

29-12

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



“seesoo, hrss, rsseiss, oos”
(Algunos apuntes para la lectura de
la productividad textual en Ulises).

T E S I S P R O F E S I O N A L

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

Licenciado en Lengua y Literatura Inglesas

P R E S E N T A

JUAN ANTONIO SANTESEBAN BLANCO

Bajo la Dirección de: Luz Aurora Pimentel

MEXICO, D. F.

1981



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Vous et moi, nous sommes de la même
origine! de la même race!

F. Nietzsche, a las olas del mar¹.

Si bien en algún momento el título de este ensayo guardó cierta correspondencia con una primera delimitación del objeto de estudio (el capítulo tercero de Ulises, "Proteo") y con la intención de dar cuenta de lo que hubiera podido llamarse una poética de Stephen Dