o el hermano de todos nosotros. [128]



## 11. UN PRECURSOR DESCONOCIDO DE HEIDEGGER: ALFRED JARRY

La Patafísica (*epi meta ta phusika*) tiene precisa y explícitamente este objeto: el gran Giro, la superación de la metafísica, la vuelta atrás más allá o más acá, «la ciencia de lo que se sobreañade a la metafísica, sea en sí misma, sea fuera de ella, extendiéndose tanto más lejos de ésta como ésta de la física».<sup>111</sup> Hasta el punto de que cabe considerar la obra de Heidegger como un desarrollo de la patafísica conforme a los principios de Sófrates el armenio, y de su primer discípulo, Alfred Jarry. Las grandes similitudes, memoriales o historiales, conciernen al *ser del fenómeno*, la *técnica planetaria* y el *tratamiento de la lengua*.

I. En primer lugar, la patafísica como superación de la metafísica es inseparable de una fenomenología, es decir de un nuevo significado y de una nueva comprensión del fenómeno. Se trata de una similitud alucinante entre ambos autores. El fenómeno ya no puede ser definido como una apariencia; pero tampoco se definirá, como en la fenomenología de Husserl, como una aparición. La aparición remite a una conciencia a la que se le aparece, y asimismo puede existir bajo una forma distinta de aquella que hace aparecer. El fenómeno por el contrario es lo que se muestra a sí mismo en sí mismo.<sup>112</sup> [129]

Un reloj de pulsera *aparece* redondo cada vez que se lee la hora (utensilidad); o incluso, independientemente de la utilidad, en virtud

---

<sup>111</sup> Jarry, *Faustroll*, II, 8, Pléiade II, pág. 668 (*Hechos y dichos del Dr. Faustroll. Patafísico*, Madrágora, 1975).

<sup>112</sup> Heidegger, *El ser y el tiempo*, FCE, 1993, párrafo 7 («La ontología sólo es posible como fenomenología», pero Heidegger reivindica en mayor medida a los griegos que Husserl).

de las exigencias de la conciencia exclusivamente (banalidad cotidiana), la fachada de un edificio aparece cuadrada, siguiendo unas constantes de reducción. Pero el fenómeno es el reloj como serie de elipses o la fachada como serie infinita de trapecios: mundo compuesto por singularidades notables, o que se muestran (mientras que las apariciones no son más que singularidades reducidas a lo corriente, que se aparecen corrientemente a la conciencia).<sup>113</sup> El fenómeno, en este sentido, no remite a una conciencia, sino a un ser, ser del fenómeno que consiste precisamente en el mostrar-se. Este ser del fenómeno es el «epifenómeno», in-útil e in-consciente, objeto de la patafísica. El epifenómeno es el ser del fenómeno, mientras que el fenómeno tan sólo es el siendo, o la vida. No es el ser sino el fenómeno lo que es percepción, percibir o ser percibido, mientras que Ser es pensar.<sup>114</sup> Sin duda el ser o el epifenómeno no es más que el fenómeno, pero difiere de él totalmente: es el mostrar-se del fenómeno.

La metafísica es un error que consiste en tratar el epifenómeno como otro fenómeno, otro siendo, otra vida. En realidad, antes que considerar el ser como un siendo superior que fundamentaría la constancia de los demás siendo percibidos, tenemos que pensarlo como un Vacío o un No-siendo, a través de cuya transparencia se plantean las variaciones singulares, «caleidoscopio mental irisado (que) se piensa».<sup>115</sup> El siendo puede incluso parecer una degradación del ser, y la vida, del pensamiento, pero, más aún, se dirá que el siendo corta el paso al ser, lo mata y lo destruye, o que la vida mata al pensa-

---

<sup>113</sup> Jarry, *Faustroll*, *id.*

<sup>114</sup> Jarry, *Être et vivre* (Pléiade I, pág. 342): «être, défublé du bât de Berkeley...».

<sup>115</sup> Jarry, *Faustroll* y *Être et vivre* («Vivir es el carnaval del Ser...»).

miento: hasta el punto de que todavía no pensamos. «Para en [130] paz con mi conciencia glorificar el Vivir, quiero que el Ser desaparezca, resolviéndose en su contrario.» Sin embargo esta desaparición, esta disipación, no procede de lo exterior. Si el ser es el mostrar-se del siendo, no se muestra a sí mismo, y no cesa de retraerse, estando él mismo en retraimiento o retraído. Mejor aún: retraerse, apartarse, es la única manera de mostrarse como ser, puesto que tan sólo es el mostrar-se del fenómeno o del siendo.

II. La metafísica cabe toda ella en el retraimiento del ser o el olvido, porque confunde el ser con el siendo. La técnica como dominio efectivo del siendo es la heredera de la metafísica: la termina, la realiza. La acción y la vida «han matado el pensamiento, Vivamos por lo tanto y a través de ello seremos los Amos». En este sentido, Ubu representa el gordo siendo, la salida de la metafísica como técnica planetaria y ciencia enteramente mecanizada, la ciencia de las máquinas en su siniestro frenesí. La anarquía es la bomba, o la comprensión de la técnica. Jarry propone del anarquismo una concepción curiosa: «la Anarquía Es», pero provoca el decaimiento del Ser en el siendo de la ciencia y de la técnica (el propio Ubu se volverá anarquista para hacerse obedecer mejor).<sup>116</sup> Más generalmente, toda la obra de Jarry invoca sin cesar ciencia y técnica, se va llenando de máquinas y se coloca bajo el signo de la *Bicicleta*: ésta en efecto no es una máquina sencilla, sino el modelo sencillo de una máquina adecuada a los

---

<sup>116</sup> Sobre la anarquía según Jarry, no sólo *Être et vivre*, sino sobre todo *Visions actuelles et futures*.

tiempos.<sup>117</sup> Y la Bicicleta es lo que transforma la Pasión como metafísica cristiana de la muerte de Dios en carrera por etapas eminentemente técnica.<sup>118</sup> La bicicleta, con su cadena y sus marchas, es [131] la esencia de la técnica: envuelve y desarrolla, efectúa el gran Giro de la tierra. La bicicleta es cuadro, marco, como el «cuadripartido» de Heidegger.

Pero si el problema es complejo se debe a que, tanto en Jarry como en Heidegger, la técnica y la ciencia tecnicizada no se limitan a acarrear el retraimiento o el olvido del ser: el ser también se muestra en la técnica por el hecho de retraerse, en tanto que se retrae de ella. Pero *eso* sólo puede comprenderse patafísicamente (ontológicamente), no metafísicamente. Por eso inventa Ubu la patafísica al mismo tiempo que promociona la técnica planetaria: comprende la esencia de la técnica, esa comprensión que Heidegger imprudentemente asienta en el haber del nacionalsocialismo. Lo que Heidegger encuentra en el nazismo (tendencia populista), Jarry lo encuentra en el anarquismo (tendencia derechista). Diríase, en ambos autores, que la técnica es la sede de un combate en el que ora se pierde el ser en el olvido, en el retraimiento, ora se produce lo contrario y se muestra y se desvela. No basta en efecto con oponer el ser y su olvido, el ser y su retraimiento, puesto que lo que define la pérdida del ser es más bien el olvido del olvido, el retraimiento del retraimiento, mientras que el retraimiento y el olvido constituyen el modo en que se muestra o *puede* mostrarse. La

---

<sup>117</sup> El llamamiento a la ciencia (física y matemáticas) aparece sobre todo en *Faustroll* y en *Le Surmâle (El supermacho)*; la teoría de las máquinas está particularmente elaborada en un texto complementario de Faustroll, *Commentaire pour servir a la construction pratique de la machine à explorer le temps* (Pléiade I, págs. 734–743).

<sup>118</sup> «La Pasión considerada como una carrera en cuesta», *La chandelle verte* (Pléiade II, págs. 420–422) (*La Candela Verde*, Felmar, 1977).

esencia de la técnica no es técnica, y «encierra la posibilidad de que lo que salva surja en nuestro horizonte».<sup>119</sup> Así pues, la conclusión de la metafísica en la técnica hace que se vuelva posible la superación de la metafísica, es decir la patafísica. De ahí la importancia de la teoría de la ciencia y de la experimentación de las máquinas como parte integrante de la patafísica: la técnica planetaria no sólo es la mera pérdida del ser, sino la eventualidad de su salvación.

El ser se muestra dos veces: una vez en relación con la metafísica, en un *pasado inmemorial*, puesto que retraído respecto a todo pasado de la historia, el siempre Ya-pensado de [132] los griegos. Una segunda vez en relación con la técnica, en un *futuro inasignable*, pura inminencia o posibilidad de un pensamiento siempre futuro.<sup>120</sup> Es lo que se produce en Heidegger, con el *Ereignis*, que es como una eventualidad del Acontecimiento, una Posibilidad de ser, un *Posset*, un Porvenir que desborda cualquier presencia del presente como también cualquier inmemorial de la memoria. Y en sus últimos escritos Heidegger ni siquiera habla de metafísica ni de superación de la metafísica puesto que el ser a su vez debe ser superado en beneficio de un Poder-Ser que ya sólo se relaciona con la técnica.<sup>121</sup> De igual modo, Jarry dejará de hablar de patafísica a medida que vaya descubriendo lo Posible más allá del ser, en *El supermacho* como novela del futuro, y mostrará en su último escrito, *La Dragonne*, cómo lo Posible supera el presente y el

---

<sup>119</sup> Heidegger, *Essais et conférences*, «La cuestión de la técnica», Gallimard, págs. 44–45.

<sup>120</sup> Marlene Zarader ha destacado particularmente este doble giro en Heidegger, uno hacia atrás, otro hacia adelante: *Heidegger et les paroles de l'origine*, Vrin, págs. 260–273.

<sup>121</sup> Heidegger, *Questions IV*, «Tiempo y ser», Gallimard: «sin miramiento por la metafísica», ni siquiera «intención de superarla».

pasado para producir un mañana nuevo.<sup>122</sup> Pero en Jarry esta apertura de lo posible resulta que también tiene necesidad de la ciencia tecnificada: ya se veía desde el punto de vista restringido de la propia patafísica. Y si Heidegger define la técnica por la ascensión de un «fondo» que borra el objeto en beneficio de una posibilidad de ser —el avión como posibilidad de emprender el vuelo *en todas sus partes*—, Jarry por su cuenta considera la ciencia y la técnica como la ascensión de un «éter», o la revelación de unos trazados que corresponden a las potencialidades o virtualidades moleculares de *todas las partes de un objeto*: la bicicleta, el cuadro de la bicicleta, constituye precisamente un excelente modelo atómico, en tanto que constituido por «vástagos rígidos articulados y volantes impulsados por un rápido movimiento de rota-[133]ción».<sup>123</sup> El «bastón de física» es el siendo técnico por excelencia que describe el conjunto de sus líneas virtuales, circulares, rectilíneas, cruzadas. En este sentido la patafísica comporta ya una gran teoría de las máquinas, y supera las virtualidades del siendo hacia la posibilidad de ser (Ubu manda sus inventos técnicos a una oficina cuyo jefe es el señor Posible), siguiendo una tendencia que culminará con *El supermacho*.

La técnica planetaria es pues la sede de vuelcos de conversiones o de giros eventuales. La ciencia en efecto trata el tiempo como variable independiente: por eso las máquinas son esencialmente máquinas de

---

<sup>122</sup> H. Bordillon, Prefacio, Pléiade II: Jarry «no utiliza casi nunca el término patafísica entre 1900 y su muerte», salvo en los textos que se refieren a Ubu. (Ya desde *Être et vivre*, Jarry decía: «El Ser, sub supremo de la Idea, pues menos comprensivo que lo Posible...», Pléiade I, pág. 342.)

<sup>123</sup> *Vid.* la definición de la patafísica, *Faustroll*: ciencia «que otorga simbólicamente a los lineamentos las ropiedades de los objetos descritos por su virtualidad». Y *La construction pratique*: sobre el cuadro, Pléiade I, págs. 739–740.

explorar el tiempo, «tempo-móviles» más que locomóviles. La ciencia bajo ese carácter técnico hace primero posible un vuelco patafísico del tiempo: la sucesión de las tres estasis, pasado, presente, futuro, da paso a la *co-presencia o simultaneidad* de los tres éxtasis, ser del pasado, ser del presente, ser del futuro. La presencia es el ser del presente, pero también el ser del pasado y del futuro. La *eternidad* no designa lo eterno, sino la donación o la excreción del tiempo, la temporalización del tiempo tal como se efectúa simultáneamente en estas tres dimensiones (Zeit-Raum). De modo que la máquina empieza por transformar la sucesión en simultaneidad, antes de alcanzar la última transformación «en reversión», cuando el ser del tiempo en su totalidad se convierte en Poder-ser, en posibilidad de ser como Porvenir. Jarry tal vez recuerde a su profesor Bergson cuando recupera el tema de la Duración, a la que define primero por una inmovilidad en la sucesión temporal (conservación del pasado), luego como una exploración del futuro o una apertura del porvenir: «La Duración es la transformación de una sucesión en reversión, es decir: el devenir de una memoria.» Se trata de una profunda reconciliación de la Máquina y la Duración.<sup>124</sup> [134] Y esta reversión es al mismo tiempo vuelco de la relación del hombre y la máquina: no sólo los índices de velocidad virtual se invierten hasta el infinito, pues la bicicleta acaba siendo más veloz que el tren como en la gran carrera del *Supermacho*, sino que la relación del hombre con la máquina da paso a una relación de la máquina con *el ser del hombre (Dasein o Supermacho)*, en tanto que el ser del hombre es más poderoso que la máquina y consigue «cargarla». El

---

<sup>124</sup> *La construction pratique*, que expone el conjunto de la teoría del tiempo de Jarry: se trata de un texto oscuro y muy hermoso, que debe relacionarse tanto con Bergson como con Heidegger.

Supermacho es ese ser del hombre que ya no conoce la distinción del hombre y la mujer, pues la mujer en su totalidad ha pasado a la máquina, absorbida por la máquina, pues únicamente el hombre adviene como potencia soltera o poder-ser, emblema de escisiparidad, «lejos de los sexos terrestres» y «el primero del porvenir».<sup>125</sup>

III. *El ser se muestra*, pero en tanto que no deja de retraerse (pasado); *lo Más y Menos que ser llega*, pero en tanto que no cesa de retroceder, de posibilitarse (porvenir).<sup>126</sup> Lo que significa que el ser no sólo se muestra en el siendo, sino en algo que muestra su inevitable retroceso; y lo más y menos que ser, en algo que muestra su inagotable posibilidad. Ese algo, o la Cosa, es el *Signo*. Pues si es cierto que la ciencia o la técnica contienen ya una posibilidad de salvación, siguen siendo incapaces de desplegarla y deben dejar paso a lo Bello y al Arte que ora prolongan la técnica coronándola, como los griegos, ora la transmutan, la metamorfosean. Según Heidegger, el siendo técnico (la máquina) ya era más que un objeto, puesto que hacía que ascendiera el fondo; pero el siendo poético (la Cosa, el Signo) es más todavía, porque hace que ad-[135]venga un mundo sin fondo.<sup>127</sup> En ese paso de la ciencia al arte, en esa reversión de la ciencia en arte, Heidegger recupe-

---

<sup>125</sup> Vid. la descripción de las máquinas de Jarry, y su contenido sexual, en *Les machines célibataires* de Carrouges, Ed. Arcanes. Vid. asimismo el comentario de Derrida, cuando supone que el Dasein según Heidegger comporta una sexualidad, pero irreductible a la dualidad que surge en el siendo animal o humano («Diferencia sexual, diferencia ontológica», en *Heidegger*, L'Herne).

<sup>126</sup> Según Heidegger, el retraimiento no sólo atañe al ser, sino, en otro sentido, al Ereignis («El Ereignis es el retraimiento no sólo como destino, sino como Ereignis», *Temps et être*, pág. 56. Sobre lo Más y Menos, sobre lo «Menos-en-Más» y «Más-en-Menos», vid. Jarry, *César-Antéchrist*, Pléiade I, pág. 290.

<sup>127</sup> Sobre los pasos de la técnica al arte, emparentado el arte con la esencia de la técnica, aun siendo fundamentalmente diferente, vid. «La cuestión de la técnica», Heidegger, *Essais et conférences*, págs. 45-47.



ra tal vez un problema familiar de finales del siglo XIX, con el que también nos topábamos de forma diferente en Renán, otro precursor bretón de Heidegger, en el neoimpresionismo, en el propio Jarry. Asimismo era el camino de Jarry cuando desarrollaba su curiosa tesis sobre la anarquía: en el hacer–desaparecer, la anarquía tan sólo puede funcionar técnicamente, con máquinas, mientras que Jarry prefiere el estadio estético del crimen, y sitúa a De Quincey por encima de Vaillant.<sup>128</sup> Más generalmente según Jarry, la máquina técnica hace surgir las líneas virtuales que juntan las componentes atómicas del siendo, mientras que el signo poético despliega todas las posibilidades o potencias de ser que, amalgamándose en su unidad original, constituyen la «cosa». Sabemos que Heidegger identificará esta grandiosa naturaleza del signo con el *Quadripartido*, espejo del mundo, cuadratura del anillo, Cruz, Esfera o Cuadro.<sup>129</sup> Pero ya Jarry desplegaba el gran Acto heráldico de los cuatro heraldos, con los blasonamientos como espejo y organización del mundo, *Perhinderion*, Cruz de Cristo o Cuadro de la Bicicleta original, que facilita el paso de la técnica a lo Poético,<sup>130</sup> y que sólo le ha faltado a Heidegger reconocer en el [136] juego del mundo y en los cuatro senderos. También era el caso del

---

<sup>128</sup> Vid. Jarry, *Visions actuelles et futures, y Être et vie*: el interés de Jarry por la anarquía se ve fortalecido por sus relaciones con Laurent Tailhade y Fénéon; pero reprocha al anarquismo que substituya «la ciencia al arte», y que confíe a la máquina explosiva «el Gesto Bello» (Pléiade I, sobre todo pág. 338). ¿Cabe asimismo decir que Heidegger considera la máquina nacionalsocialista como un pasaje hacia el arte?

<sup>129</sup> Heidegger, *Essais et conférences*, «La Cosa», págs. 214–217 (la traducción de *Das Geviert* por «cuadro» es de Fédier, y a Marlene Zarader corresponde la de «esfera»).

<sup>130</sup> En el teatro de *César–Antechrist*, la representación del mundo viene dada por los blasonamientos, y el decorado por los escudos: el tema del *Quadripartido* surge con toda claridad (Pléiade I, págs. 286–288). En toda la obra de Jarry, la Cruz cuatripartita surge como el gran signo. El valor de la Bicicleta procede de que Jarry invoca una bicicleta original, afectada por el

«bastón de física»: de máquina o aparato, se convierte en la cosa portadora del signo artista cuando forma una cruz consigo mismo «en cada cuarto de cada una de sus revoluciones».

El pensamiento de Jarry es ante todo teoría del Signo: el signo no designa, ni identifica, pero muestra... Es lo mismo que la cosa, pero no le es idéntica, la muestra. Todo estriba en saber cómo y por qué el signo comprendido de este modo es necesariamente lingüístico, o mejor dicho en qué condiciones es lenguaje.<sup>131</sup> La primera condición consiste en hacerse una concepción poética del lenguaje, y no técnica o científica. La ciencia supone la idea de una diversidad, *torre de Babel de las lenguas* en las que habría que poner orden captando sus relaciones virtuales. Pero, por el contrario, en principio consideramos sólo dos lenguas, como si fueran únicas en el mundo, una viva y la otra muerta, la segunda interviniendo en la primera, inspirando aglutinaciones de la segunda surgencias o resurgencias en la primera. Se diría que la lengua muerta hace anagramas en la viva. Heidegger se atiene con bastante exactitud al alemán y al griego (o al alto alemán): hace intervenir un griego antiguo o un alemán antiguo en el alemán actual, pero para obtener un nuevo alemán... La lengua antigua *afecta* a la actual, que produce bajo estas condiciones una lengua todavía por llegar: los tres éxtasis. El griego antiguo se ve metido en aglutinaciones del tipo «legô–yo digo» y «legô–yo cosecho, recojo», de modo que el alemán «sagen–decir» recrea «sagan–mostrar reuniendo». O bien la

---

olvido, cuyo cuadro es una cruz, «dos tubos soldados perpendicularmente uno sobre otro» (*La passion considérée comme course de côte*, Pléiade II, págs. 420–422).

<sup>131</sup> Michel Arrivé ha insistido particularmente en la teoría del signo en Jarry (Introducción, Pléiade I).

aglutinación «lethé–el olvido» y «alethés–lo verdadero» hará que intervenga en alemán el acoplamiento obesivo «velamiento–desvelamiento»: el ejemplo más célebre. O bien «chraô–cheir», casi bretón. O también el antiguo sajón «wuon» (residir) aglutinado con «freien» (preservar, librar) dará «bauen» (vivir en paz) a partir del significado corriente de «bauen» (construir). Parece en [137] efecto que Jarry tampoco procedía de otro modo; pero él, a pesar de invocar a menudo la lengua griega como atestigua la Patafísica, más bien hacía intervenir en francés el latín, o el francés antiguo, o un argot ancestral, o tal vez el bretón, para alumbrar un francés del porvenir que hallaba en un simbolismo próximo a Mallarmé o a Villiers algo análogo a lo que Heidegger hallará en Hölderlin.<sup>132</sup> E, inyectado en la lengua francesa, «*si vis pacem...*» dará «civil», e «industria», «1, 2, 3»: *contra la torre de Babel*, dos lenguas solamente, de las cuales una actúa o interviene en la otra para producir la lengua del porvenir, Poesía por excelencia que se manifiesta brillante y singularmente en la descripción de las islas del doctor Faustroll con sus palabras–música y sus armonías–sonoras.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Vid. Henri Béhar, *Les cultures de Jarry*, PUF (particularmente cap. I sobre la «cultura celta»). Ubu sólo proporciona una idea restringida del estilo de Jarry: un estilo de carácter suntuoso, como el que resuena desde el principio de *César–Antechrist*, en los tres Cristos y los cuatro Pájaros de oro.

<sup>133</sup> Ver un artículo de La *chandelle verte*, «Aquellos para los que no hubo Babel alguna» (Pléiade II, págs. 441–443). Jarry reseña un libro de Victor Fournié cuyo principio extrae: «el mismo sonido o la misma sílaba tiene siempre el mismo significado en todas las lenguas». Pero Jarry por su parte no adopta exactamente este principio: como Heidegger, más bien actúa sobre dos lenguas, una muerta y una viva, una lengua del ser y una lengua del siendo, que no son realmente distintas, pero que no dejan de ser eminentemente diferentes.

Hemos tenido noticia de que ni una etimología de Heidegger, ni siquiera Lethé y Alethés, era exacta.<sup>134</sup> ¿Pero está bien planteado el problema? ¿No ha sido acaso repudiado de antemano todo criterio científico o etimológico en beneficio de una pura y mera Poesía? Se suele decir que se trata de meros juegos de palabras. ¿No resultaría contradictorio esperar una corrección lingüística cualquiera de un proyecto que se propone explícitamente superar el siendo científico y técnico hacia el siendo poético? No se trata de etimología propiamente dicha, sino de efectuar aglutinaciones en la otra lengua para obtener surgimientos en la-lengua. No es con la lingüística con lo que hay que comparar empresas como las de Heidegger o de Jarry, sino más bien con las empresas análogas de Roussel, Brisset o Wolfson. La diferencia estriba en lo siguiente: Wolfson mantiene la torre de Babel, y emplea todas las lenguas menos *una* para constituir la lengua del futuro en la que ésta desaparecerá; Roussel, por el contrario, sólo emplea una lengua, pero excavando en ella series homófonas como el equivalente de otra lengua que expresaría cosas totalmente distintas con sonidos parecidos; y Brisset utiliza una lengua para extraer elementos silábicos o fonéticos eventualmente presentes en otras lenguas, pero que significan lo mismo y que forman a su vez la lengua secreta del Origen o del Porvenir. Jarry y Heidegger tienen todavía otro recurso, puesto que actúan en principio en dos lenguas, haciendo intervenir en la lengua viva una muerta, de forma que transforma, que transmuta la viva. Si llamamos *elemento* a un abstracto capaz de recibir valores muy variables, diremos que un elemento lingüístico A afecta al elemento B de forma que resulte un elemento C. El afecto (A)

---

<sup>134</sup> *Vid.* los análisis de Meschonnic, *Le langage Heidegger*, PUF.

produce en la lengua corriente (B) una especie de estancamiento, de balbuceo, de tantam obsesivo, como una repetición que crearía sin cesar algo nuevo (C). Bajo el impulso del afecto, nuestra lengua se pone a revolotear, y forma una lengua del porvenir revoloteando: diríase una lengua extranjera, machacamiento eterno, pero que salta y brinca. Uno se estanca en la cuestión que revolotea, pero ese revoloteo es la avanzadilla de la lengua nueva. «*¿Y eso es griego o lenguaje de los indios, tío Ubu?*»<sup>135</sup> Entre uno y otro elemento, entre la lengua antigua y la actual afectada por ella, entre la actual y la nueva que se está formando, entre la nueva y la antigua, desfases, vacíos, huecos, pero llenados por visiones inmensas, escenas y paisajes insensatos, desplegamiento del mundo de Heidegger, retahíla de las islas del doctor Faustroll o cadena de grabados del «Ymaginero».

Así es la respuesta: la lengua no dispone de signos, pero los adquiere creándolos, cuando una lengua<sup>I</sup> actúa en una lengua<sup>II</sup> y acaba produciendo una lengua<sup>III</sup>, una lengua inaudita, casi extranjera. La primera inyecta, la segunda balbucea, la [139] tercera da brincos. Entonces la lengua se ha tornado Signo, poesía, y ya no cabe distinguir entre lengua, habla o palabra. Y la lengua no está en situación de producir una lengua nueva en su seno sin que todo el lenguaje a su vez sea impulsado a un límite. El límite del lenguaje es la Cosa en su mutismo, la visión. La cosa es el límite del lenguaje, como el signo es la lengua de la cosa. Cuando la lengua se ahonda girando en la lengua, la lengua

---

<sup>135</sup> Jarry, *Almanach illustré du Pere Ubu*, Pléiade I, pág. 604.

cumple por fin su misión, el Signo muestra la Cosa, y efectúa la potencia enésima del lenguaje, pues

«ninguna cosa haya, allá donde la palabra fracasa».<sup>136</sup> [140]

---

<sup>136</sup> Cita frecuente en *Acheminement de la parole*, Gallimard.

## 12. MISTERIO DE ARIADNA SEGÚN NIETZSCHE

Dioniso canta:

Sé razonable, Ariadna,  
tienes las orejas pequeñas, tienes mis orejas  
diles una palabra sensata  
no hay que empezar por odiarse cuando hay que amarse  
soy tu laberinto.

De la misma manera que otras mujeres están entre dos hombres, Ariadna está entre Teseo y Dioniso. Pasa de Teseo a Dioniso. Empezó odiando a Dioniso-Toro. Pero, abandonada por Teseo, al que sin embargo había guiado en el laberinto, es raptada por Dioniso, descubre otro laberinto. «¿Quién, excepto yo, sabe quién es Ariadna?»<sup>137</sup> ¿Significa: Wagner-Teseo, Cósima-Ariadna, Nietzsche-Dioniso? La pregunta *¿quién?* no exige personas, sino fuerzas y voluntades.

Teseo, en efecto, parece el modelo de un texto de *Zaratustra*, libro II, «De los sublimes». Se trata del *héroe*, hábil para descifrar los enigmas, frecuentar el laberinto y vencer al toro. Este hombre sublime prefigura la teoría del hombre superior, en el libro IV: es llamado «un penitente del espíritu», nombre que se aplicará más adelante a uno de los fragmentos del hombre superior (el mago). Y los caracteres del hombre sublime se solapan con los atributos del hombre superior en general: su espíritu de seriedad, su pesantez, su afición a llevar cargas, su desprecio por la tierra, su impotencia para reír y jugar, su

---

<sup>137</sup> *Ecce Homo* («Así habló Zaratustra», 8).

empresa de venganza.

Sabemos que, en Nietzsche, la teoría del hombre superior es una crítica que se propone denunciar la mistificación más profunda o más peligrosa del humanismo. El hombre superior pretende llevar a la humanidad hasta la perfección, hasta el cumplimiento. Pretende recuperar todas las propiedades del hombre, superar las alienaciones, realizar el hombre total, poner al hombre en el sitio de Dios, convertir al hombre en una potencia superior que afirma y que se afirma. Pero en realidad el hombre, aunque fuera superior, no sabe en absoluto lo que significa afirmar. Presenta de la afirmación una caricatura, un simulacro ridículos. Cree que afirmar es llevar, asumir, soportar una prueba, cargar con un peso. Evalúa la positividad en función del peso que lleva; confunde la afirmación con el esfuerzo de sus músculos tensos.<sup>138</sup> ¡Es real todo lo que pesa, es afirmativo y activo todo lo que lleva! Así pues, los animales del hombre superior no son el toro, sino el asno y el camello, animales del desierto, que habitan la cara desolada de la Tierra y que saben portear. El toro es vencido por Teseo, hombre sublime o superior. Pero Teseo es muy inferior al toro, sólo tiene su nuca: «Debería hacer como el toro, y su felicidad debería oler a tierra y no a desprecio de la tierra. Quisiera verle semejante al toro blanco que resopla y muge ante el arado; y su mugido debería cantar las alabanzas de todo lo que es terrestre... Permanecer con los músculos distendidos y la voluntad desuncida, eso es lo que os resulta más difícil a vosotros

---

<sup>138</sup> *Zaratustra*, III, «Del espíritu de la pesantez». Y *Más allá del bien y del mal*, 213: «Pensar y tomar una cosa en serio, asumir su peso, es todo lo mismo para ellos, es la única experiencia que conocen.»



los sublimes.»<sup>139</sup> El hombre sublime o superior vence a los monstruos, plantea los enigmas, pero ignora el enigma y el monstruo que él mismo es. Ignora que afirmar no es llevar, uncirse, asumir lo que es, sino por el contrario desuncir, liberar, descargar lo que vive. No cargar la vida bajo el peso de [142] valores superiores, incluso heroicos, sino crear valores nuevos que sean los de la vida, que hagan la vida la ligera o afirmativa. «Tiene que desaprender su voluntad de heroísmo, quiero que se sienta a gusto en las alturas, y no sólo subido arriba.» Teseo no comprende que el toro (o el rinoceronte) posee la única superioridad verdadera: prodigioso animal ligero en el fondo del laberinto, pero que se siente asimismo a gusto en las alturas, animal que desunce y que afirma la vida. Según Nietzsche, la voluntad de poder tiene dos tonalidades: la afirmación y la negación; las fuerzas tienen dos cualidades: la acción y la reacción. Lo que el hombre superior presenta como la afirmación constituye sin duda el ser más profundo del hombre, pero no es más que la combinación extrema de la negación con la reacción, de la voluntad negativa con la fuerza reactiva, del nihilismo con la mala conciencia y el resentimiento. Son los productos del nihilismo los que se hacen llevar, las fuerzas reactivas son las que llevan. De ahí la ilusión de una falsa afirmación. El hombre superior reivindica el conocimiento: pretende explorar el laberinto o el bosque del conocimiento. Pero el conocimiento no es más que el disfraz de la moralidad; el hilo en el laberinto es el hilo moral. La moral a su vez es un laberinto: disfraz del ideal ascético y religioso. Del ideal ascético al ideal moral, del ideal moral al ideal de conocimiento: siempre se trata de la misma empresa que continúa, la de matar al toro, es decir negar la vida, aplastarla bajo

---

<sup>139</sup> *Zarathustra*, II, «De los sublimes».

un peso, reducirla a sus fuerzas reactivas. El hombre sublime ya ni siquiera necesita a un Dios para uncir al hombre. El hombre al final sustituye a Dios por el humanismo; el ideal ascético, por el ideal moral y de conocimiento. El hombre se carga a sí mismo, se unce sólo en nombre de los valores heroicos, en nombre de los valores del hombre.

El hombre superior es múltiple: el adivino, los dos reyes, el hombre de la sanguijuela, el mago, el último papa, el más feo de los hombres, el mendigo voluntario y la sombra. Forman una teoría, una serie, una retahíla. Debido a que se distinguen en función del lugar que ocupan a lo largo del hilo, [143] de la forma del ideal, de su peso específico de reactivo y su tonalidad de negativo. Pero todos son equivalentes: son las fuerzas de lo falso, un desfile de falsificadores, como si lo falso remitiera necesariamente a lo falso. Incluso el hombre verídico es un falsificador, porque oculta sus motivos para desear lo verdadero, su oscura pasión de condenar la vida. Tal vez tan sólo Melville sea comparable a Nietzsche por haber creado una prodigiosa cadena de falsificadores, hombres superiores emanados del «gran Cosmopolita», y cuya estafa del otro cada cual garantiza o denuncia, pero siempre para dar un nuevo impulso a la potencia de lo falso.<sup>140</sup> ¿No está lo falso acaso ya contenido en su modelo, en el hombre verídico, tanto como en las simulaciones?

Mientras Ariadna ama a Teseo, participa en esa empresa de negar la vida. Bajo sus falsas apariencias de afirmación, Teseo —el modelo— es el poder de negar el Espíritu de negación, el gran estafador. Ariadna es la *Ánima*, el *Alma*, pero el alma reactiva o la fuerza del resentimien-

---

<sup>140</sup> Melville, *The Confidence Man* (*El timador*, Fundamentos, 1976).

to. Su espléndida canción sigue siendo un lamento, y en Zaratustra, donde aparece primero, es puesta en boca del mago: falsificador por excelencia, viejo abyecto que se engalana con una máscara de muchacha. Ariadna es la hermana, pero la hermana que experimenta el resentimiento contra su hermano el toro. Una llamada patética recorre toda la obra de Nietzsche: no os fiéis de las hermanas. Ariadna es la que sujeta el hilo en el laberinto, el hilo de la moralidad. Ariadna es la Araña, la tarántula. Una vez más Nietzsche lanza una llamada: «¡Colgaos de este hilo!»<sup>141</sup> Será necesario que la propia Ariadna realice esta profecía (en algunas tradiciones, Ariadna abandonada por Teseo no omite colgarse).<sup>142</sup>

¿Pero qué significa Ariadna abandonada por Teseo? Pues la combinación de la voluntad negativa y la fuerza de reacción, del espíritu de negación y el alma reactiva, no constituye [144] la última palabra del nihilismo. Llega el momento en el que la voluntad de negación rompe su alianza con las fuerzas de reacción, las abandona e incluso se vuelve contra ellas. Ariadna se cuelga, Ariadna quiere morir. Pero éste es el momento fundamental («medianoche») que anuncia una doble transmutación, como si el nihilismo acabado dejara paso a su contrario: las fuerzas reactivas, al ser negadas, se vuelven activas; la negación se transforma, se convierte en el estruendo atronador de una afirmación pura, el modo polémico y lúdico de una voluntad que afirma y se pone al servicio de un excedente de la vida. El nihilismo «vencido por sí mismo». Nuestro objeto no consiste en analizar esta transmutación del

---

<sup>141</sup> *La voluntad de poderío*, EDAF, 1981, II, libro 3, párrafo 408.

<sup>142</sup> Jeanmaire, *Dionysos*, Payot, pág. 223.

nihilismo, esta doble conversión, sino en tratar de averiguar únicamente cómo la expresa el mito de Ariadna. Abandonada por Teseo, Ariadna siente que Dioniso se acerca. Dioniso-toro es la afirmación pura y múltiple, la verdadera afirmación, la voluntad afirmativa; no lleva nada, no se encarga de nada, pero aligera todo lo que vive. Sabe hacer lo que el hombre superior no sabe: reír, jugar, bailar, es decir afirmar. Es el Ligero, que no se reconoce en el hombre, sobre todo no en el hombre superior o el héroe sublime, sino sólo en el superhombre, en el superhéroe, en otra cosa que el hombre. Era necesario que Ariadna fuese abandonada por Teseo: «Éste es el secreto del Alma: cuando el héroe la ha abandonado, sólo entonces ve acercarse a ella en sueños al superhéroe».<sup>143</sup> Acariciada por Dioniso, el alma se vuelve activa. Era muy pesada con Teseo, pero se aligera con Dioniso, libre de su carga, adelgazada, elevada hasta el cielo. Aprende que lo que antes creía una actividad no era más que empeño de venganza, desconfianza y vigilancia (el hilo), reacción de la mala conciencia y del resentimiento; y, más profundamente, lo que creía ser una afirmación no era más que un disfraz, una manifestación de la pesantez, un modo de creerse fuerte porque se acarrea y se asume. Ariadna comprende su decepción: Teseo no era siquiera un griego de verdad, sino más bien una especie de alemán adelantado, cuando andaba pensando en un griego.<sup>144</sup> Pero Ariadna comprende su decepción en un momento en el que ésta ha dejado de importarle: Dioniso, que es un griego de verdad, se acerca; el Alma se vuelve activa, al mismo tiempo que el Espíritu revela la

---

<sup>143</sup> *Zaratustra*, II, «De los sublimes».

<sup>144</sup> Fragmento de un prefacio para *Humain trop humain*, 10. *Vid.* también la intervención de Ariadna en *La voluntad de poder*, I, libro 2, apartado 226.

verdadera naturaleza de la afirmación. Entonces la canción de Ariadna adquiere todo su sentido: transmutación de Ariadna al acercarse Dioniso, ya que Ariadna es el *Ánima* que corresponde ahora al *Espíritu* que dice sí. Dioniso añade un último estribillo a la canción de Ariadna, que se vuelve ditirambo. Conforme al método general de Nietzsche, la canción cambia de naturaleza y de sentido según quien la canta, el mago bajo la máscara de Ariadna, la propia Ariadna al oído de Dioniso.

¿Por qué Dioniso tiene necesidad de Ariadna, o de ser amado? Canta una canción de soledad, reclama una novia.<sup>145</sup> Y es que Dioniso es el dios de la afirmación; pero resulta que hace falta una segunda afirmación para que la afirmación esté a su vez afirmada. Hace falta que se desdoble para poder reiterarse. Nietzsche distingue perfectamente las dos afirmaciones cuando dice: «Eterna afirmación del ser, eternamente soy tu afirmación.»<sup>146</sup> Dioniso es la afirmación del Ser, pero Ariadna es la afirmación de la afirmación, la segunda afirmación o el devenir activo. Desde esta perspectiva, todos los símbolos de Ariadna cambian de sentido cuando se refieren a Dioniso, en vez de estar deformados por Teseo. No sólo la canción de Ariadna deja de ser la expresión del resentimiento, para ser una búsqueda activa, una pregunta que ya afirma («¿Quién eres... Es a mí, a mí a quien deseas? ¿A mí toda entera?»); pero el laberinto ya no es el laberinto del conocimiento y de la moral, el laberinto ya no es el sendero por el que se introduce, sujetando un hilo, aquel que va a matar al toro. El laberinto se ha convertido en el propio toro blanco, en Dioniso-toro: «Soy tu

---

<sup>145</sup> *Zaratustra*, II, «El canto de la noche».

<sup>146</sup> *Ditirambos dionisiacos*, «Gloria y eternidad».

laberinto.» Con mayor precisión, el laberinto es [146] ahora la oreja de Dioniso, la oreja laberíntica, Ariadna ha de tener unas orejas como las de Dioniso para oír la afirmación dionisiaca, pero también ha de responder a la afirmación en el oído del propio Dioniso. Dioniso dice a Ariadna: «tienes las orejas pequeñas, tienes mis orejas, diles una palabra sensata», sí. Ocasionalmente Dioniso también dice a Ariadna, jugando: «¿Por qué tus orejas no son todavía más largas?»<sup>147</sup> Dioniso recuerda así sus errores a Ariadna, cuando amaba a Teseo: creía que afirmar era llevar un peso, hacer como el asno. Pero en realidad Ariadna, con Dioniso, ha adquirido orejas pequeñas: la oreja redonda, propicia para el eterno retorno.

El laberinto ya no es arquitectónico, se ha vuelto sonoro, y musical. Schopenhauer definía la arquitectura en función de dos fuerzas, la de sostener y la de ser sostenido, soporte y carga, aun cuando tiendan a confundirse. Pero la música surge en el polo opuesto, a medida que Nietzsche se va separando del viejo falsificador, Wagner el encantador: la música es la Ligera, pura ingravidez.<sup>148</sup> ¿Acaso toda la historia triangular de Ariadna no da fe de una ligereza antiwagneriana, más próxima a Offenbach y a Strauss que a Wagner? Lo que corresponde esencialmente a Dioniso músico es hacer que bailen los tejados, que se columpien las vigas.<sup>149</sup> Algo de música hay también sin duda por el lado de Apolo, y asimismo por el lado de Teseo; pero se trata de una música que se reparte según los territorios, los medios, las actividades,

---

<sup>147</sup> *Crepúsculo de los Ídolos*, «Lo que los alemanes están perdiendo», 19.

<sup>148</sup> *El caso Wagner*.

<sup>149</sup> *Vid.* Marcel Detienne, *Dionysos à del ouvert (La muerte de Dionisos*, Taurus, 1983), Hachette, págs. 80–81 (y *Las bacantes* de Eurípides).

los ethos: una canción de trabajo, una canción de marcha, una canción de baile, una canción para el descanso, una canción para beber, una nana..., casi pequeñas «cantinelas», cada una con su propio peso.<sup>150</sup> Para que la música se libere, habrá que pasar al otro lado, allí donde los territorios tiemblan, o las arquitecturas se desmoronan, donde los ethos se mezclan, donde surge un poderoso [147] canto de la Tierra, la gran cantinela que transmuta todas las tonadas que se lleva y trae una y otra vez.<sup>151</sup> *Dioniso ya no conoce más arquitectura que la de los recorridos y los trayectos.* ¿No era acaso ya lo propio del lied salir del territorio e ir a la llamada o al viento de la Tierra? Cada uno de los hombres superiores abandona su dominio y se dirige hacia la cueva de Zaratustra. Pero sólo el ditirambo se extiende sobre la Tierra y la desposa en su totalidad. Dioniso ya no tiene territorio porque está por doquier en la Tierra.<sup>152</sup> El laberinto sonoro es el canto de la Tierra, la Cantinela, el eterno retorno en persona. ¿Pero por qué oponer los dos lados como lo verdadero y lo falso? ¿No se trata acaso, en ambos lados, del mismo poder de lo falso, y no es acaso Dioniso un gran falsificador, el mayor «en verdad», el Cosmopolita? ¿No es acaso el arte el poder más alto de lo falso? Entre arriba y abajo, de un lado al otro, hay una diferencia considerable, una distancia que debe ser afirmada. Y es que la araña rehace siempre su tela, y el escorpión nunca deja de picar; cada hombre superior está sujeto a su propia proeza, que va repitiendo

---

<sup>150</sup> Incluso a sus animales, Zaratustra dice: el eterno retorno, «ya lo habéis convertido en una cantinela» (III, «El convaleciente», apartado 2).

<sup>151</sup> *Vid.* las diferentes estrofas de «Los siete sellos», *Zaratustra*, III.

<sup>152</sup> Sobre la cuestión del «santuario», es decir del territorio del Dios, *vid.* Jeanmaire, pág. 193 («Uno se lo topa por doquier y sin embargo en ningún lugar está en su casa... Más que imponerse se ha insinuado...»).

como un número de circo (y en efecto así está organizado el libro IV de *Zarathustra*, como una gala de los Incomparables en Raymond Roussel, o un espectáculo de marionetas, una opereta). Es que cada uno de esos mimos tiene un modelo invariable, una forma fija, a la que siempre se puede llamar verdadera, pese a que sea tan «falsa» como sus reproducciones. Es como el falsificador en pintura: lo que copia del pintor original es una forma asignable tan falsa como las copias; lo que deja escapar es la metamorfosis o la transformación del original, la imposibilidad de asignarle una forma cualquiera; en resumen, la creación. Por ese motivo los hombres superiores no son más que *los grados inferiores* de la voluntad de poder: «¡Ojalá sean mejores que vosotros los que pasen del otro lado! Representáis grados.»<sup>153</sup> [148]

Con ellos la voluntad de poder representa sólo un querer–engañar, un querer–coger, un querer–dominar, una vida enferma agotada que esgrime prótesis. Sus mismos papeles son prótesis para sostenerse en pie. Sólo Dioniso, el artista creador, alcanza la potencia de las metamorfosis gracias a la cual deviene, dando fe así de una vida pictórica; *lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa no ya en la forma, sino en la transformación*; «virtud que da», o creación de posibilidades de vida: transmutación. La voluntad de poder es como la energía, llamamos noble a la que es apta para transformarse. Son viles, o bajos, aquellos que no saben disfrazarse, travestirse, es decir adoptar una forma, y atenerse a una forma siempre la misma.

Pasar de Teseo a Dioniso es para Ariadna un asunto de clínica, de salud y de curación. Para Dioniso también. Dioniso tiene necesidad de

---

<sup>153</sup> *Zarathustra*, IV, «El saludo».



Ariadna. Dioniso es la afirmación pura; Ariadna es la *Ánima*, la afirmación reiterada, el «sí» que responde al «sí». Pero, desdoblada, la afirmación retorna a Dioniso como afirmación que reitera. En este sentido en efecto el Eterno retorno es el producto de la unión de Dioniso y Ariadna. Mientras Dioniso está solo, sigue teniendo miedo del pensamiento del Eterno retorno, porque teme que éste vuelve a traer las fuerzas reactivas, la empresa de negar la vida, el hombre pequeño (aun superior o sublime); pero cuando la afirmación dionisiaca encuentra su pleno desarrollo con Ariadna, Dioniso a su vez aprende una cosa nueva: que el pensamiento del Eterno retorno es consolador, al tiempo que el propio Eterno retorno es selectivo. El Eterno retorno no funciona sin una transmutación. Ser del devenir, el Eterno retorno es el producto de una doble afirmación, que hace volver lo que se afirma, y sólo hace devenir lo que es activo. Ni las fuerzas reactivas ni la voluntad de negar volverán: quedan eliminadas por la transmutación, por el Eterno retorno que selecciona. Ariadna ha olvidado a Teseo, ya no es siquiera un mal recuerdo. Teseo jamás volverá. El Eterno retorno es activo y afirmativo; es la unión de Dioniso y Ariadna. Por eso Nietzsche lo compara no sólo con la oreja circular, sino con el [149] anillo nupcial. Hete aquí que el laberinto es el anillo, la oreja, el propio Eterno retorno que se dice de lo que es activo o afirmativo. El laberinto ya no es el camino en el que uno se pierde, sino el camino que vuelve. El laberinto ya no es el del conocimiento y la moral, sino el de la vida y el Ser como ser viviente. En cuanto al producto de la unión de Dioniso y Ariadna, es el superhombre o el superhéroe, lo contrario del hombre superior. El superhombre es el ser vivo de las cavernas y de las cimas, el único hijo que se concibe por la oreja, el hijo de Ariadna y el Toro. [150]

### 13. BALBUCIÓ...

Se dice que los malos novelistas sienten la necesidad de variar sus indicativos de diálogos sustituyendo «dijo» por expresiones como «susurró», «balbució», «sollozó», «se carcajeó», «gritó», «farfulló»... que indican las entonaciones. Y en realidad parece como si respecto a estas entonaciones el escritor no dispusiera más que de dos posibilidades: o bien *hacerlo* (como Balzac, que efectivamente hacía farfullar al tío Grandet cuando éste trataba un asunto, o hacía hablar a Nucingen en un dialecto deformante, y en cada caso se percibe el goce de Balzac), o bien *decirlo sin hacerlo*, limitarse a una mera indicación que se deja al cuidado del lector para que éste la lleve a cabo: como los héroes de Masoch que no paran de susurrar, y su voz *ha de* ser un susurro apenas audible; Isabel, de Melville, tiene una voz que no ha de pasar del susurro, y el angelical Billy Budd no se emociona sin que el lector tenga que restituirle su «balbuceo o peor aún»; el Gregorio de Kafka pía más que habla, pero eso según el testimonio de un tercero.

Parece no obstante que existe una tercera posibilidad: cuando *decir es hacer*... Eso es lo que ocurre cuando el balbuceo ya no se ejerce sobre unas palabras preexistentes, sino que él mismo introduce las palabras a las que afecta; éstas ya no existen independientemente del balbuceo que las selecciona y las vincula por sí mismo. Ya no es el personaje el que es un tartamudo de palabra, sino el escritor el que se vuelve *tartamudo de la lengua*: hace tartamudear la lengua como tal. Un [151] lenguaje afectivo, intensivo, y ya no una afección de aquel que habla. Una operación poética de esta índole parece muy alejada de los casos anteriores; aunque tal vez no lo esté tanto del segundo caso como

parece. Pues cuando el autor se limita a una indicación externa que deja intacta *la forma de expresión* («balbució...»), costaría comprender su eficacia si *uniforme de contenido* correspondiente, una cualidad atmosférica, un medio conductor de palabras no recogiera por su cuenta lo tembloroso, lo susurrado, lo balbucido, el trémolo, el vibrato, y no reverberara sobre las palabras el afecto indicado. Eso es por lo menos lo que ocurre con los grandes escritores como Melville, con quien el rumor de los bosques y de las cavernas, el silencio de la casa, la presencia de la guitarra dan fe del susurro de Isabel y de sus suaves entonaciones extranjeras; o con Kafka, que confirma el piar de Gregorio mediante el temblor de sus patas y las oscilaciones de su cuerpo; o incluso con Masoch, que reitera el balbuceo de sus personajes con los pesados silencios de un tocador, los ruidos de la aldea o las vibraciones de la estepa. Los afectos de la lengua son objeto aquí de una efectucción indirecta, pero próxima a lo que ocurre directamente, cuando ya no quedan más personajes que las propias palabras. «¿Qué quería decir mi familia? No lo sé. Era tartamuda de nacimiento, y aun así tenía algo que decir. Sobre mí y sobre muchos de mis contemporáneos pesa el tartamudeo de nacimiento. Hemos aprendido no a hablar, sino a balbucir, y únicamente prestando oído al ruido creciente del mundo, y, una vez blanqueados por la espuma de su cresta, hemos adquirido una lengua.»<sup>154</sup>

¿Es posible hacer balbucir la lengua sin confundirla con el habla? Todo depende más bien de la manera de considerar la lengua: si se la toma como un sistema homogéneo en equilibrio, o próxima al equili-

---

<sup>154</sup> Mandelstam, *Le bruit du temps*, L'Age d'homme, pág. 77.

brio, definida por unos términos y unas relaciones constantes, resulta evidente que los desequilibrios o las variaciones sólo afectarán a las palabras (variaciones no pertinentes del tipo entonación...). Pero si el sistema se [152] presenta en desequilibrio perpetuo, en bifurcación, en unos términos en los que cada uno recorre a su vez una zona de variación continua, entonces la propia lengua se pone a vibrar, a balbucir, sin confundirse no obstante con el habla, que tan sólo asume una posición variable entre otras o toma una única dirección. Si la lengua se confunde con el habla es tan sólo con un habla muy especial, un habla poética que efectúa toda la potencia de bifurcación y de variación, de heterogénesis y de modulación propia de la lengua. Por ejemplo, el lingüista Guillaume considera cada término de la lengua no como una constante en relación con otras, sino como una serie de posiciones diferenciales o puntos de vista tomados sobre un dinamismo asignable: el artículo indefinido «un» recorrerá toda la zona de variación comprendida en un movimiento de particularización, y el artículo definido «el», toda la zona comprendida en un movimiento de generalización.<sup>155</sup> Se trata de un balbuceo, pues cada posición de «un» o de «el» constituye una vibración. La lengua se estremece de arriba abajo. Hay aquí el principio de una comprensión poética de la propia lengua: es como si la lengua tendiera una línea abstracta infinitamente variada. La cuestión se plantea así, incluso en función de la pura ciencia: ¿cabe progresar sin entrar en *regiones alejadas del equilibrio*? La física da fe de ello. Keynes hace progresar la economía política, pero porque la

---

<sup>155</sup> *Vid.* Gustave Guillaume, *Langage et science du langage*, Québec. No son sólo los artículos en general, ni los verbos en general, los que disponen de dinamismos como las zonas de variación, sino cada verbo, cada sustantivo en particular, por su cuenta.

somete a una situación de «boom» y no ya de equilibrio. Es la única manera de introducir el deseo en el campo correspondiente. Entonces, ¿poner la lengua en estado de *boom*, cerca del *crac*? Admiramos a Dante por haber «escuchado a los tartamudos», estudiado todos los «defectos de elocución», no sólo para conseguir efectos de habla, sino para emprender una amplia creación fonética, léxica y hasta sintáctica.<sup>156</sup>

No se trata de una situación de bilingüismo o de multilingüismo. Cabe concebir que dos lenguas se mezclen, con pasos incesantes de una a otra: aun así cada una sigue siendo un sistema homogéneo en equilibrio, y la mezcla se hace en palabras. Pero no es así como proceden los grandes escritores, pese a que Kafka sea un checo que escribe en alemán, y Beckett, un irlandés que escribe (a menudo) en francés, etc. No mezclan dos lenguas, ni siquiera una lengua menor y una lengua mayor, pese a que muchos de ellos estén vinculados a unas minorías como al signo de su vocación. Lo que hacen es más bien inventar una *utilización menor* de la lengua mayor en la que se expresan por completo: *minoran* esa lengua, como en música, donde el modo menor designa combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio. Son grandes a fuerza de minorar: hacen huir la lengua, hacen que se enfile sobre una línea mágica, que se desequilibre continuamente, que se bifurque y varíe en cada uno de sus términos, siguiendo una incesante modulación. Cosa que excede las posibilidades del habla y accede al poder de la lengua e incluso del idioma. Lo que equivale a decir que un gran escritor se encuentra siempre como un

---

<sup>156</sup> Mandelstam, *Entretien sur Dante*, La Dogana, apartado 8.

extranjero en la lengua en la que se expresa, incluso cuando es su lengua materna. Llevando las cosas al límite, toma sus fuerzas en una minoría muda desconocida, que sólo le pertenece a él. Es un extranjero en su propia lengua: no mezcla otra lengua con su lengua, talla *en* su lengua una lengua extranjera y que no preexiste. Hacer gritar, hacer balbucir, farfullar, susurrar la lengua en sí misma. Qué cumplido más bello que el de un crítico diciendo de *Los siete pilares de la sabiduría*: eso no es inglés. Lawrence hacía trastabillar el inglés para extraer de él músicas y visiones de Arabia. Y Kleist, qué lengua despertaba en el fondo del alemán, a fuerza de rictus, lapsus, chirridos, sonidos inarticulados, enlaces alargados, brutales precipitaciones y frenazos en la elocución con el peligro de suscitar el horror de Goethe, el mayor representante de la lengua mayor, y para alcanzar unos fines extraños en verdad, visiones petrificadas, músicas vertiginosas.<sup>157</sup> [154]

La lengua está sometida a un doble proceso, el de las elecciones que hay que hacer y el de las consecuencias que hay que establecer: la disyunción o selección de los semejantes, la conexión o consecución de los combinables. Mientras la lengua es considerada como un sistema en equilibrio, las disyunciones son necesariamente exclusivas (no se dice a la vez «*passion*» [pasión], «*ration*» [ración], «*nation*» [nación], hay que escoger), y las conexiones, progresivas (no se combina una palabra con sus elementos en una especie de inmovilidad o de movimiento adelante–atrás). Pero hete aquí que, lejos del equilibrio, *las disyun-*

---

<sup>157</sup> Pierre Blanchaud es uno de los escasos traductores de Kleist que han sabido plantear el problema del estilo: *vid. Le duel*, Presse–Pocket. Este problema puede hacerse extensivo a cualquier traducción de un gran escritor: resulta evidente que la traducción es una traición si adopta como modelo las normas de equilibrio de la lengua traductora estándar.

*ciones se vuelven inclusas, inclusivas, y las conexiones reflexivas,* siguiendo un proceso de cabeceo que concierne al proceso de la lengua y no ya al curso de la palabra. Cada palabra se divide, pero en sí misma («pas-rats», «passions-rations» [pasos-ratas, pasiones-rationes]). Es como si toda la lengua se pusiera a bandear, a derecha y a izquierda, y a cabecear, hacia adelante y hacia atrás: *los dos balbuceos*. Si el habla de Gherasim Luca es así eminentemente poética, es porque convierte el balbuceo en un afecto de la lengua, no en una afección del habla. Toda la lengua se enhebra y varía y acaba extrayendo un bloque sonoro último, un único aliento al límite del grito JE T'AIME PASSIONNÉ-MENT [te amo apasionadamente].

Passionné nez passionnem  
je  
je t'ai je t'aime je  
je je jet je t'ai jetez  
je t'aime passionnem  
t'aime.<sup>158</sup>

Luca el rumano, Beckett el irlandés. Beckett ha llevado a [155] su punto más alto el arte de las disyunciones inclusas, que ya no selecciona, sino que afirma los términos disyuntados a través de su distancia, sin limitar el uno por medio del otro y sin excluir el otro del uno, cuadriculando y recorriendo el conjunto de toda posibilidad. Así, en *Watt*, la forma que tiene M. Knott de calzarse, de desplazarse dentro de

---

<sup>158</sup> Estos comentarios remiten al famoso poema de Luca, «Passionnément» (*Le chant de la carpe*). La obra de Luca ha sido reeditada por Corti.

su habitación, o de cambiar su mobiliario.<sup>159</sup> Bien es verdad que estas disyunciones afirmativas se refieren las más de las veces en Beckett al aspecto o al andar de los personajes: la inefable manera de caminar, dando bandazos y cabeceos como un bote sin gobierno. Y es que la transferencia se ha efectuado de la forma de expresión a una forma de contenido, con lo que cabe la posibilidad de restituir el paso inverso, suponiendo que hablan como caminan o trastabillan: uno no es menos movimiento que el otro, y uno supera el habla hacia la lengua tanto como el otro el organismo hacia un cuerpo sin órganos. Cosa que encontramos confirmada en un poema de Beckett que se refiere en este caso a las conexiones de la lengua, y convierte el balbuceo en la potencia poética o lingüística por excelencia.<sup>160</sup> Diferente de los de Luca, el proceso de Beckett es el siguiente: se instala en la mitad de la frase, hace crecer la frase por la mitad, añadiendo una partícula tras otra (*que de ce, ce ceci-ci, loin la là-bas à peine quoi...*) para pilotar un bloque de una única exhalación (*voulais croire entrevoir quoi...*). El balbuceo creador es lo que hace que la lengua crezca por en medio, como si fuera hierba, lo que le convierte en rizoma en vez de árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio: *Mal vu mal dit* [mal visto mal dicho] (contenido y expresión). Decir las cosas tan bien dichas nunca ha sido lo propio ni la tarea de los grandes escritores.

Existen muchas maneras de crecer por en medio, o de balbucir. Péguy no procede obligatoriamente mediante partículas asignificantes, sino mediante términos altamente significati-[156]vos, sustantivos

---

<sup>159</sup> *Vid.* François Martel, «Juegos formales en Watt», *Poétique*, 1972, n.º 10.

<sup>160</sup> Beckett, «Comment diré», *Poèmes*, Minuit.



cada uno de los cuales definirá la *zona*, de variación hasta la vecindad de otro sustantivo que determina otra zona (*Mater* purissima, castissima, inviolata, *Virgo* potens, clemens, fidelis). Los inicios repetidos de Péguy confieren a las palabras un espesor vertical que hace que reinicien perpetuamente lo «irreiniciable». En Péguy, el balbuceo se empareja tan bien con la lengua que deja las palabras intactas, completas y normales, pero las utiliza como si fueran los miembros disyuntados y descompuestos de un balbuceo sobrehumano. Es como un tartamudo reprimido. En Roussel, el procedimiento todavía es otro, pues el balbuceo ya no se ejerce sobre partículas ni sobre términos completos, sino sobre proposiciones, perpetuamente insertadas en medio de la frase, y cada una dentro de la anterior, siguiendo un sistema proliferante de paréntesis: hasta cinco paréntesis unos dentro de otros, «este crecimiento interno obligatoriamente tenía que estar contenido en cada uno de estos crecimientos de una manera absolutamente trastornadora para el lenguaje que él dilataba; la invención de cada verso era destrucción del conjunto y prescripción de reconstruirlo».<sup>161</sup>

Se trata, pues, de una variación ramificada de la lengua. Cada estado de variable es una posición en una línea de cresta que bifurca y se prolonga en otras líneas. Se trata de una línea sintáctica, pues la sintaxis está constituida por las curvaturas, los anillos, los giros, las desviaciones de esta línea dinámica en tanto que pasa por unas posiciones desde el doble punto de vista de las disyunciones y de las conexiones. La sintaxis formal o superficial ya no regula los equilibrios

---

<sup>161</sup> Sobre este procedimiento de *Las nuevas impresiones de África*, vid. Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, pág. 164.

de la lengua sino una sintaxis en devenir, una creación de sintaxis que hace que nazca la lengua extranjera dentro de la lengua, una gramática del desequilibrio. Pero en este sentido es inseparable de un fin, tiende hacia un límite que ya no es en sí mismo sintáctico o gramatical, ni siquiera cuando parece todavía serlo formalmente: así la fórmula de Luca, «*je t'aime passionnément*», que [157] estalla como un grito al final de largas series balbucientes (o bien el «preferiría no» de *Bartleby*, que incluso ha absorbido todas las variaciones previas, o el «*he danced his did*» en Cummings, que se desprende de variaciones presuntamente sólo virtuales). Expresiones de esta índole son tomadas como palabras inarticuladas, bloques de una única exhalación. Y ocurre a veces que este límite final abandona toda apariencia gramatical y surge en estado bruto, precisamente en las palabras-exhalación de Artaud: la sintaxis desviante de Artaud, en tanto que se propone forzar la lengua francesa, encuentra el destino de su tensión propia en esas exhalaciones o en esas meras intensidades que marcan un límite del lenguaje. O a veces no en el propio libro: en Céline, el *Viaje* pone la lengua natal en desequilibrio, *Muerte a crédito* desarrolla la nueva sintaxis en variaciones afectivas, mientras que *Guignol's band* encuentra el objetivo último, frases exclamativas y puestas en suspensión que deponen toda sintaxis en beneficio de un mero baile de las palabras. No por ello ambos aspectos son menos correlativos: el tensor y el límite, la tensión en la lengua y el límite del idioma.

Ambos aspectos se efectúan siguiendo una infinidad de tonalidades, pero siempre juntos: un límite del idioma que tensa toda la lengua, una línea de variación o de modulación tensada que lleva la

lengua a ese límite. Y así como la nueva lengua no es exterior a la lengua, el límite asintáctico tampoco es exterior al lenguaje: es *lo exterior* del lenguaje, no está en el exterior. Es una pintura o una música, pero una música de palabras, una pintura con palabras, un silencio dentro de las palabras, como si las palabras ahora vertieran su contenido, grandiosa visión o audición sublime. Lo que es específico en los dibujos o pinturas de los grandes escritores (Hugo, Michaux...) no es que esas obras sean literarias, pues no lo son en absoluto; acceden a meras visiones, pero que todavía se refieren al lenguaje en tanto que constituyen su finalidad última, un exterior, un envés, un debajo, mancha de tinta o escritura ilegible. Las palabras pintan y cantan, pero en el límite del camino que trazan dividiéndose y componiéndose. Las palabras [158] enmudecen. El violín de la hermana toma el relevo del píar de Gregorio, y la guitarra refleja el susurro de Isabel; una melodía de pájaro cantor agonizando supera el balbuceo de Billy Budd, el dulce «bárbaro». *Cuando la lengua está tan tensada* que se pone a balbucir, o a susurrar, farfullar..., *todo el lenguaje alcanza el límite* que dibuja su exterior y se confronta al silencio. Cuando la lengua está tensada de este modo, el lenguaje soporta una presión que lo remite al silencio. El estilo —la lengua extranjera dentro de la lengua— se compone de estas dos operaciones, o entonces tal vez haya que hablar de no-estilo, como Proust, de los «elementos de un estilo venidero que no existe». El estilo es la economía de la lengua.<sup>162</sup> Cara a cara, o cara contra espalda, hacer balbucir la lengua, y al mismo tiempo llevar el lenguaje a su límite, a su exterior, a su silencio. Sería como el *boom* y el *crac*.

---

<sup>162</sup> Sobre el problema del estilo, su relación con la lengua y sus dos aspectos, *vid.* Giorgio Passerone, *La lingua astratta*, Guerini.

Cada uno en su lengua puede exponer recuerdos, inventar cuentos, emitir opiniones; a veces incluso adquiere un estilo hermoso, que le proporciona los medios adecuados y le convierte en un escritor valorado. Pero cuando se trata de hurgar por debajo de los cuentos, de hacer mella en las opiniones y de alcanzar las regiones sin memorias, cuando hay que destruir el yo, no basta ciertamente con ser un «gran» escritor, y los medios deben resultar siempre inadecuados, el estilo deviene no estilo, la lengua libera una extranjera desconocida, para que uno alcance los límites del lenguaje y devenga otra cosa que escritor, conquistando visiones fragmentadas que pasan por las palabras del poeta, por los colores del pintor o los sonidos del músico. «El lector sólo verá desfilar *los medios inadecuados*: fragmentos, alusiones, esfuerzos, búsquedas, que no trate de encontrar una frase bien relami- da o una imagen perfectamente coherente, lo que se imprimirá en las páginas será un discurso turbado, un balbuceo...»<sup>163</sup> La obra balbucien- te de Biely, *Kotik Letaiev*, lanzada en un devenir–niño que no es [159] yo, sino cosmos, explosión del mundo: una infancia que no es la mía, que no es un recuerdo, sino un bloque, un fragmento anónimo infinito, un devenir siempre contemporáneo.<sup>164</sup> Biely, Mandelstam, Khlebnikov, trinidad rusa tres veces tartamuda y tres veces crucificada. [160]

---

<sup>163</sup> Andrei Biely, *Carnets d'un toqué*, L'Age d'homme, pág. 50. Y *Kotik Letaiev*. El lector se remitirá en esos dos libros a los comentarios de Georges Nivat (particularmente sobre la lengua y el procedimiento de «variación sobre una raíz semántica», *vid. Kotik Letaiev*, pág. 284).

<sup>164</sup> Lyotard llama precisamente «infancia» a ese movimiento que arrastra la lengua y traza un límite siempre diferido del lenguaje: «Infantia, lo que no se habla. Una infancia que no es una época de la vida y que no pasa. Está siempre presente en el discurso... Lo que no se deja escribir, en la escritura, tal vez exija un lector que ya no sabe o todavía no sabe leer» (*Lectura d'enfance*, Éd. Galilée, pág. 9).

## 14. LA VERGÜENZA Y LA GLORIA: T. E. LAWRENCE

El desierto y su percepción, o la percepción de los árabes en el desierto, parecen estar pasando por momentos goethianos. Está primero la luz, aunque ésta no es percibida todavía. Es más bien lo transparente puro, invisible, incoloro, informal, intocable. Es la Idea, el Dios de los árabes. Pero la idea, o lo abstracto, no tiene trascendencia. La Idea se extiende a través del espacio, es como lo Abierto: «Más allá ya no había nada, excepto el aire transparente».<sup>1</sup> La luz es la abertura que hace el espacio. Las Ideas son fuerzas que se ejercen en el espacio siguiendo direcciones de movimiento: entidades, hipóstasis, no trascendentes. La revuelta, la rebelión es luz, porque es espacio (se trata de extenderse en el espacio, de abrir el máximo de espacio posible) y porque es Idea (lo esencial es la predicación). Los hombres de la rebelión son el profeta y el caballero errante, Faisal y Auda, el que predica la Idea y el que recorre el espacio.<sup>2</sup> El «Movimiento»: la revuelta se llama así.

La niebla, la niebla solar es lo que va a llenar el espacio. La rebelión misma es un gas, un vapor. La niebla es el primer estado de la percepción naciente, y forma el espejismo en el [161] que las cosas suben y bajan, como bajo la acción de un pistón, y los hombres levitan, suspendidos de una cuerda. Ver neblinoso, ver turbio: un esbozo de percepción alucinatoria, un gris cósmico.<sup>3</sup> ¿Se trata del gris que se parte

---

<sup>1</sup> IV, 54. Sobre el Dios de los árabes, Incoloro, Informal, Intocable, que todo lo abarca, *vid. Introduction*, 3. Citamos el texto de *Sept piliers de la sagesse* según la edición Folio-Gallimard, trad. de Julien Deleuze (*Los siete pilares de la sabiduría*, Júcar, 1991).

<sup>2</sup> III, 38.

<sup>3</sup> Sobre la niebla o «espejismo», I, 8. Hay una hermosa descripción en IX, 104. Sobre la revuelta como gas vapor, *vid.* III, 33.

en dos, y que da el negro cuando la sombra gana o cuando la luz desaparece, pero asimismo del blanco cuando lo luminoso se vuelve a su vez opaco? Goethe definía lo blanco a través del «fulgor fortuitamente opaco de lo transparente puro»; lo blanco es el accidente siempre renovado del desierto, y el mundo árabe es en blanco y negro.<sup>4</sup> Pero tan sólo se trata, una vez más, de las condiciones de la percepción, que se efectúa plenamente cuando surgen los colores, es decir cuando el blanco se oscurece en amarillo y cuando el negro se aclara en azul. Arena y cielo, hasta que la intensificación de el púrpura deslumbrante en el que arde el mundo, y donde la visión en el ojo queda sustituida por el sufrimiento. La visión, el sufrimiento, dos entidades...: «al despertar por la noche, no había encontrado en sus ojos la visión, sino sólo el sufrimiento».<sup>5</sup> Del gris al rojo, está el aparecer y el desaparecer del mundo en el desierto, todas las aventuras de lo visible y de su percepción. La Idea en el espacio es la visión, que va de lo transparente puro invisible al fuego púrpura en el que cualquier visión se abrasa. «La unión de los oscuros acantilados, del suelo rosa y de los arbustos verde pálido resulta hermosa para unos ojos saturados por meses de sol y de sombra negra como el hollín; cuando llegó la noche, el sol crepuscular derramó un resplandor carmesí sobre uno de los lados del valle, dejando el otro en una oscuridad violeta.»<sup>6</sup> Lawrence, uno de los mayores paisajistas de la literatura. Rumm la sublime, visión absoluta, paisaje del espíritu.<sup>7</sup> Y el color es movimiento, es desviación, despla

---

<sup>4</sup> *Vid. Introduction, 2.*

<sup>5</sup> V, 62.

<sup>6</sup> IV, 40.

<sup>7</sup> V, 62 y 67.

zamiento, deslizamiento, oblicuidad, lo mismo que el [162] trazo. Ambos, el color y el trazo, nacen juntos y se funden. Los paisajes de arenisca o de basalto unen colores y trazos, pero siempre en movimiento, los trazos grandes coloreados por capas, los colores pintados a grandes trazos. Las formas de espinas y de burbujas se van sucediendo, al mismo tiempo que los colores se llaman, del transparente puro al gris sin esperanza. Los rostros responden a los paisajes, apareciendo y desapareciendo en esos cuadros breves que convierten a Lawrence en uno de los mayores retratistas: «Solía estar alegre, pero había en él siempre dispuesta una veta de sufrimiento...»; «su cabellera flotante y su rostro en ruinas de trágico cansado...»; «su espíritu, cual paisaje pastoril, tenía una perspectiva de cuatro esquinas, cuidado, amable, limitado, bien situado...»; «sus párpados caían sobre sus pestañas toscas en pliegues fatigados a través de los cuales, procedente del sol en lo alto, una luz roja fulgía en las órbitas, haciendo que parecieran fosas ardientes donde el hombre se consumía lentamente».<sup>8</sup>

Los escritores de más belleza poseen unas condiciones de percepción singulares que les permiten extraer o tallar perceptos estéticos como auténticas visiones, aun a costa de regresar con los ojos enrojecidos. El océano impregna desde dentro las percepciones de Melville, hasta el punto de que el barco parece irreal por contraste con el mar vacío y se impone a la vista como un «espejismo surgido de las profundidades».<sup>9</sup> ¿Pero es suficiente invocar la objetividad de un medio que tuerce las cosas, y hace temblar o titilar la percepción? ¿No se trata más

---

<sup>8</sup> IV, 39; IV, 41; V, 57; IX, 99.

<sup>9</sup> Melville, *Benito Cereño*, Gallimard, pág. 201 (*Benito Cereño*, Juventud, 1993).

bien de las *condiciones subjetivas* que, indudablemente, invocan tal o cual medio objetivo favorable, se despliegan en él, pueden coincidir con él, pero no obstante conservan una diferencia irresistible, incomprendible? En virtud de una disposición subjetiva, Proust encuentra sus perceptos en una corriente de aire que se filtra por debajo de la puerta, y [163] permanece frío ante las bellezas que le muestran.<sup>10</sup> Hay en Melville un océano íntimo que ignoran los marineros, aun cuando lo presientan: en él nada Moby Dick, y es él el que se proyecta en el océano del exterior, pero para transmutar su percepción y «abstraer» de él una Visión. Hay en Lawrence un desierto íntimo que le empuja a los desiertos de Arabia, con los árabes, que coincide en muchos puntos con sus percepciones y concepciones, pero que conserva la indomable diferencia que las introduce en una Figura secreta completamente distinta. Lawrence habla árabe, se viste y vive como un árabe, incluso bajo tortura grita en árabe, pero no imita a los árabes, jamás abdica de su diferencia, que ya siente como una traición.<sup>11</sup> Bajo su atuendo de recién casado, «sospechosa seda inmaculada», no traiciona continuamente a la Esposa. Esta diferencia de Lawrence no sólo procede de que sigue siendo inglés, al servicio de Inglaterra; pues traiciona tanto a Inglaterra como a Arabia, en una especie de sueño y pesadilla de traicionarlo todo a la vez. Pero tampoco de su diferencia personal, hasta ese punto la empresa de Lawrence es una destrucción del propio yo fría y concertada, llevada hasta el final. Cada mina que pone explota también dentro de su propio ser, él mismo es la bomba que hace

---

<sup>10</sup> Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Pléiade II, pág. 944.

<sup>11</sup> Sobre los dos comportamientos posibles del inglés respecto a los árabes, V, 61. E *Introduction*, 1.



estallar. Se trata de una *disposición subjetiva* infinitamente secreta, que no se confunde con una característica nacional o personal, y que le lleva lejos de su país, bajo las ruinas de su propio yo devastado.

No hay problema más importante que el de esta disposición que arrastra a Lawrence, y le libera de las «cadenas del ser». Hasta un psicoanalista vacilará a la hora de decir que esta disposición subjetiva es la homosexualidad, o más precisamente el amor oculto que Lawrence convierte en el impulso de su acción en el espléndido poema de dedicatoria, pese a que la homosexualidad esté sin duda incluida en la disposición. Tampoco hay que pensar que se trata de una disposición [164] para traicionar, pese a que tal vez la traición resulte de ello. Se trataría más bien de un profundo deseo, de una tendencia a proyectar en las cosas, en la realidad, en el futuro y hasta en el cielo, una imagen de sí mismo y de los demás suficientemente intensa para que *viva su propia vida*: una imagen tomada una y otra vez, remendada, y que incesantemente va creciendo por el camino, hasta volverse fabulosa.<sup>12</sup> Es una máquina de fabricar gigantes, lo que Bergson llamaba la función fabuladora.

Lawrence dice que ve a través de una niebla, que no percibe inmediatamente las formas ni los colores, y que sólo reconoce las cosas con su contacto inmediato; que apenas es hombre de acción, que le interesan más las Ideas que los fines y los medios; que apenas tiene

---

<sup>12</sup> *Vid.* cómo Jean Genet describe esta tendencia: *Un captif amoureux*, Gallimard, págs. 353–355. (*Un cautivo enamorado*, Debate, 1988). Las similitudes entre Genet y Lawrence son abundantes y también es una disposición subjetiva lo que Genet reivindica cuando se encuentra en el desierto entre los palestinos, para otra Revuelta. *Vid.* el comentario de Félix Guattari, «Genet recuperado» (*Cartographies schizoanalytiques*, Galilée, págs. 272–275).

imaginación y que no le gustan los sueños... Y en estos rasgos negativos ya posee muchos motivos que le emparejan con los árabes. Pero lo que le inspira y le impulsa es ser un «soñador diurno», un hombre peligroso en verdad, que no se define respecto a lo real o a la acción, ni respecto a lo imaginario o a los sueños, sino sólo por la fuerza con la que proyecta en lo real las imágenes que ha sabido arrancarse a sí mismo y a sus amigos árabes.<sup>13</sup> ¿Corresponde la imagen a lo que fueron? Quienes reprochan a Lawrence haberse dado una importancia que jamás tuvo, tan sólo ponen de manifiesto su pequeñez personal, su aptitud para denigrar así como su inaptitud para comprender un texto. Pues Lawrence no oculta hasta qué punto el papel que se otorga es local, dependiente de una red frágil; subraya la insignificancia de muchas de sus empresas cuando pone unas minas que no explotan y no recuerda el lugar donde las puso. En cuanto al éxito final del que se jacta sin hacerse ilusiones, consiste en haber llevado a los partidarios árabes a Damasco antes de la llegada [165] de las tropas aliadas, en unas condiciones muy parecidas a las que hemos visto que se reproducían a finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando los resistentes se apoderaban de los edificios oficiales de una ciudad liberada e incluso tenían tiempo de neutralizar a los representantes de un compromiso de última hora.<sup>14</sup> Resumiendo, no es una mezquina mitomanía individual lo que impulsa a Lawrence a proyectar a lo largo de su senda imágenes grandiosas, más allá de empresas con frecuencia modestas. La máquina de proyectar no es separable del movimiento de la propia Revuelta:

---

<sup>13</sup> *Chapitre d'introduction*: «los soñadores diurnos, hombres peligrosos...». Sobre las características subjetivas de su percepción, I, 15; II, 21; IV, 48.

<sup>14</sup> *Vid.* X, 119,120,121 (la deposición del seudogobierno del sobrino de Abd el Kader).

subjetiva, remite a la subjetividad del grupo revolucionario. Pero todavía hace falta que la escritura de Lawrence, su estilo, la recupere por cuenta propia o la releve: la disposición subjetiva, es decir la fuerza de proyección de imágenes, es inseparablemente política, erótica, artista. El propio Lawrence muestra cómo su proyecto de escribir enlaza con el movimiento árabe: como carece de técnica literaria, necesita el mecanismo de la revuelta y de la predicación para convertirse en escritor.<sup>15</sup>

Las imágenes que Lawrence proyecta en lo real no son imágenes hinchadas que pecarían de falsa extensión, sino que valen por la intensidad pura, gramática o cómica, que el escritor sabe conferir al acontecimiento. Y la imagen que de sí mismo saca no es una imagen engañosa, porque no tiene por qué responder a una realidad preexistente. Se trata de fabricar lo real, no de responderle. Como dice Genet a propósito de este tipo de proyección, detrás de la imagen no hay nada, una «falta de ser», un vacío que da fe de un propio yo disuelto. Detrás de las imágenes no hay nada, *salvo el espíritu que las contempla con una extraña frialdad*, aunque sean sangrientas y desgarradas.<sup>16</sup> Así, hay dos libros en *Los siete pilares de la sabiduría*, dos libros que se insinúan uno dentro del otro: uno se refiere a las imágenes proyectadas en lo real y que viven su propia vida, el otro al espíritu que las contempla, entregado a sus propias abstracciones.

---

<sup>15</sup> IX, 99: «por fin el azar, con un humor perverso, al hacerme representar el papel de un hombre de acción, me había dado un lugar en la Revuelta árabe, tema épico absolutamente a punto para un ojo y una mano directos, ofreciéndome así una salida hacia la literatura...».

<sup>16</sup> VI, 80 y 81. E *Introduction*, 1.

Es que resulta que el espíritu que contempla no está vacío, y que las abstracciones son los ojos del espíritu. La calma del espíritu está cruzada por pensamientos que la arañan. El espíritu es un Animal de ojos múltiples, siempre dispuesto a saltar sobre los cuerpos animales que distingue. Lawrence insiste sobre su pasión por lo abstracto, que comparte con los árabes: tanto uno como otros, Lawrence o los árabes, suelen interrumpir la acción para seguir una Idea con la que se topan. Soy el servidor de lo abstracto.<sup>17</sup> Las ideas abstractas no son cosas muertas, son entidades que inspiran poderosos dinamismos espaciales, y que se mezclan íntimamente en el desierto con las imágenes proyectadas, cosas, cuerpos o seres. Por este motivo, *Los siete pilares* son objeto de una doble lectura, de una doble teatralidad. Eso es la disposición especial de Lawrence, el don de hacer vivir apasionadamente las entidades en el desierto, junto a personas y cosas, al compás entrecortado del andar de los camellos. Tal vez ese don confiera a la lengua de Lawrence algo único y que suena como una lengua extranjera, menos a árabe que a un alemán fantasma que se inscribiría en su estilo confiando al inglés nuevos poderes (un inglés que no se hunde, decía Forster, granuloso, entrecortado, que cambia constantemente de régimen, lleno de abstracciones, de procesos estacionarios y de visiones fijadas).<sup>18</sup> En todo caso, los árabes estaban encantados con los poderes de abstracción de Lawrence. Una noche de fiebre, su mente calenturienta le inspira un discurso medio demente que denuncia *Omnipotencia e Infinito*, que suplica a esas entidades para que nos

---

<sup>17</sup> IX, 99.

<sup>18</sup> *Vid.* E. M. Forster, carta de mediados de febrero de 1924 (*Letters to T. E. Lawrence*, Londres, Jonathan Cape). Forster observa que jamás se ha traducido el movimiento con tan poca movilidad, mediante una sucesión de posiciones inmóviles.

golpeen más fuerte todavía para templar en nosotros las armas de su [167] propia ruina, que exalta la importancia de ser derrotado, y el No-hacer como nuestra única victoria, y el Fracaso como nuestra soberana libertad: «para el clarividente el fracaso era el único objetivo...».<sup>19</sup> Lo más curioso es que los oyentes están suficientemente entusiasmados como para decidir de golpe unirse a la Revuelta.

Vamos de las imágenes a las *entidades*. Así es pues, en última instancia, la disposición subjetiva de Lawrence: ese mundo de entidades que pasan por el desierto, que *doblan las imágenes*, que se mezclan con las imágenes y les confieren una dimensión visionaria. Lawrence dice que conoce íntimamente esas entidades, pero lo que se le escapa es su *character*. No confundamos el Carácter con un propio yo. En lo más profundo de la subjetividad, no hay propio yo, sino una composición singular, una idiosincrasia, una cifra secreta como la posibilidad única de que esas entidades hayan sido retenidas, queridas, de que esa combinación sea la que ha salido: ésa y no otra. Ésa es la que se llama Lawrence. Una tirada de dados, un Querer que tira los dados. El *character* es el Animal: espíritu, querer, deseo, deseo-desierto que reúne las entidades heterogéneas.<sup>20</sup> Así, el problema se convierte en: ¿cuáles son esas entidades subjetivas y cómo se combinan? Lawrence dedica a ello el grandioso capítulo 103. Entre las entidades, ninguna hay que aparezca con mayor insistencia que la Vergüenza y la Gloria, la

---

<sup>19</sup> VI, 74.

<sup>20</sup> IX, 103: «Era muy consciente de los poderes y entidades envueltos en mí; era su combinación particular (*character*) lo que permanecía oculto.» Y también sobre el Animal espiritual, querer o deseo. Orson Welles insistía sobre el empleo particular del vocablo *character* en inglés (*vid.* Bazin, *Orson Welles*, Cerf, págs. 178–180): en un sentido nietzscheano una voluntad de poder que aúna fuerzas diversas.

Vergüenza y el Orgullo. Tal vez su relación permita descifrar el secreto del *character*. Jamás la vergüenza había sido objeto de un canto de ese calibre, y de un modo tan orgulloso y altanero.

Cada entidad es múltiple, al tiempo que está relacionada con otras diversas entidades. La vergüenza es en primer lugar [168] la vergüenza de traicionar a los árabes, puesto que Lawrence no les garantiza sin cesar las promesas inglesas que sabe perfectamente que no se van a cumplir. Incluso honesto, Lawrence seguiría experimentando la vergüenza de predicar la libertad nacional a los hombres de otra nación: una situación insostenible. Lawrence se vive constantemente a sí mismo como un estafador, «Y recuperaré mi manto de fraude».<sup>21</sup> Pero ya siente una especie de orgullo compensatorio traicionando un poco a su propia raza y a su gobierno, puesto que forma a unos partisanos capaces, así lo espera, de forzar a los ingleses a cumplir su palabra (de ahí la importancia de la entrada en Damasco). Mezclado con la vergüenza, su orgullo es el de ver a los árabes tan nobles, tan guapos, tan encantadores (incluso cuando a su vez traicionan un poco), tan opuestos en todo a los soldados ingleses.<sup>22</sup> Pues, siguiendo las exigencias de la guerrilla, instruye a guerreros, y no a soldados. A medida que los árabes van entrando en la Revuelta, se van conformando cada vez mejor a las imágenes proyectadas que los individualizan y los convierten en gigantes. «Nuestra estafa los glorificaba. Cuanto más nos condenábamos y más nos despreciábamos, más podíamos enorgullecemos cínicamente de ellos, nuestras criaturas. Nuestra voluntad los

---

<sup>21</sup> VII, 91 (y *passim*).

<sup>22</sup> IX, 99. (Y *vid.* V, 57, donde Aúda resulta todavía más encantador debido a que está negociando secretamente con los turcos, por «compasión»).

impulsaba como si fueran paja, y no eran paja, sino los hombres más valientes, más sencillos, más alegres.» Para Lawrence, en tanto que es el primer teórico de la guerrilla, la oposición que domina es la de la incursión y la batalla, la de los partisanos y los ejércitos. El problema de la guerrilla se confunde con el del desierto: es un problema de individualidad o de subjetividad, aunque sea una subjetividad de grupo, en el que está en juego la suerte de la libertad, mientras que el problema de las guerras y de los ejércitos es la organización de una masa anónima sometida a unas reglas objetivas, que se proponen hacer del hombre un «tipo».<sup>23</sup> Vergüenza de las batallas, que mancillan el desierto, y la única [169] que Lawrence libra contra los turcos, por cansancio, resulta una carnicería innoble, inútil. Vergüenza de los ejércitos, cuyos miembros son peores que unos condenados, y que sólo atraen a las ramerías.<sup>24</sup> Bien es verdad que llega el momento en el que los grupos de partisanos deben formar un ejército, o por lo menos integrarse en un ejército, si quieren una victoria decisiva; pero desaparecen entonces como hombres libres y rebeldes. Casi la mitad de *Los siete pilares* nos hace presenciar el prolongado eclipse del período partisano, la sustitución de los camellos por los vehículos ametralladores y los Rolls, y la de los jefes de guerrilla por expertos y políticos. Incluso el confort y el éxito dan vergüenza. La vergüenza tiene muchos motivos contradictorios. Al final, al mismo tiempo que se eclipsa, repleto de su propia soledad, con dos carcajadas incontrolables, Lawrence puede decir como Kafka: «Es como si la vergüenza tuviera que sobrevivirle.» La vergüenza engrandece al hombre.

---

<sup>23</sup> V, 59. Y X, 118: «la esencia del desierto es el individuo...».

<sup>24</sup> X, 118.

Hay muchas vergüenzas en una, pero, asimismo, hay otras vergüenzas. ¿Cómo es posible mandar sin vergüenza? Mandar es robar almas para enviarlas al sufrimiento. El jefe sólo se justifica por la multitud que cree en él, «fervientes esperanzas unidas de multitudes miopes», si asume el sufrimiento y se sacrifica él también. Pero incluso en este sacrificio de redención la vergüenza sobrevive; pues significa ocupar el lugar de los demás. El redentor se alegra en el seno de su sacrificio, pero «hiere a sus hermanos en su virilidad»: no ha inmolado suficientemente su propio yo, el que impide a los demás tomar por sí mismos el papel de redentor. Por eso «los discípulos viriles tienen vergüenza», y es como si Cristo hubiera privado a los ladrones de la gloria que podría haberles correspondido. Vergüenza del redentor porque «rebaja al redimido».<sup>189</sup> Así es ese tipo de pensamientos que con sus garras desgarran el cerebro de Lawrence, y convierten *Los siete pilares* en un libro casi demente. [170]

Entonces, ¿hay que optar por la servidumbre? ¿Pero hay algo más vergonzoso que estar sometido a seres inferiores? La vergüenza se duplica cuando el hombre, no sólo en unas funciones biológicas, sino en sus proyectos más humanos, depende de los animales. Lawrence evita montar a caballo cuando no resulta imprescindible, y prefiere caminar descalzo por encima del coral afilado, no sólo para curtirse, sino porque tiene vergüenza de depender de una forma de existencia inferior cuya semejanza con nosotros es suficiente para recordarnos lo que nosotros somos ante Dios.<sup>190</sup> A pesar del retrato admirativo o

---

<sup>189</sup> IX, 100.

<sup>190</sup> III, 29.



socarrón que esboza de varios camellos, su odio estalla cuando la fiebre lo deja a merced de su pestilencia y abyección.<sup>191</sup> Y se dan en los ejércitos unas servidumbres tales que dependemos de hombres que nos son tan inferiores como los animales. Una servidumbre impuesta y vergonzosa, ése es el problema de los ejércitos. Y si es verdad que *Los siete pilares* plantean la cuestión: ¿cómo vivir y sobrevivir en el desierto, como libre subjetividad?, el otro libro de Lawrence, *La matriz*, pregunta: ¿cómo «volver a ser un hombre como los demás encadenándome a mis semejantes»? ¿Cómo vivir y sobrevivir en un ejército, como «tipo» anónimo objetivamente determinado en sus mínimos detalles? Los dos libros de Lawrence son un poco la exploración de dos vías, como en el poema de Parménides. Cuando Lawrence se hunde en el anonimato y se alista como simple soldado, pasa de una vía a la otra. *La matriz* en este sentido es el canto de la vergüenza, como *Los siete pilares* es el de la gloria. Pero de igual modo que la gloria ya está llena de vergüenza, la vergüenza tal vez tenga una salida gloriosa. La gloria está tan comprimida en la vergüenza que la servidumbre se vuelve gloriosa, a condición de que sea voluntaria. Siempre hay alguna gloria que sacar de la vergüenza, una «glorificación de la cruz de la humanidad». Es una servidumbre voluntaria lo que Lawrence reclama para sí, en una especie de contrato masoquista y orgulloso que an-[171]hela con todas sus ansias: un sometimiento, y no un avasallamiento.<sup>192</sup> La servidumbre voluntaria es lo que define un grupo-sujeto en el desierto,

---

<sup>191</sup> III, 32.

<sup>192</sup> *Vid.* IX, 103: Lawrence se queja de no haber encontrado maestro capaz de someterle, ni siquiera Allenby.

por ejemplo la escolta personal del propio Lawrence.<sup>193</sup> Asimismo ella es la que transmuta la abyecta dependencia del ejército en una servidumbre espléndida y libre: así la lección de *La matriz*, cuando Lawrence pasa de la vergüenza del Depósito a la gloria de la escuela de los alumnos–oficiales. Las dos vías de Lawrence, los dos planteamientos tan diferentes, se unen en la servidumbre voluntaria.

Tercer aspecto de la vergüenza, que es sin duda el esencial, la vergüenza del cuerpo. Lawrence admira a los árabes porque *desprecian* el cuerpo, y, a lo largo de toda su historia, «se lanzan en oleadas sucesivas contra las orillas de la carne».<sup>194</sup> Pero la vergüenza es algo más que el desprecio: Lawrence esgrime su diferencia con los árabes. Posee la vergüenza porque piensa que el espíritu, por muy diferenciado que sea, es inseparable del cuerpo, está irremediabilmente cosido a él.<sup>195</sup> Y el cuerpo en este sentido no es siquiera un medio o un vehículo del espíritu, sino más bien un «lodo molecular» que se adhiere a la acción espiritual. Cuando actuamos, el cuerpo se permite que lo olvidemos. Al contrario, cuando está reducido al estado de lodo, se tiene la curiosa sensación de que por fin consigue hacerse ver y alcanza su objetivo último.<sup>196</sup> *La matriz* se inicia con esta vergüenza del cuerpo con sus señales de infamia. En dos famosos episodios, Lawrence va hasta el fin

---

<sup>193</sup> VII, 83: «Esos muchachos disfrutaban con la subordinación, con lo que maltrataba el cuerpo, con el fin de dar mayor relieve a su libertad en la igualdad espiritual... Experimentaban un goce rebajándose, una libertad otorgando a su amo el uso total y en grado sumo de su carne y de su sangre, porque su espíritu era igual al de él, y porque el contrato era voluntario...» La servidumbre obligada es, por el contrario, una degradación del espíritu.

<sup>194</sup> *Introduction*, 3.

<sup>195</sup> VII, 83: «La concepción del espíritu y de la materia antitéticos que fundamentaba el abandono del yo árabe no me ayudaba en absoluto. Yo alcanzaba el abandono por la senda exactamente contraria...»

<sup>196</sup> VII, 83.

del [172] horror: su propio cuerpo torturado y violado por los soldados del Bey, los cuerpos de los turcos agonizantes que alzan ligeramente la mano para indicar que todavía están vivos.<sup>197</sup> La ocurrencia de que el horror pese a todo tiene un fin procede de que el lodo molecular es el último estado del cuerpo, y que el espíritu lo contempla con una cierta atracción, porque halla en él la seguridad *de* un último nivel que no cabe superar.<sup>198</sup> El espíritu se inclina sobre el cuerpo: la vergüenza no significaría nada sin esta inclinación, esta atracción hacia lo abyecto, este voyeurismo del espíritu. Lo que implica que el espíritu se avergüenza *del* cuerpo de una manera muy especial: de hecho, siente vergüenza *por* el cuerpo. Es como si dijera al cuerpo: me avergüenzas, deberías avergonzarte... «Una debilidad física que hacía que reptara a lo lejos y se ocultara mi yo animal, hasta que la vergüenza hubiera pasado».<sup>199</sup>

Tener vergüenza por el cuerpo implica una concepción del cuerpo muy particular. Según esta concepción, el cuerpo tiene unas reacciones exteriores autónomas. El cuerpo es un animal. Lo que el cuerpo hace, lo hace solo. Lawrence hace suya la sentencia de Spinoza: ¡nadie sabe de lo que es capaz un cuerpo! En plena sesión de tortura, una erección; incluso en el estado de lodo, el cuerpo está lleno de sobresaltos, como esos reflejos que sacuden aún a la rana muerta, o ese saludo de los moribundos, ese intento de levantar la mano que hace que se estremezan al unísono los agonizantes turcos, como si hubieran ensayado

---

<sup>197</sup> VI, 80; X, 121.

<sup>198</sup> IX, 103: «Yo buscaba mis placeres y aventuras hacia abajo. Me parecía que existía una certidumbre en la degradación, una seguridad definitiva. El hombre puede elevarse hasta cualquier altura, pero hay un nivel animal por debajo del cual no puede caer.»

<sup>199</sup> III, 33.

el mismo ademán teatral, y que provoca la carcajada incontrolable de Lawrence. A mayor abundamiento, en su estado normal, el cuerpo actúa incesantemente y reacciona *antes de que el espíritu se conmueva*. Recuérdese la teoría de las emociones de William James, tan a menudo sometida a absurdas refutaciones.<sup>200</sup> James propone un orden paradójico: 1 — percibo un león, 2 — mi cuerpo tiembla, 3 — tengo miedo; 1 — la percepción de una situación, 2 — las modificaciones del cuerpo, reforzamiento o debilitamiento, 3 — la emoción de la conciencia o del espíritu. Tal vez se equivoque James confundiendo este orden con una causalidad, y creyendo que la emoción del espíritu no es más que la resultante o el efecto de modificaciones corporales. Pero el orden es correcto: estoy en una situación agotadora; mi cuerpo «repta y se oculta»; mi espíritu se avergüenza. El espíritu empieza por mirar fría y curiosamente lo que hace el cuerpo, es en primer lugar un testigo, después se conmueve, testigo apasionado, es decir experimenta por su cuenta unos afectos que no son meramente efectos del cuerpo, sino verdaderas *entidades críticas* que dominan el cuerpo desde arriba y lo juzgan.<sup>201</sup>

Las entidades espirituales, las ideas abstractas, no son lo que se suele creer: son emociones, afectos. Son innombrables, y no consisten sólo en la vergüenza, pese a que ésta sea una de las principales. Hay casos en los que el cuerpo da vergüenza *al* espíritu, pero asimismo los hay en los que el cuerpo *le* hace reír, o bien *le* hechiza, como el de los

---

<sup>200</sup> Vid. James, *Predí de psychologie*, Riviére, pág. 499.

<sup>201</sup> Así pues, hay por lo menos tres «partes», como dice Lawrence, VI, 81: una que avanza con el cuerpo o la carne; otra «que planea por encima y a la derecha, y se inclina con curiosidad...»; y «una tercera parte, locuaz, que habla y se interroga, crítica con la tarea que el cuerpo se impone...».

árabes jóvenes y hermosos («con sus caracolillos semejantes a largos y curvos cuernos pegados a las sienes que hacían que parecieran bailarines rusos»<sup>202</sup>). Siempre es el espíritu el que se avergüenza, cede, u obtiene placer, o gloria, mientras el cuerpo «continúa obstinadamente atareado». Las entidades críticas afectivas no se anulan, pero pueden coexistir y se mezclan, componiendo el *character* del espíritu, constituyendo no un propio yo, sino un centro de gravedad que se desplaza de una a otra siguiendo los filamentos secretos de [174] ese teatro de marionetas. Tal vez la gloria sea eso, ese querer oculto que hace que se comuniquen las entidades, y que las saca en el momento favorable.

Las entidades se alzan y se agitan dentro del espíritu cuando éste contempla el cuerpo. Son los actos de la subjetividad. No son sólo los ojos del espíritu, sino sus Potencias, y sus Palabras. Lo que suena, lo que se oye en el estilo de Lawrence, es el choque de las entidades. Pero, porque no tienen más objeto que el cuerpo, suscitan en el límite del lenguaje la aparición de grandes Imágenes visuales y sonoras que horadan los cuerpos, inanimados o animados, para humillarlos y magnificarlos a la vez, como el inicio de *Los siete pilares*: «y, por la noche, estábamos mancillados por el rocío, devueltos a la vergüenza de nuestra pequeñez por el silencio innombrable de las estrellas»<sup>203</sup>. Es como si las entidades habitaran un desierto íntimo que se aplica al desierto exterior, y que proyecta en él imágenes fabulosas a través de los cuerpos, hombres, animales y piedras. Entidades e Imágenes, Abstracciones y Visiones se combinan para convertir a Lawrence en

---

<sup>202</sup> VI, 79.

<sup>203</sup> *Introduction*, 1.

otro William Blake.

Lawrence no miente, e, incluso en el placer, le embargan todas las vergüenzas en relación con los árabes: vergüenza por disfrazarse, por compartir su miseria, por mandarles, por engañarlos... Tiene vergüenza de los árabes, por los árabes, frente a los árabes. Sin embargo la vergüenza Lawrence la lleva dentro de sí mismo, desde siempre, desde la cuna, como una componente profunda de Carácter. Y hete aquí que, respecto a esta vergüenza profunda, los árabes empiezan a representar el glorioso papel de una expiación, de una purificación voluntaria; el propio Lawrence les ayuda a transformar sus miserables empresas en una guerra de resistencia y de liberación, aunque ésta esté abocada al fracaso debido a la traición (el fracaso a su vez reitera el esplendor o la pureza). Los ingleses, los turcos, el mundo entero los desprecia; pero es como si esos árabes, insolentes y burlones, *saltarán fuera de la vergüenza* y captaran el reflejo de la Visión, de la Belleza. Apor-[175]tan al mundo una libertad extraña, en la que la gloria y la vergüenza entran en un cuerpo a cuerpo casi espiritual. En este ámbito es donde Jean Genet y Lawrence comparten tantos rasgos comunes: la imposibilidad de confundirse con la causa árabe (palestina), la vergüenza de no poderlo hacer, y la vergüenza más profunda procedente de otra parte, consustancial al ser, y la revelación de una belleza insolente que pone de manifiesto, como dice Genet, hasta qué punto «el estallido fuera de la vergüenza resultaba fácil», por lo menos un instante...<sup>204</sup> [176]

---

<sup>204</sup> Vid. Alain Milianti, «El hijo de la vergüenza: sobre el compromiso político de Genet», *Revue d'études palestiniennes*, n.º 42, 1992: en este texto, cada una de las palabras válidas para Genet estaría asimismo igual de acertada aplicada a Lawrence.

## 15. PARA ACABAR DE UNA VEZ CON EL JUICIO

De la tragedia griega a la filosofía moderna hay toda una doctrina del juicio que se va elaborando y desarrollando. Lo trágico no es tanto la acción como el juicio, y la tragedia griega instaaura primero un tribunal. Kant no inventa una verdadera crítica del juicio, puesto que ese libro por el contrario erige un fantástico tribunal subjetivo. Rupturista con la tradición judeocristiana, Spinoza dirige la crítica; y tuvo cuatro grandes discípulos que la recuperaron y que la relanzaron, Nietzsche, Lawrence, Kafka, Artaud. Los cuatro tuvieron que padecer personal, singularmente por culpa del juicio. Experimentaron ese punto en el que la acusación, la deliberación, el veredicto se confunden hasta el infinito. Nietzsche se pasea en calidad de acusado por todas las pensiones amuebladas a las que enfrenta un desafío grandioso, Lawrence vive sumido en la acusación de inmoralidad y de pornografía que repercute sobre su más mínima acuarela, Kafka se muestra «diabólico con total inocencia» para librarse de la «Audiencia en el hotel» donde se juzgan sus noviazgos infinitos.<sup>205</sup> ¿Y Artaud–Van Gogh, que padeció más todavía el juicio bajo su forma más dura, el terrible dictamen psiquiátrico?

Lo que Nietzsche supo poner de manifiesto es la condición del juicio: «la conciencia de tener una deuda para con la divinidad», la aventura de la deuda en tanto que a su vez se [177] vuelve *infinita*, por lo tanto impagable.<sup>206</sup> El hombre sólo recurre al juicio, sólo es juzgable y sólo juzga en tanto en cuanto su existencia está sometida a una deuda

---

<sup>205</sup> Vid. Elias Canetti, *El otro proceso de Kafka*, Alianza, 1983.

<sup>206</sup> Nietzsche, *Genealogía de la moral*, II.

infinita: lo infinito de la deuda y la inmortalidad de la existencia remiten uno a otra para constituir «la doctrina del juicio».<sup>207</sup> Es necesario que el deudor sobreviva si su deuda es infinita. O bien, como dice Lawrence, el cristianismo no ha renunciado al poder, más bien ha inventado una nueva forma de poder en tanto que Poder de juzgar: al mismo tiempo es cuando se «difiere» el destino del hombre, y cuando el juicio se convierte en una última instancia.<sup>208</sup> La doctrina del juicio aparece en el Apocalipsis o el juicio final, como en el teatro de *América*. Kafka por su parte plantea la deuda infinita en la «absolución aparente», el destino diferido en el «aplazamiento ilimitado», que hacen que los jueces se mantengan más allá de nuestra experiencia y de nuestra concepción.<sup>209</sup> Artaud no dejará de oponer al infinito la operación de acabar de una vez con el juicio de Dios. Para los cuatro, la lógica del juicio se confunde con la psicología del sacerdote, como inventor de la más tenebrosa organización: quiero juzgar, tengo que juzgar... No se actuará como si el propio juicio estuviera diferido, aplazado a mañana, pospuesto hasta el infinito. Por el contrario, lo que hace que el juicio sea posible es el acto de diferir, de llevar hasta el infinito: éste debe su condición a una relación supuesta entre la existencia y el infinito en el *orden* del tiempo. A quien se atiene a esta relación le es dado el poder de juzgar y de ser juzgado. Incluso el juicio de conocimiento envuelve un infinito del espacio, del tiempo y de la experiencia que determina la existencia de fenómenos en el espacio y en el tiempo («todas las veces que...»). Incluso el juicio de conocimien-

---

<sup>207</sup> Nietzsche, *El Anticristo*, apartado 42.

<sup>208</sup> Lawrence, *Apocalypse*, cap. 6, Balland, pág. 80.

<sup>209</sup> Kafka, *El proceso* (las explicaciones de Titorelli).



to implica en este sentido una forma moral y teológica primera según la cual la existencia estaba relacionada con el infinito siguiendo un orden del [178] tiempo: lo existente como teniendo una deuda para con Dios.

¿Pero qué es lo que se distingue entonces del juicio? ¿Basta con invocar un «prejudicativo» que sería a la vez suelo y horizonte? ¿Y significa lo mismo que antejudicativo, que se entiende como Anticristo: no tanto un suelo como un derrumbamiento, un deslizamiento de terreno, una pérdida de horizonte? Los existentes se enfrentan y se subsanan siguiendo unas relaciones *finitas* que sólo constituyen el *curso* del tiempo. La grandeza de Nietzsche estriba en haber mostrado, sin lugar a dudas, que *la relación deudor–acreedor era primera respecto a todo intercambio*.<sup>210</sup> Se empieza prometiendo, y la deuda no se contrae con un dios, sino con un socio siguiendo unas fuerzas que pasan entre las partes, provocan un cambio de estado y crean algo entre ellas: el afecto. Todo discurre entre partes, y las ordalías no son un juicio de dios, puesto que no hay dios, ni juicio.<sup>211</sup> Allí donde Mauss y después Lévi–Strauss todavía dudan, Nietzsche no dudaba; hay una justicia que se opone a todo juicio, según la cual los cuerpos se marcan unos a otros, la deuda se asienta directamente en el cuerpo, siguiendo unos *bloques finitos* que circulan en un territorio. El derecho no tiene

---

<sup>210</sup> Nietzsche, *Genealogía*, II. Este texto tan importante sólo puede ser valorado en relación con los textos etnográficos ulteriores, especialmente sobre el potlach: a pesar de un material restringido, da fe de un prodigioso adelanto.

<sup>211</sup> *Vid.* Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Maspero, págs. 215–217; 241–242 (el juramento «funciona entre las partes solas... Sería anacrónico decir que hace las veces de juicio: en su naturaleza original, excluye su noción») y págs. 269–270 (*Antropología de la Grecia antigua*, Taurus, 1984).

la inmovilidad de las cosas eternas, sino que se desplaza sin cesar entre familias que deben derramar o devolver la sangre. Son signos terribles los que labran los cuerpos y los colorean, trazos y pigmentos, que revelan en plena carne lo que cada cual debe y lo que se le debe: todo un *sistema de la crueldad*, cuyos ecos resuenan en la filosofía de Anaximandro y en la tragedia de Esquilo.<sup>212</sup> En la doctrina del juicio, por el contrario, las deudas se asientan en un libro autónomo, sin que siquiera lleguemos a percatarnos de ello, hasta el punto de que ya no podemos satisfacer una [179] deuda infinita. Estamos desposeídos, expulsados de nuestro territorio, en tanto en cuanto el libro ya ha recogido los signos muertos de una Propiedad que reivindica lo eterno. La doctrina libresca del juicio sólo es suave aparentemente, porque nos condena a un avasallamiento sin fin y anula cualquier proceso liberatorio. Artaud dotará al sistema de la crueldad de desarrollos sublimes, escritura de sangre y de vida que se opone a la escritura del libro, como la justicia al juicio, y acarrea una auténtica inversión del signo.<sup>213</sup> ¿No es acaso asimismo lo que ocurre en Kafka, cuando opone al gran libro de *El proceso* la máquina de *La colonia penitenciaria*, escritura en los cuerpos que da fe de un orden antiguo como de una justicia en la que se confunden el compromiso, la acusación, la defensa y el veredicto? El sistema de la crueldad enuncia las relaciones finitas del cuerpo existente con unas fuerzas que le afectan, mientras que la doctrina de la deuda infinita determina las relaciones del alma inmortal con unos juicios. En

---

<sup>212</sup> *Vid.* Ismaël Kadaré, *Eschyle ou l'éternel perdant*, Fayard, cap. 4.

<sup>213</sup> Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *Œuvres complètes*, XIII, Gallimard: «la abolición de la cruz». Sobre la comparación del sistema de la crueldad en Artaud y en Nietzsche, *vid.* Dumoulié, *Nietzsche et Artaud*, PUF.

todas partes, lo que se opone al sistema de la crueldad es la doctrina del juicio.

El juicio no surgió en un suelo que, ni aun siendo muy distinto, habría propiciado su auge; ha hecho falta la ruptura, la bifurcación. Ha sido preciso que la deuda se contrayera con unos dioses. Ha sido preciso que la deuda lo fuera no con respecto a unas deudas de las que éramos depositarios, sino respecto a unos dioses que supuestamente eran los que nos otorgaban esas fuerzas. Ha sido preciso dar un gran rodeo, pues los dioses eran primero unos testigos pasivos o unos litigantes quejumbrosos que no podían juzgar (como las *Euménides* de Esquilo). Y es que los dioses y los hombres se van elevando poco a poco a la actividad de juzgar, para bien y para mal, como se ve en el teatro de Sófocles. Los elementos de una doctrina del juicio suponen que los dioses conceden *lotes* a los hombres, y que los hombres en función de los lotes son buenos para tal o cual *forma*, para tal o cual *fin* orgánico. ¿A qué forma me condena mi lote? Pero, asimismo, ¿corresponde mi lote a la forma que yo pretendo? Hete aquí lo esencial del juicio: la existencia dividida en lotes, los afectos repartidos en lotes son referidos a formas superiores (es el tema constante de Nietzsche o de Lawrence, denunciar esa pretensión de «juzgar» la vida en el nombre de unos valores superiores). Los hombres juzgan en tanto que valoran su propio lote, y son juzgados en tanto que una forma confirma o destituye su pretensión. Son juzgados al mismo tiempo que juzgan, y los placeres de juzgar o ser juzgado son los mismos. El juicio irrumpe en el mundo bajo la forma de un juicio equivocado que llega hasta el delirio, a la locura, cuando el hombre se equivoca sobre su lote, y bajo

la del juicio de Dios cuando la forma impone otro lote. *Ajax* sería un buen ejemplo. La doctrina del juicio, en sus inicios, tiene tanta necesidad del juicio equivocado como del juicio formal de Dios. Una última bifurcación se produce con el cristianismo: ya no hay lotes, pues nuestros juicios conforman nuestro único lote, y tampoco hay forma, pues el juicio de Dios constituye la forma infinita. En última instancia, otorgarse un lote y castigarse uno mismo se convierte en los caracteres del nuevo juicio o de la tragedia moderna. Ya no hay más que juicio, y todo juicio se ejerce sobre un juicio. Tal vez *Edipo* prefigure esta nueva situación en el mundo griego. Y lo moderno contenido en un tema como el de *Don Juan* sigue siendo el juicio bajo su forma nueva, mucho más que la acción que es cómica. En toda su generalidad, cabe expresar el segundo movimiento de la doctrina del juicio de la forma siguiente: ya no somos los deudores de los dioses por las formas o los fines, somos en todo nuestro ser el deudor infinito de un dios único. La doctrina del juicio ha trastocado y reemplazado el sistema de los afectos. Y esos caracteres se hallan incluso en el juicio de conocimiento o de experiencia.

El mundo del juicio se instala como en un sueño. El sueño es lo que hace girar los lotes, rueda de Ezequiel, y desfilar las formas. En los sueños, los juicios se lanzan como en el vacío, sin topar contra la resistencia de un medio que los sometería a [181] las exigencias del conocimiento y de la experiencia; por eso, la cuestión del juicio consiste en primer lugar en la de saber si se está soñando. Así, Apolo representa a la vez el dios del juicio y el dios del sueño: Apolo es quien juzga, quien impone unos límites y quien nos encierra en la forma orgánica, y

el sueño es lo que encierra la vida en esas formas en nombre de las cuales se la juzga. El sueño levanta paredes, se nutre de la muerte y suscita las sombras, sombras de todas las cosas y del mundo, sombras de nosotros mismos. Pero cuando nos alejamos de las orillas del juicio, también estamos repudiando el sueño en beneficio de una «embriaguez» como de una marea más alta.<sup>214</sup> Se tratará de encontrar en los estados de embriaguez, bebidas, drogas, éxtasis, el antídoto a la vez del sueño y del juicio. Cada vez que nos desviamos del juicio hacia la justicia, entramos en un sueño sin soñar. Los cuatro autores denuncian en el sueño un estado demasiado inmóvil todavía, y demasiado dirigido, demasiado gobernado. Los grupos que tanto interés por el sueño demuestran, psicoanálisis o surrealismo, también son los más rápidos en la realidad a la hora de formar tribunales que juzgan o castigan: una manía repulsiva, frecuente entre los soñadores. En sus reparos sobre el surrealismo, Artaud esgrime que el pensamiento no se enfrenta a un núcleo del sueño, sino que más bien los sueños rebotan contra un sueño del pensamiento que se les escapa.<sup>215</sup> Los ritos del peyote según Artaud, los cantos del bosque mexicano según Lawrence, no son sueños, sino estados de embriaguez o de letargo. Ese dormir sin sueños no es lo que hacemos cuando dormimos, pero recorre la noche y la puebla con una claridad aterradora que no es el día, sino el Destello: «En el sueño de la noche veo los perros grises, que reptan para venir a devorar el sueño.»<sup>216</sup> Ese dormir sin sueños, en el que no se duerme, es Insomnio, pues sólo el insomnio es adecuado para la noche, y [182]

---

<sup>214</sup> Nietzsche, *Origen de la tragedia*, apartados 1 y 2.

<sup>215</sup> *Vid.* Artaud, III (la crítica del sueño desde el punto de vista del cine, y del funcionamiento del pensamiento).

<sup>216</sup> Lawrence, *La serpiente emplumada*, cap. 22.

puede llenarla y poblarla.<sup>217</sup> Así, nos encontramos con el sueño no ya como un sueño de dormir o un sueño despierto, sino como un sueño de insomnio. *El nuevo sueño se ha convertido en el guardián del insomnio*. Como en Kafka, ya no se trata de un sueño que se hace durmiendo, sino de un sueño que se hace *al lado* del insomnio: «envío (al campo) mi cuerpo vestido... yo durante ese tiempo estoy acostado en mi cama bajo una manta marrón...».<sup>218</sup> El insomne puede permanecer inmóvil, mientras el sueño asume el movimiento real. Ese dormir sin sueño en el que sin embargo no se duerme, ese insomnio que sin embargo arrastra consigo el sueño hasta los confines del insomnio, así es el estado de embriaguez dionisiaca, su forma de librarse del juicio.

El sistema físico de la crueldad también se opone a la doctrina teológica del juicio en un tercer aspecto, en el terreno de los cuerpos. Y es que el juicio implica una verdadera organización de los cuerpos, a través de la cual actúa: los órganos son jueces y juzgados, y el juicio de Dios es precisamente el poder de *organizar* hasta el infinito. De ahí la relación del juicio con los órganos de los sentidos. Muy distinto es el cuerpo del sistema físico: se sustrae tanto más al juicio cuanto que no es un «organismo», y que está privado de esta organización de los órganos mediante la cual se juzga y se es juzgado. Dios nos ha hecho un organismo, la mujer nos ha hecho un organismo, allí donde tenía

---

<sup>217</sup> Blanchot sugiere que el dormir no es adecuado para la noche, sino sólo el insomnio (*L'espace littéraire*, Gallimard, pág. 281). Cuando René Char invoca los derechos del dormir más allá del sueño, no es contradictorio puesto que se trata de un dormir en el que no se duerme, y que produce el rayo: *vid.* Paul Veyne, «René Char y la experiencia del éxtasis», *Nouvelle Revue française*, noviembre de 1985.

<sup>218</sup> Kafka, *Préparatifs de noche à la campagne*, Gallimard, pág. 12. (*Journal*, Libre de poche, pág. 280: «No puedo dormir, sólo tengo sueños, y nada de sueño»).

mos un cuerpo vital y vivo. Artaud presenta ese «cuerpo sin órganos» que Dios nos ha robado para introducir el cuerpo organizado sin el cual su juicio no podría ejercerse.<sup>219</sup> El cuerpo sin órganos es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes. Una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa. Law-[183]rence hace el retrato de un cuerpo de estas características, con sus polos de sol y de luna, y sus planos, sus capas y sus plexos.<sup>220</sup> Más aún, cuando Lawrence asigna a sus personajes una doble determinación, cabe pensar que una es un sentimiento personal orgánico, pero la otra un afecto inorgánico mucho más poderoso que se ejerce en ese cuerpo vital: «Cuanto más exquisita era la música, con más perfección la ejecutaba en una dicha completa; y al mismo tiempo la loca exasperación que había dentro de él crecía por un igual.»<sup>221</sup> Lawrence siempre presentará unos cuerpos que son orgánicamente defectuosos o poco atractivos, como el orondo torero jubilado o el general mexicano flaco y untuoso, pero que no por ello están menos atravesados por la intensa vitalidad que desafía a los órganos y desbarata la organización. La vitalidad no orgánica es la relación del cuerpo con unas fuerzas o potencias imperceptibles que se apoderan de él y de las que él se apodera, como la luna se apodera del cuerpo de una mujer: Heliogábalo anarquista siempre abogará en la obra de Artaud por ese enfrentamiento de las fuerzas y las potencias, como otros tantos devenires minerales, vegetales, animales. Hacerse un cuerpo sin órganos, encontrar el propio cuerpo sin órganos es la manera de sustraerse al juicio. Ése

---

<sup>219</sup> Artaud, *Pour en finir...*

<sup>220</sup> Lawrence, *Fantaisie de l'inconscient*, Stock.

<sup>221</sup> Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard, pág. 16.

era ya el programa de Nietzsche: definir el cuerpo en devenir, en intensidad, como poder de afectar y ser afectado, es decir *Voluntad de poder*. Y aunque a primera vista parece como si Kafka no participara de esta corriente, su obra no obstante hace coexistir, reaccionar a uno sobre el otro y pasar de uno a otro dos mundos o dos cuerpos: un cuerpo del juicio con su organización, sus segmentos (contigüidad de las oficinas), sus diferenciaciones (ujieres, abogados, jueces...), sus jerarquías (clases de jueces, de funcionarios); pero también un cuerpo de justicia en el que corren los segmentos, se pierden las diferenciaciones y se difuminan las jerarquías, no conservando más que unas intensidades que componen zonas inciertas, que las recorren a toda velocidad y se enfrentan en [184] ellas a unas potencias, sobre ese cuerpo anarquista devuelto a sí mismo («la *justicia* no quiere nada de ti, te coge cuando vienes y te deja cuando te vas...»).

De ahí resulta un cuarto carácter para el sistema de la crueldad: lucha, lucha por doquier, la lucha reemplaza el juicio. Y sin duda la lucha aparece *contra* el juicio, contra sus instancias y sus personajes. Pero, más profundamente, el propio luchador es la lucha, *entre* sus propias partes, entre las fuerzas que subyugan o son subyugadas, entre las potencias que expresan estas relaciones de fuerzas. Así, todas las obras de Kafka podrían titularse «Descripción de una lucha»: lucha contra el castillo, contra el juicio, contra el padre, contra las novias. Todos los gestos son defensas o incluso ataques, regates, fintas, anticipaciones de un golpe que no siempre se ve llegar, o de un enemigo que no siempre se consigue identificar: de ahí la importancia de las posturas del cuerpo. Pero esas luchas exteriores, esas *luchas-contra*, encuen-



tran su justificación en las *luchas-entre* que determinan la composición de las fuerzas en el luchador. Hay que distinguir la lucha contra el Otro y la lucha entre Sí. La lucha-contra trata de destruir o de repeler una fuerza (luchar contra «las potencias diabólicas del porvenir»), pero la lucha-entre trata por el contrario de apoderarse de una fuerza para apropiársela. La lucha-entre es el proceso mediante el cual una fuerza se enriquece, apoderándose de otras fuerzas y sumándose en un nuevo conjunto, en un devenir. De las cartas de amor cabe decir que son una lucha contra la novia, cuyas inquietantes fuerzas carnívoras se trata de repeler, pero asimismo es una lucha *entre* las fuerzas del novio y unas fuerzas animales de las que se dota para huir mejor de aquella en cuya presa teme convertirse, y también de las fuerzas vampíricas que va a utilizar para chupar la sangre de la mujer antes de acabar devorado por ésta, pues todas estas asociaciones de fuerzas constituyen devenires, un devenir-animal, un devenir-vampiro, tal vez incluso un devenir-mujer, que sólo se pueden conseguir mediante la lucha.<sup>222</sup> [185]

En Artaud, se trata del combate contra dios el ladrón, el falsificador, pero la empresa sólo es posible porque el luchador libra al mismo tiempo la lucha de los principios o potencias que se efectúa en la piedra, en el animal, en la mujer, de modo que es en el devenir (devenir piedra, animal o mujer) donde el luchador puede lanzarse «contra» su enemigo, con todos esos aliados que le proporciona la otra lucha.<sup>223</sup> En

---

<sup>222</sup> Vid. las alusiones de Kafka en las *Lettres à Miléna*, Gallimard, pág. 260 (*Cartas a Milena*, Alianza, 1991).

<sup>223</sup> Sobre la lucha de los principios, la Voluntad, lo masculino y lo femenino, Artaud, *Los Tarahumaras*, «el rito del peyote»; y *Heliogábalo*, «la guerra de los principios», «la anarquía» (lucha «de UNO que se divide permaneciendo uno. Del hombre que deviene mujer y permanece hombre a perpetuidad»).

Lawrence aparece constantemente un tema similar: el hombre y la mujer se tratan a menudo como dos enemigos, pero ése es el aspecto más mediocre de su lucha, válido para una pelea conyugal; más profundamente, el hombre y la mujer son dos flujos que deben luchar, que pueden apoderarse uno del otro alternativamente, o separarse entregándose a la castidad, que es a su vez una fuerza, un flujo.<sup>224</sup> Lawrence coincide intensa mente con Nietzsche: todo lo que es bueno procede de una lucha, y su maestro común es el pensador de la lucha, Heráclito.<sup>225</sup> Ni Artaud ni Lawrence ni Nietzsche soportan Oriente y su ideal de no-lucha; sus lugares privilegiados son Grecia, Etruria, México, todos los lugares donde las cosas vienen y devienen en el transcurso de una lucha que compone sus fuerzas. Pero en todos los sitios donde se pretenda hacernos renunciar a la lucha, es un «vacío de la voluntad» lo que nos están proponiendo, una divinización del sueño, un culto de la muerte, incluso bajo su forma más suave, la de Buda, o la de Cristo como persona (independientemente de lo que hace San Pablo con él).

Pero la lucha tampoco es una «voluntad de vacío». La lucha no es en absoluto la guerra. La guerra es sólo la lucha-contra, una voluntad de destrucción, un juicio de Dios que convierte la destrucción en algo «justo». El juicio de Dios está [186] a favor de la guerra, y para nada a favor de la lucha. Incluso cuando se apodera de otras fuerzas, la de la guerra empieza por mutilarlas, por reducirlas a su estado más vil. En la guerra, la voluntad de poder sólo significa que la voluntad quiere el

---

<sup>224</sup> Lawrence, *passim*, y especialmente *Eros et les chiens*, «Nos necesitamos unos a otros», Bourgois.

<sup>225</sup> *Vid.* Artaud, *Le Mexique et la civilisation* (VIII): la invocación de Heráclito, y la alusión a Lawrence.

poder como un máximo de poder o de dominación. Nietzsche y Lawrence la considerarán el grado más bajo de la voluntad de poder, su enfermedad. Artaud empieza invocando la relación de guerra EEUU-URSS; Lawrence describe el imperialismo de la muerte, desde la antigua Roma a los fascismos modernos.<sup>226</sup> Es para mostrar mejor que la lucha *no pasa* por ahí. La lucha por el contrario es esa poderosa vitalidad no orgánica que completa la fuerza con la fuerza, y enriquece aquello de lo que se apodera. El recién nacido presenta esta vitalidad, querer-vivir obstinado, tozudo, indomable, diferente de toda vida orgánica: con una criatura joven ya se tiene una relación personal orgánica, pero no con el recién nacido, que concentra en su pequeñez la energía que hace que estallen los adoquines (el recién nacido-tortuga de Lawrence).<sup>227</sup> Con el recién nacido sólo se tiene una relación afectiva, atlética, impersonal, vital. Es indudable que la voluntad de poder surge en un recién nacido de forma infinitamente más exacta que en el hombre de guerra. Pues el recién nacido es lucha, y el *pequeño* es la sede irreductible de las fuerzas, la prueba más reveladora de las fuerzas. Los cuatro autores están inmersos en procesos de «miniaturización», de «disminución»: Nietzsche que piensa el juego, o el niño-jugador; Lawrence o «el pequeño Pan»; Artaud el nene, «un yo de crío, una conciencia de crío pequeño»; Kafka, «el gran vergonzoso que se hace pequeño». <sup>228</sup> [187]

---

<sup>226</sup> *Vid.* Artaud, el inicio de *Pour en finir...*; y Lawrence, inicio de *Atardeceres etruscos*, Laertes.

<sup>227</sup> Lawrence, *Poèmes*, el hermosísimo poema «Baby tortoise» (Aubier, págs. 297-301).

<sup>228</sup> Kafka, citado por Canetti, pág. 119: «Dos posibilidades, hacerse infinitamente pequeño o serlo. La segunda sería lo realizado, por lo tanto la inacción; la primera, el inicio, por lo tanto la acción.» Dickens es quien convierte la miniaturización en un procedimiento literario (la chiquilla inválida); Kafka recupera el procedimiento, en *El proceso* cuando los dos policías

Una potencia es una idiosincrasia de fuerzas tal que la dominante se transforma al pasar por las dominadas, y las dominadas al pasar por la dominante: centro de metamorfosis. Es lo que Lawrence llama un *símbolo*, un compuesto intensivo que vibra y se extiende, que no quiere decir nada, pero que nos hace revolotear hasta captar en todas las direcciones el máximo de fuerzas posibles, de las cuales cada una recibe sentidos nuevos al entrar en relación con las demás. La decisión no es un juicio, ni la consecuencia orgánica de un juicio: surge vitalmente de un torbellino de fuerzas que nos arrastra en la lucha.<sup>229</sup> Resuelve la lucha sin suprimirla ni clausurarla. Es el destello adecuado para la noche del símbolo. A los cuatro autores de los que hablamos se les puede llamar simbolistas. *Zaratustra*, el libro de los símbolos, libro luchador por excelencia. Y una tendencia análoga a multiplicar y enriquecer las fuerzas, a atraer un máximo de ellas de las cuales cada una reacciona sobre las demás, aparece en el aforismo de Nietzsche, en la parábola de Kafka. Entre el teatro y la peste, Artaud crea un símbolo en el que cada una de las dos fuerzas reitera y relanza la otra. Tomemos como ejemplo el caballo, animal apocalíptico: el caballo que ríe en Lawrence, el caballo que saca la cabeza por la ventana y me mira en Kafka, el caballo «que es el sol» en Artaud, o bien el asno que dice *Ia* en Nietzsche, hete aquí unas figuras que constituyen otros tantos símbolos al aglomerar unas fuerzas, al constituir unos compuestos de potencia.

---

reciben golpes dentro del armario como niños pequeños, en *El castillo* cuando los adultos se bañan en un barreño y salpican a los niños.

<sup>229</sup> Lawrence, *Apocalipsis*.

La lucha no es un juicio de dios, sino la manera de acabar de una vez con dios y con el juicio. Nadie se desarrolla por juicio, sino por una lucha que no implica ningún juicio. Cinco caracteres nos han parecido que oponen su existencia al juicio: *la crueldad contra el suplicio infinito, el dormir o la embriaguez contra el sueño, la vitalidad contra la organización, la voluntad de poder contra un querer-dominar, la lucha contra la guerra*. Lo que nos molestaba era que renunciando al juicio teníamos la impresión de privarnos de todos los medios de es- [188]tablecer diferencias entre existentes, entre modos de existencia, como si entonces todo fuera equivalente. ¿Pero no es más bien el juicio lo que supone criterios preexistentes (valores superiores), y preexistentes desde siempre (desde la noche de los tiempos), de tal modo que no puede aprehender lo que hay de nuevo en un existente, ni siquiera presentir la creación de un modo de existencia? Un modo de estas características se crea vitalmente, a través de la lucha, en el insomnio del dormir, no sin una cierta crueldad contra uno mismo: nada de todo esto resulta del juicio. El juicio impide la llegada de cualquier nuevo modo de existencia. Pues éste se crea por sus propias fuerzas, es decir por las fuerzas que sabe captar, y vale por sí mismo, en tanto en cuanto hace que exista la nueva combinación. Tal vez sea éste el secreto: hacer que exista, no juzgar. Si resulta tan repugnante juzgar, no es porque todo sea equivalente, sino por el contrario porque todo lo que vale sólo puede hacerse y distinguirse desafiando el juicio. ¿Qué juicio de experto en arte podría referirse a la obra venidera? No tenemos por qué juzgar los demás existentes, sino sentir si nos convienen o no nos convienen, es decir, si nos aportan fuerzas o bien nos remiten a las miserias de la guerra, a las pobrezaas del sueño, a los rigores de la

organización. Como ya dijera Spinoza, se trata de un problema de amor y de odio, no de juicio; «mi alma y mi cuerpo forman un todo... Lo que mi alma ama, lo amo yo también, lo que mi alma odia, lo odio yo... Todas las sutiles simpatías del alma innumerable, del odio más amargo al amor más apasionado».<sup>230</sup> No se trata de subjetivismo, puesto que plantear el problema en estos términos de fuerza, y no en otros términos, supera ya cualquier subjetividad. [189]

---

<sup>230</sup> Lawrence, *Études sur la littérature classique américaine*, pág. 217.

## 16. PLATÓN, LOS GRIEGOS

El platonismo aparece como doctrina selectiva, selección de los pretendientes, de los rivales. Todo objeto o todo ser pretenden determinadas cualidades. Se trata de juzgar el fundamento o la legitimidad de las pretensiones. La Idea es planteada por Platón como lo que posee una cualidad primera (necesaria y universalmente); deberá permitir, gracias a unas pruebas, determinar lo que posee la cualidad segunda, tercera, siguiendo la naturaleza de la participación. Así es la doctrina del juicio. El pretendiente legítimo es el participante, el que posee la segunda, aquel cuya pretensión resulta validada por la Idea. El platonismo es la Odisea filosófica que continúa en el neoplatonismo. Afronta la sofística como su enemigo, pero también como su límite y su doble: debido a que lo pretende todo o cualquier cosa, el sofista corre el serio peligro de embrollar la selección, de pervertir el juicio.

Este problema se origina en la ciudad. Puesto que recusan toda trascendencia imperial bárbara, las sociedades griegas, las ciudades (incluso en los casos de las tiranías), forman campos de inmanencia. Estos están atestados, poblados por sociedades de amigos, es decir de rivales libres, cuyas pretensiones entran cada vez en un *agon* emulador y se ejercen en los ámbitos más diversos: amor, atletismo, política, magistraturas. Un régimen semejante implica evidentemente una importancia determinante de la opinión. Cosa particularmente visible en el caso de Atenas y de su democracia: *autoctonía*, *filia*, *doxa* son los [190] tres rasgos fundamentales, y las condiciones bajo las cuales nace y se desarrolla la filosofía. La filosofía puede criticar con el espíritu estos rasgos, superarlos, corregirlos, pero permanece indexada sobre

ellos. El filósofo griego reivindica un orden inmanente al cosmos, como ha puesto de manifiesto Vernant. Se presenta como el amigo de la sabiduría (y no como un sabio a la manera oriental). Se propone «rectificar», asegurar la opinión de los hombres. Éstos son los caracteres que sobreviven en las sociedades occidentales, aun cuando adquieran un nuevo sentido, y que explican la permanencia de la filosofía en la economía de nuestro mundo democrático: campo de inmanencia del «capital», sociedad de los hermanos o de los camaradas que cada revolución reivindica (y libre competencia entre hermanos), reino de la opinión.

Pero lo que Platón reprocha a la democracia ateniense es que todo el mundo pretenda cualquier cosa. De ahí su empresa de restaurar unos criterios de selección entre rivales. Tendrá que erigir un nuevo tipo de trascendencia, diferente de la trascendencia imperial o mítica (pese a que Platón utiliza el mito dándole una función especial). Tendrá que inventar una trascendencia que se ejerza y esté *en* el propio campo de inmanencia: ése es el sentido de la teoría de las Ideas. Y la filosofía moderna siempre seguirá los pasos de Platón al respecto: encontrar una trascendencia en el seno de lo inmanente como tal. El regalo envenenado del platonismo consiste en haber introducido la trascendencia en la filosofía, en haber otorgado a la trascendencia un sentido filosófico plausible (triunfo del juicio de Dios). Esta empresa choca con muchas paradojas y aporías que se refieren precisamente al estatuto de la *doxa* (*Teeteto*), la naturaleza de la amistad y del amor (*Banquete*), la irreductibilidad de una inmanencia de la Tierra (*Timeo*).



Toda reacción contra el platonismo es un restablecimiento de la inmanencia en su extensión y en su pureza, que prohíbe el retorno de un trascendente. La cuestión estriba en saber si una reacción de estas características abandona el proyecto de selección de los rivales o establece por el contrario, como [191] creían Spinoza y Nietzsche, unos métodos de selección absolutamente diferentes: éstos ya no se refieren a las pretensiones como actos de trascendencia, sino a la manera según la cual lo existente se llena de inmanencia (el Eterno retorno, como la capacidad de algo o de alguien de regresar eternamente). La selección ya no se refiere a la pretensión, sino a la potencia. La potencia es modesta, en el polo opuesto de la pretensión. En realidad, las únicas que se sustraen al platonismo son las filosofías de la inmanencia pura: desde los estoicos a Spinoza o Nietzsche. [192]

## 17. SPINOZA Y LAS TRES «ÉTICAS»

No soy un Spinoza cualquiera para hacer malabarismos.

CHÉJOV, *La boda*

En la primera lectura puede ocurrir que la *Ética* parezca un largo movimiento continuo que va casi en línea recta, de una potencia y de una serenidad incomparables, que pasa una y otra vez por definiciones, axiomas, postulados, proposiciones, demostraciones, corolarios y escolios, arrastrándolo todo en su fluir tan grandioso. Es como un río que ora se extiende, ora se divide en mil brazos; ora aumenta y ora reduce su velocidad, pero siempre afirmando su unidad radical. Y parece que el latín de Spinoza, de apariencia escolar, constituye la nave que sigue el río eterno por la que no pasan los años. Pero, a medida que las emociones van invadiendo al lector, o bien al calor de una segunda lectura, estas dos impresiones resultan erróneas. Este libro, uno de los más importantes del mundo, no es como se creía en un principio: no es homogéneo, rectilíneo, continuo, sereno, navegable, lenguaje puro y carente de estilo.

La *Ética* presenta tres elementos que no son sólo contenidos sino formas de expresión: los Signos o afectos; las Nociones o conceptos; las Esencias o perceptos. Corresponden a los tres géneros de conocimiento, que asimismo son modos de existencia y de expresión.

Un signo, según Spinoza, puede tener varios sentidos. Pero siempre es un *efecto*. Un efecto es, en primer lugar, la huella de un cuerpo

sobre otro, el estado de un cuerpo en tanto que padece la acción de otro cuerpo: es una *affectio*, por [193] ejemplo el efecto del sol sobre nuestro cuerpo, que «indica» la naturaleza del cuerpo afectado y «envuelve» sólo la naturaleza del cuerpo afectante. Conocemos nuestras afecciones por las ideas que tenemos, sensaciones o percepciones, sensaciones de calor, de color, percepción de forma y de distancia (el sol está arriba, es un disco de oro, está a doscientos pies...). Cabría llamarlos, por comodidad, signos *escalares*, puesto que expresan nuestro estado en un momento del tiempo y se distinguen de este modo de otro tipo de signos: el estado actual es siempre una sección de nuestra duración, y determina en este sentido un aumento o una disminución, una expansión o una restricción de nuestra existencia en la duración, respecto al estado precedente por muy próximo que éste se halle. No es que comparemos ambos estados en una operación reflexiva, sino que cada estado de afección determina un paso a un «más» o a un «menos»: el calor del sol me llena, o bien por el contrario su quemadura me repele. La afección no es por lo tanto sólo el efecto instantáneo de un cuerpo sobre el mío, también tiene un efecto sobre mi propia duración, placer o dolor, dicha o tristeza. Se trata de pasos, de devenires, de subidas y de caídas, de variaciones continuas de potencia, que van de un estado a otro: se los llamará *afectos*, hablando con propiedad, y no afecciones. Son signos de crecimiento y de disminución, signos *vectores* (del tipo dicha-tristeza), y no ya escalares como las afecciones, sensaciones o percepciones.

De hecho, hay un número mayor de tipo de signos. Los signos escalares tienen cuatro tipos principales: unos, efectos físicos sensoriales

o perceptivos que no hacen más que envolver la naturaleza de su causa, son esencialmente *indicativos*, e indican nuestra propia naturaleza más que otra cosa. En segundo lugar, nuestra naturaleza, siendo finita, retiene únicamente lo que la afecta, tal o cual carácter seleccionado (el hombre animal vertical, o razonable, o que ríe). Así son los signos *abstractivos*. En tercer lugar, siendo el signo siempre efecto, tomamos el efecto por un fin, o la idea del efecto por la causa (puesto que el sol calienta, creemos que está hecho «para» calentarnos; puesto que la fruta tiene un sabor amargo, [194] Adán cree que no «debería» ser comida). En este caso, se trata de efectos morales, o de signos *imperativos*: ¡No comas esa fruta! ¡Ponte al sol! Los últimos signos escalares, por último, son efectos imaginarios: nuestras sensaciones y percepciones nos hacen pensar en seres suprasensibles que serían su causa última, e inversamente nos figuramos a esos seres a la imagen desmesuradamente engrandecida de lo que nos afecta (Dios como sol infinito, o bien como Príncipe o Legislador). Se trata de signos *hermenéuticos o interpretativos*. Los profetas, que son los mayores especialistas de los signos, combinan a las mil maravillas los abstractivos, los imperativos y los interpretativos. Un capítulo famoso del *Tratado teológico-político* aúna al respecto la potencia de lo cómico y la profundidad del análisis. Hay por lo tanto cuatro signos escalares de afección que cabría llamar los índices sensibles, los iconos lógicos, los símbolos morales, los ídolos metafísicos.

Hay todavía dos tipos de signos vectoriales de afecto, según que el vector sea de aumento o de disminución, de crecimiento o de decrecimiento, de dicha o de tristeza. Esas dos especies de signos se llamarían

potencias aumentativas y servidumbres diminutivas. Cabría añadir una tercera especie, los símbolos ambiguos o fluctuantes, cuando una afección aumenta y merma a la vez nuestra potencia, o nos afecta a la vez llenándonos de dicha y de tristeza. Hay así, pues, seis signos, o siete, que se combinan sin cesar. Particularmente los escalares se combinan necesariamente con signos vectoriales. Los afectos suponen siempre unas afecciones de las que resultan, pese a que no se reducen a ellas.

Los caracteres comunes de todos estos signos son la asociabilidad, la variabilidad, y la equivocidad o la analogía. Las afecciones varían según las cadenas de asociación entre los cuerpos (el sol endurece la arcilla y funde la cera, el caballo no es lo mismo para el guerrero que para el campesino). Los propios efectos morales varían según los pueblos; y los profetas poseen cada uno unos signos personales a los que su imaginación responde. En cuanto a las interpretaciones, son fundamentalmente equívocas según la asociación variable que se [195] efectúa entre un dato y algo que no viene dado. Se trata de un lenguaje equívoco o de analogía que presta a Dios un entendimiento y una voluntad infinitos, a imagen agrandada de nuestro entendimiento y de nuestra voluntad: se trata de un equívoco similar al que se da entre el perro animal ladrador y el Perro constelación celeste. Si unos signos como las palabras son convencionales, es precisamente porque actúan sobre los signos naturales, y sólo clasifican su variabilidad y equivocidad: los signos convencionales son unos Abstractos que fijan una constante relativa para unas cadenas de asociación variables. Así pues, la distinción convencional–natural no es determinante para los

signos, como tampoco Estado social–estado de naturaleza; hasta los signos vectoriales pueden depender de convenciones, como las recompensas (aumento) y los castigos (merma). Los signos vectoriales en general, es decir los afectos, entran en unas asociaciones variables tanto como las afecciones: lo que es crecimiento para una parte del cuerpo puede ser disminución para otra parte, lo que es servidumbre de uno es poder del otro, y una subida puede ir seguida de una caída y a la inversa.

Los signos *no tienen objetos como referente directo*. Son estados de cuerpos (afecciones) y variaciones de potencia (afectos) que remiten unos a otros. Los signos remiten a los signos. Tienen como referente mezclas confusas de cuerpos y variaciones oscuras de potencia, siguiendo un orden que es el del Azar o del encuentro fortuito entre los cuerpos. Los signos son efectos: efecto de un cuerpo sobre otro en el espacio, o afección; efecto de una afección sobre una duración, o afecto. Tras los estoicos, Spinoza rompe la causalidad en dos cadenas bien distintas: los efectos entre ellos, a condición de aprehender a su vez las causas entre ellas. Los efectos remiten a los efectos como los signos a los signos: consecuencias separadas de sus premisas. Así, no sólo hay que comprender «efecto» causalmente, sino también ópticamente. Los efectos o los signos son *sombras* que actúan en la superficie de los cuerpos, siempre entre dos cuerpos. La sombra siempre está en la linde. Siempre es un cuerpo el que hace sombra a otro. Así [196] que conocemos los cuerpos por su sombra sobre nosotros, y nos conocemos a nosotros mismos y nuestro cuerpo por nuestra sombra. Los signos son *efectos de luz* en un espacio atestado de cosas que van

chocando al azar. Si Spinoza se distingue esencialmente de Leibniz es porque éste, cercano a una inspiración barroca, ve en lo Oscuro («*fuscum sub nigrum*») una matriz, una premisa, de donde saldrán el claroscuro, los colores y hasta la luz. En Spinoza, por el contrario, todo es luz, y lo Oscuro no es más que sombra, un mero efecto de luz, un límite de la luz sobre unos cuerpos que la reflejan (afección) o la absorben (afecto): estamos más cerca de Bizancio que del Barroco. En vez de una luz que sale de los grados de sombra por acumulación del rojo, tenemos una luz que crea grados de sombra azul. El propio claroscuro es un efecto de esclarecimiento o de oscurecimiento de la sombra: son las variaciones de potencia o los signos vectoriales los que constituyen los grados de claroscuro, pues el aumento de potencia es un esclarecimiento, y la merma de potencia un oscurecimiento.

Si consideramos el segundo elemento de la *Ética*, vemos que surge una oposición determinante con los signos: *las nociones comunes son conceptos de objetos*, y los objetos son causas. La luz ya no es reflejada o absorbida por unos cuerpos que producen sombra, sino que vuelve los cuerpos transparentes al revelar su «estructura» íntima (*fabrica*). Es el segundo aspecto de la luz: y el entendimiento es la aprehensión verdadera de las estructuras de cuerpo, mientras que la imaginación sólo era la captación de la sombra de un cuerpo sobre otro. En este caso también, se trata de óptica, pero de una geometría óptica. La estructura en efecto es geométrica, y consiste en líneas sólidas, pero que se forman y se deforman, actuando como causa. Lo que constituye la estructura es una relación compuesta, de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, que se establece entre las partes infinita-

mente pequeñas de un cuerpo transparente. Como las partes van siempre por [197] infinidades más o menos grandes, hay en cada cuerpo una infinidad de relaciones que se componen y se descomponen, de tal modo que el cuerpo a su vez penetra en un cuerpo más amplio, bajo una nueva relación compuesta, o por el contrario hace resaltar los cuerpos más pequeños bajo sus relaciones componedoras. Los modos son estructuras geométricas, pero fluyentes, que se transforman y se deforman en la luz, a velocidades variables. La estructura es ritmo, es decir concatenación de figuras que componen y descomponen sus relaciones. Es la causa de desacuerdos entre cuerpos, cuando las relaciones se descomponen, y de acuerdos cuando las relaciones componen alguna nueva relación. Pero se trata de una doble dirección simultánea. El quilo y la linfa son dos cuerpos tomados bajo dos relaciones que constituyen la sangre bajo una relación compuesta, aun a costa de que un veneno descomponga la sangre. Si aprendo a nadar, o a bailar, es preciso que mis movimientos y mis pausas, mis velocidades y mis lentitudes adquieran un ritmo común con los del mar, o de la pareja, siguiendo un ajuste más o menos duradero. La estructura posee siempre varios cuerpos en común, y remite a un concepto de objeto, es decir a una noción común. *La estructura o el objeto está formado por dos cuerpos cuanto menos*, cada uno de ellos formado por dos o más cuerpos hasta el infinito, que se unen en el otro sentido en cuerpos cada vez más amplios y compuestos, hasta el objeto único de la Naturaleza entera, estructura infinitamente transformable y deformable, ritmo universal, *Facies totius Naturae*, modo infinito. Las nociones comunes son universales, pero lo son «más o menos», en función de que formen el concepto de dos cuerpos cuando menos, o el de todos los



cuerpos posibles (estar en el espacio, estar en movimiento y en reposo...).

Entendidos así, los modos son proyecciones. O mejor dicho las variaciones de un objeto son las proyecciones que *envuelven* una relación de movimiento y de reposo como su invariante (involución). Y, como cada relación se completa con todas las demás hasta el infinito en un orden cada vez variable, este orden es el perfil o la proyección que envuelve cada [198] vez la faz de la Naturaleza entera, o la relación de todas las relaciones.<sup>231</sup>

Los modos como proyección de luz son asimismo colores, *causas colorantes*. Los colores entran en unas relaciones de complementariedad y de contraste que hacen que cada una en última instancia reconstituya la totalidad y que todas se junten en el blanco (modo infinito) según un orden de composición, o salgan de él en el orden de descomposición. De cada color hay que decir lo que dice Goethe del blanco: es la opacidad propia de lo transparente puro.<sup>232</sup> La estructura sólida y rectilínea está necesariamente coloreada, porque es la opacidad que se revela cuando la luz hace que el cuerpo se vuelva transparente. De este modo queda afirmada una diferencia de naturaleza *entre el color y la sombra, la causa colorante y el efecto de sombra,*

---

<sup>231</sup> Yvonne Toros (*Spinoza et l'espace projectif*, tesis París-VIII) esgrime diversos argumentos para mostrar que la geometría que inspira a Spinoza no es la de Descartes o ni siquiera la de Hobbes, sino una geometría proyectiva óptica a la manera de Desargues. Esos argumentos parecen decisivos, e implican como veremos una nueva comprensión del spinozismo. En una publicación anterior (*Espace et transformation: Spinoza*, París-I) Y. Toros confrontaba a Spinoza y Vermeer, y esbozaba una teoría proyectiva del color en función del *Tratado del arco iris*.

<sup>232</sup> Goethe, *Traité des couleurs*, Triades, apartado 494. Y sobre la tendencia de cada color a reconstituir la totalidad, *vid.* apartados 803-815 (*Goethe: Obras completas*, Aguilar, 1974).

una que «termina» adecuadamente la luz, la otra que la abole en lo inadecuado. De Vermeer se ha podido decir que sustituía el claroscuro por la complementariedad y el contraste de colores. No es que la sombra desaparezca, pero permanece como un efecto aislable de su causa, una consecuencia separada, un signo extrínseco distinto de los colores y de sus relaciones.<sup>233</sup> Vemos en Vermeer la sombra que destaca y sobresale para enmarcar o perfilar el fondo luminoso de donde procede («La lechera», «El collar de perlas», «La carta de amor»). En esto se opone Vermeer a la tradición del claroscuro; y respecto a todas estas cosas Spinoza permanece infinitamente más cercano a Vermeer que a Rembrandt.

Entre los signos y los conceptos, la distinción parece pues [199] irreductible, insuperable, tanto como en Esquilo: «Ya no es mediante un lenguaje mudo, ni mediante el humo de un fuego que arde en una cima como va a expresarse, sino en términos claros...»<sup>234</sup> Los signos o afectos son ideas inadecuadas y pasiones; las nociones comunes o conceptos son ideas adecuadas de las que resultan verdaderas acciones. Si nos referimos a la separación por capas de la causalidad, los signos remiten a los signos como los efectos a los efectos, siguiendo *un eslabonamiento asociativo* que depende de un orden como mero encuentro al azar de los cuerpos físicos. Pero, en tanto que los conceptos remiten a los conceptos, o las causas a las causas, ocurre siguiendo *un eslabonamiento llamado automático*, determinado por el orden

---

<sup>233</sup> *Vid.* Ungaretti (*Vermeer*, Éd. de L'Échoppe): «color que ve como un color en sí, como luz, y cuya sombra también ve, y aísla, cuando la ve...». El lector remitirá también a la obra de teatro de Gilíes Aillaud *Vermeer et Spinoza*, Bourgois.

<sup>234</sup> Esquilo, *Agamenón*, 495–500.

necesario de las relaciones o proporciones, por la sucesión determinada de sus transformaciones y deformaciones. Así pues, contrariamente a lo que creíamos, parece que los signos o los afectos no son ni pueden ser un elemento positivo de la *Ética*, menos aún una forma de expresión. El género de conocimiento que constituyen no es un conocimiento, sino más bien una experiencia en la que se encuentran al azar ideas confusas de mezclas entre cuerpos, imperativos bruscos para evitar tal mezcla o buscar tal otra, interpretaciones más o menos delirantes de esas situaciones. Es un lenguaje material afectivo más que una forma de expresión, y que se parece más a los gritos que al discurso del concepto. Parece pues que, si los signos-afectos intervienen en la *Ética*, será únicamente para acabar severamente criticados, denunciados, devueltos a su noche sobre la cual la luz rebota o en la cual perece.

Sin embargo no puede ser así. El libro II de la *Ética* expone las nociones comunes empezando por «las más universales» (las que convienen a todos los cuerpos): supone que los conceptos han sido ya dados, de ahí la impresión de que nada le deben a los signos. Pero cuando se pregunta *cómo* llegamos a formar un concepto, o cómo vamos de los efectos a las causas, bien es verdad que necesitamos que algunos signos nos [200] sirvan cuando menos de trampolín y que algunos afectos nos proporcionen el impulso necesario (libro V). En el encuentro al azar entre cuerpos podemos seleccionar la idea de algunos cuerpos que convienen al nuestro, y que nos producen alegría, es decir aumentan nuestro poder. Y sólo cuando nuestro poder ha aumentado lo suficiente, hasta un punto determinado, sin duda variable para cada cual,

entramos en posesión de este poder y nos volvemos capaces de formar un concepto, empezando por el menos universal (acuerdo de nuestro cuerpo con *algún* otro), aun a costa de tener que alcanzar después conceptos cada vez más amplios siguiendo el orden de composición de las relaciones. Hay por lo tanto una *selección* de los afectos pasionales, y de las ideas de las que éstos dependen, que debe despejar las dichas, signos vectoriales de crecimiento de poder, y rechazar las tristezas, signo de merma: esta selección de los afectos es la condición misma para salir del primer género de conocimiento, y alcanzar el concepto adquiriendo un poder suficiente. Los signos de crecimiento siguen siendo pasiones, y las ideas que éstos suponen siguen siendo inadecuadas: no por ello dejan de ser los precursores de las nociones, los oscuros precursores. Más aún, cuando se hayan alcanzado las nociones comunes, y de ello resulten unas acciones como afectos activos de un nuevo tipo, las ideas inadecuadas y los afectos pasionales, es decir los signos, no desaparecerán por ello, ni siquiera las tristezas inevitables. Subsistirán, reiterarán las nociones, pero perderán su carácter exclusivo y tiránico en beneficio de las nociones y de las acciones. Hay así pues en los signos algo que a la vez prepara y reitera los conceptos. Los rayos de luz están a la vez preparados y van acompañados por esos procesos que continúan actuando en la sombra. *Los valores del claroscuro se reintroducen* en Spinoza, puesto que la dicha como pasión es un signo de ilustración que nos lleva a la luz de las nociones. Y la *Ética* no puede prescindir de una forma de expresión pasional y mediante signos, la única capaz de llevar a cabo la imprescindible selección sin la cual permaneceríamos condenados al primer género.

Esta selección es muy dura, muy difícil. Es que las dichas [201] y las tristezas, los crecimientos y las mermas, los esclarecimientos y los oscurecimientos suelen ser ambiguos, parciales, cambiantes, mezclados unos con otros. Y sobre todo son muchas las personas que sólo pueden asentar su Poder sobre la tristeza y la aflicción, sobre la merma de poder de los demás, sobre el ensombrecimiento del mundo: hacen como si la tristeza fuera una promesa de dicha, y ya una dicha por sí misma. Instauran el culto de la tristeza, de la servidumbre o de la impotencia, de la muerte. No paran de emitir y de imponer señales de tristeza, que presentan como ideales y dichas a las almas que ellas han hecho enfermar. Como la pareja infernal, el Déspota y el Sacerdote, terribles «jueces» de la vida. La selección de los signos o de los afectos, como primera condición del nacimiento del concepto, no implica por lo tanto únicamente el esfuerzo personal que cada cual ha de efectuar sobre sí mismo (Razón), sino una lucha pasional, un combate afectivo inexpiable, aun a costa de la muerte, en el que los signos se enfrentan a los signos y los afectos chocan con los afectos, para que un poco de dicha que nos haga salir de la sombra y cambiar de género sea salvada. Los gritos del lenguaje de los signos marcan esta lucha de pasiones, de dichas y de tristezas, de aumentos y mermas de poder.

La *Ética*, cuando menos casi toda la *Ética*, está escrita con nociones comunes, empezando por las más generales y desarrollando sin cesar sus consecuencias. Supone las nociones comunes ya adquiridas o dadas. La *Ética* es el discurso del concepto. Es un sistema discursivo y deductivo. De ahí su aspecto de largo río tranquilo y poderoso. Las definiciones, los axiomas, los postulados, las proposiciones, demostra-

ciones y corolarios forman un flujo grandioso. Y cuando uno u otro de estos elementos trata de las ideas inadecuadas y de las pasiones es para poner de manifiesto su insuficiencia, para rechazarlas en la medida de lo posible como otros tantos posos en las orillas. Pero hay otro elemento que sólo en apariencia es de la misma naturaleza que los anteriores. Son los «escolios», que sin embargo se insertan en la cadena demostrativa, y respecto a los cuales el lector no tarda en percatarse de que tienen un [202] tono completamente diferente. Es otro estilo, casi otra lengua. Actúan en la sombra, tratan de desentrañar lo que nos impide acceder a las nociones comunes y lo que por el contrario nos los permite, lo que merma y lo que aumenta nuestro poder, los tristes signos de nuestra servidumbre y los signos dichosos de nuestras liberaciones. Denuncian los personajes que se ocultan detrás de nuestras mermas de poder, aquellos a quienes interesa mantener y propagar la tristeza, el déspota y el sacerdote. Anuncian el signo o la condición de un hombre nuevo, aquel que ha incrementado suficientemente su poder para formar conceptos y convertir los afectos en acciones.

Los escolios son ostensivos y polémicos. Aunque sea cierto que los escolios remiten a los escolios, vemos, las más de las veces, que constituyen por sí mismos una cadena específica, distinta de la de los elementos demostrativos y discursivos. A la inversa, las demostraciones no remiten a los escolios, sino a otras demostraciones, definiciones, axiomas y postulados. Si los escolios se insertan en la cadena demostrativa, se debe menos pues a que forman parte de ella que a que irrumpen en ella y la interrumpen, en virtud de su propia naturaleza.

Es como una cadena rota, discontinua, subterránea, volcánica, que a intervalos regulares quiebra la cadena de los elementos demostrativos, la gran cadena fluvial y continua. Cada escolio es como un faro que intercambia sus señales con otros, a distancia y a través del flujo de las demostraciones. Es como una lengua de fuego que se distingue del lenguaje de las aguas. Se trata sin duda del mismo latín en apariencia, pero en los escolios diríase que se trata de un latín traducido del hebreo. Los escolios forman ellos solos un libro de la Ira y de la Risa, como si fuera la contra-Biblia de Spinoza. Es el libro de los Signos, que acompaña sin cesar a la *Ética* más visible, el libro del Concepto, y que tan sólo surge por su cuenta en unos puntos de explosión. No por ello deja de ser un elemento perfectamente positivo, y una forma de expresión autónoma en la composición de la doble *Ética*. Ambos libros, las dos *Éticas*, coexisten, una desarrollando las nociones libres conquistadas a la luz de las transparencias, mientras que la otra, en lo más [203] profundo de la mezcla oscura de los cuerpos, prosigue el combate entre las servidumbres y las liberaciones. Dos *Éticas* por lo menos, que tienen un único y mismo sentido pero no la misma lengua, como dos versiones del lenguaje de Dios.

Robert Sasso acepta el principio de una diferencia de naturaleza entre la cadena de los escolios y el eslabonamiento demostrativo. Pero observa que no ha lugar a considerar el eslabonamiento demostrativo en sí como un flujo homogéneo, continuo y rectilíneo, que se desarrollaría a cubierto de las turbulencias y de los accidentes. No sólo porque los escolios, al irrumpir en la sucesión de las demostraciones, interrumpen su flujo aquí o allá. En sí mismo, dice Sasso, el concepto pasa

por momentos muy variables: definiciones, axiomas, postulados, demostraciones más o menos lentas o rápidas.<sup>235</sup> E indudablemente Sasso tiene razón. Cabría distinguir *estaciones*, *brazos*, *recodos*, *meandros*, precipitaciones y reducciones de la velocidad, etc. Los prefacios y apéndices, que indican el inicio y el final de las partes importantes, son como estaciones donde el barco que navega por el río permite que suban a bordo nuevos viajeros y desembarquen otros antiguos; en ellos suele llevarse a cabo la confluencia de las demostraciones y de los escolios. Los brazos surgen cuando cabe demostrar de varias maneras una misma proposición. Y los recodos, cuando se produce un cambio de orientación del río: aprovechando un recodo se plantea una sustancia única para todos los atributos, mientras que río arriba cada atributo podía tener una sustancia y sólo una. Del mismo modo, un recodo introduce la física de los cuerpos. Los corolarios por su parte constituyen derivaciones que retornan dibujando meandros a la proposición demostrada. Por último, las series de demostraciones ponen de manifiesto velocidades y lentitudes relativas, según que el río ensanche su cauce o lo estreche: por ejemplo, Spinoza afirmará siempre que no se puede partir de Dios, de la idea de Dios, pero hay que llegar a ella *lo más rápidamente posible*. [204] Habría que distinguir muchas figuras demostrativas más. No obstante, fueren cuales fueren estas variedades, se trata del mismo río que perdura a través de todos sus estados, y que forma la *Ética* del concepto o del segundo género de conocimiento. Debido a ello creemos que la diferencia de los escolios con los demás elementos es más importante, porque ella es en última

---

<sup>235</sup> *Vid.* Robert Sasso, «Discurso y no-discurso de la *Ética*», *Revue de synthèse*, n.º 89, enero de 1978.



instancia la que da cuenta de las diferencias entre elementos demostrativos. El río no correría tantos avatares sin la acción subterránea de los escolios. Ellos son los que puntúan las demostraciones, los que garantizan los giros. Toda la *Ética* del concepto, en su variedad, requiere una *Ética* de los signos en su especificidad. La variedad del flujo de las demostraciones no corresponde término a término a las sacudidas y a los impulsos de los escolios, y no obstante los supone, los envuelve.

Pero tal vez haya asimismo una tercera *Ética*, representada por el libro V, encarnada por el libro V, o por lo menos en una gran parte del libro V. No es por lo tanto como las dos otras, que coexisten en todo el cauce; ocupa un lugar preciso, el último. No por ello dejaba de ser, desde el inicio, como el crisol, el punto-crisol que actuaba ya antes de aparecer. Hay que concebir el libro V como coextensivo a todos los demás; da la impresión de que llegamos a él, pero siempre ha estado ahí, desde siempre. Es el tercer elemento de la lógica de Spinoza: no ya los signos o los afectos, ni los conceptos, sino las Esencias o Singularidades, los Perceptos. Es el tercer estado de la luz. No ya los signos de sombra ni la luz como color, sino la luz en sí misma y para sí misma. Las nociones comunes (conceptos) son revelados por la luz que atraviesa los cuerpos y los vuelve transparentes; remiten pues a unas figuras o estructuras geométricas (*fabrica*), tanto más vivas cuanto que son transformables y deformables en un espacio proyectivo, sometidas a las exigencias de una geometría proyectiva a la manera de Desargues. Pero las esencias son de una naturaleza del todo diferente: *puras figuras de luz* producidas por lo [205] Luminoso sustancial (y no ya

figuras geométricas reveladas por la luz).<sup>236</sup> Con frecuencia se ha hecho hincapié en que las ideas platónicas, e incluso cartesianas, seguían siendo «dáctilo-ópticas»: corresponde a Plotinio, respecto a Platón, y a Spinoza, respecto a Descartes, elevarse a un mundo óptico puro. Las nociones comunes, en tanto en cuanto se refieren a relaciones de proyección, ya son figuras ópticas (pese a que conservan todavía un mínimo de referencias táctiles). Pero las esencias son meras figuras de luz: son en sí mismas «contemplaciones», es decir que contemplan tanto como son contempladas, en una unidad de Dios, del sujeto o del objeto (*perceptos*). Las nociones comunes remiten a unas relaciones de movimiento y de reposo que constituyen velocidades relativas; las esencias por el contrario son velocidades absolutas que no componen el espacio por proyección, sino que lo llenan de una sola vez, de un solo golpe.<sup>237</sup> Una de las aportaciones más considerables de Jules Lagneau reduce la velocidad absoluta a una velocidad relativa.<sup>238</sup> Constituyen no obstante los dos caracteres de las esencias: *velocidad absoluta y no ya relativa, figuras de luz y no ya figuras geométricas reveladas por la luz*. La velocidad relativa es la de las afecciones y los afectos: velocidad de

---

<sup>236</sup> La ciencia se topa con este problema de las figuras geométricas y de las figuras de luz (así en *Durée et simultanéité*, cap. V, Bergson puede decir que la teoría de la relatividad invierte la subordinación tradicional de las figuras de la luz a las figuras geométricas sólidas). En arte, el pintor Delaunay opone las figuras de luz tanto a las figuras geométricas como a las del arte abstracto.

<sup>237</sup> Yvonne Toros (cap. VI) señala precisamente dos aspectos o dos principios de la geometría de Desargues: uno, de homología, referido a las proyecciones; otro, que será llamado de «dualidad», referido a la correspondencia de la línea con el punto, del punto con el plano. Ahí el paralelismo adquiere una nueva comprensión, puesto que se establece entre un punto en el pensamiento (idea de Dios) y un desarrollo infinito en la extensión.

<sup>238</sup> Jules Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, PUF, págs. 67–68 (la «rapidez del pensamiento», cuyo equivalente sólo se encuentra en la música, y que se basa menos en lo absoluto que en lo relativo).

acción de un cuerpo sobre otro en el espacio, velocidad de paso de un estado a otro en el tiempo. Lo que las nociones captan son las relaciones entre velocidades relativas. Pero la velocidad absoluta es el modo en el cual una esencia [206] sobrevuela en la eternidad sus afectos y sus afecciones (velocidad de potencia).

Para que el libro V constituya por sí solo una tercera *Ética* no basta con que haya un objeto específico, tendría además que emplear un método distinto de los otros dos. No parece que sea éste el caso, puesto que sólo presenta elementos demostrativos y escolios. Sin embargo el lector tiene la impresión de que el método geométrico adquiere aquí un tinte salvaje e inusitado, que casi le impulsaría a creer que el libro V no es más que una versión provisional, un borrador: las proposiciones y las demostraciones están atravesadas por hiatos tan violentos, comportan tantas elipses y contracciones, que los silogismos parecen estar reemplazados por meros «entimemas».<sup>239</sup> Y cuanto más leemos el libro V, más nos decimos que esos rasgos no constituyen imperfecciones en el ejercicio del método, ni atajos, sino que se adecúan perfectamente a las esencias en tanto que superan todo orden de discursividad y de deducción. No son meros procedimientos de hecho, sino todo un proceso de derecho. El método geométrico en el campo de los conceptos es un método de exposición que exige completud y saturación: por eso las nociones comunes se exponen por sí mismas, a partir de las

---

<sup>239</sup> Vid. Aristóteles, *Primeros analíticos*, II, 27: el entimema es un silogismo cuyas premisas están sobreentendidas, ocultadas, suprimidas, elididas. Leibniz retoma la cuestión (*Nuevos ensayos*, I, cap. 1, apartados 4 y 19), y demuestra que el hiato no sólo se produce en la exposición, sino en nuestro propio pensamiento, y que «la fuerza de la conclusión consiste en parte en lo que se suprime».

más universales, como en una axiomática, sin que uno tenga que preguntarse cómo se llega efectivamente a *una* noción común. Pero el método geométrico del libro V es un método de invención que procederá por intervalos y por saltos, hiatos y contracciones, más como un perro que busca que como un hombre razonable que expone. Tal vez supere toda demostración, en tanto en cuanto actúa dentro de lo «indecidible».

Cuando los matemáticos no se dedican a la constitución de una axiomática, su estilo de invención presenta extraños poderes, y los eslabonamientos deductivos aparecen rotos por [207] amplias discontinuidades, o por el contrario contraídos violentamente. Nadie negaba la genialidad de Desargues, pero matemáticos como Huyghens o Descartes tenían dificultades para comprenderle. La demostración de que todo plano es «polar» de un punto y todo punto «polo» de un plano es tan rápida que hay que suplir todo lo que se salta. Nadie ha descrito mejor que Évariste Galois, que a su vez también se topó con la misma incomprensión por parte de sus pares, este pensamiento trastabillado, saltarín, chocante, que capta esencias singulares en matemáticas: los analistas «no deducen, combinan, componen; cuando llegan a la verdad, caen en ella después de haberse ido dando golpes por un lado y otro».<sup>240</sup> Y, una vez más, estos caracteres no surgen como

---

<sup>240</sup> *Vid.* textos de Galois en André Dalmas, *Évariste Galois*, Fasquelle, pág. 121. Y pág. 112 («hay que ir indicando sin cesar la marcha de los cálculos y previendo los resultados sin poderlos efectuar jamás...»), pág. 132 («así pues, en esas dos memorias, y sobre todo en la segunda, el lector encontrará a menudo la fórmula *yo no sé...*»). Existiría un estilo pues, incluso en matemáticas, que se definiría por los modos de hiatos, de elisión o de contracción en el pensamiento como tal. El lector encontrará al respecto valiosas indicaciones en G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Odile Jacob, pese a que el autor tenga del estilo en matemáticas un concepto hartamente diferente (págs. 20–21).

meras imperfecciones en la exposición, para dar la impresión de «ir más rápido», sino como las potencias de un nuevo orden de pensamiento que conquista una velocidad absoluta. Opinamos que el libro V da fe de este pensamiento, irreductible al que se desarrolla por nociones comunes en el decurso de los cuatro primeros libros. Si los libros, como dice Blanchot, tienen como correlato «la ausencia de libro» (o un libro más secreto, compuesto de carne y de sangre), el libro V puede ser esta ausencia o este secreto en el que los signos y los conceptos se desvanecen, y las cosas se ponen a escribir por sí mismas y para sí mismas, atravesando intervalos de espacio.

Sea la proposición 10: «Mientras no estemos atormentados por afectos contrarios a nuestra naturaleza, tenemos el poder de ordenar y de concatenar las afecciones del cuerpo siguiendo un orden relativo al entendimiento.» Se trata de una inmensa falla, de un intervalo que aparece entre la subordi-<sup>[208]</sup>nada y la principal; pues los afectos contrarios a nuestra naturaleza nos impiden antes que nada formar nociones comunes, puesto que aquéllos dependen de cuerpos que disienten con el nuestro; por el contrario, cada vez que un cuerpo coincide con el nuestro, y aumenta nuestra potencia (dicha), puede formarse una noción común a ambos cuerpos, de la que resultarán un orden y una concatenación activos de las afecciones. En esta falla voluntariamente excavada, las ideas de coincidencia entre dos cuerpos, y de noción común restringida, sólo tienen presencia implícita, y sólo aparecen ambas si se reconstituye una cadena que falta: intervalo doble. Si no se lleva a cabo esta reconstitución, si no se llena ese hueco, no sólo la demostración no es concluyente, sino que seguiremos para

siempre indecisos sobre la cuestión fundamental: ¿cómo llegamos a formar una noción común, la que sea?, ¿y por qué se trata de una noción menos universal (común a nuestro cuerpo y a *algún* otro)? El intervalo, el hiato, tiene como función aproximar al máximo términos distantes como tales, y garantizar así una velocidad de sobrevuelo absoluto. Las velocidades pueden ser absolutas y no obstante más o menos grandes. La grandeza de una velocidad absoluta se mide precisamente por la distancia que supera de una sola vez, es decir por el número de intermediarios que envuelve, sobrevuela o sobreentiende (en este caso, dos por lo menos). Siempre hay saltos, lagunas y cortes como caracteres positivos del tercer género.

Otro ejemplo podrían aportarlo las proposiciones 14 y 22, en las que se pasa, esta vez por contracción, de la idea de Dios como noción común más universal a la idea de Dios como esencia más singular. Es como si se saltara de la velocidad relativa (la mayor) a la velocidad absoluta. En fin, para limitarnos a un pequeño número de ejemplos, la demostración 30 traza, pero en punteado, una especie de triángulo sublime cuyos vértices son figuras de luz (el propio yo, el Mundo y Dios), y cuyos lados como distancias son recorridos a una velocidad absoluta que a su vez se revela como la mayor. Los caracteres especiales del libro V, su manera de [209] superar el método de los libros anteriores, remiten siempre a lo mismo: la velocidad absoluta de las figuras de luz.

La *Ética* de las definiciones, axiomas y postulados, demostraciones y corolarios, es un libro-río que desarrolla su cauce. Pero la *Ética* de los escolios es un libro de fuego, subterráneo. La *Ética* del libro V es un libro aéreo, luminoso, que procede por destellos. Una lógica

del signo, una lógica del concepto, una lógica de la esencia: la Sombra, el Color, la Luz. Cada una de las tres *Éticas* coexiste con las otras y se prolonga en las otras, pese a sus diferencias de naturaleza. Se trata de un único y mismo mundo. Cada una tiende pasarelas para cruzar el vacío que las separa.

## REFERENCIAS <sup>241</sup>

- 2 — Prefacio a Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Éd. Gallimard, 1970.
- 4— En *Beckett, Revue d'esthétique*, 1986.
- 5— *Philosophie*, n.º 9, invierno de 1986.
- 6— Fanny y Gilles Deleuze, Prefacio de D. H. Lawrence, *Apocalypse*, Éd. Balland, 1978.
- 7— *Libération*, mayo de 1989.
- 10 — Posfacio a Melville, *Bartleby*, Éd. Flammarion, 1989.
- 12 — *Philosophie*, n.º 17, invierno de 1987.
- 16 — En *Nos Grecs et leurs modernes*, Éd. du Seuil, 1992.

---

<sup>241</sup> La mayoría de estos textos se encuentran modificados y aumentados.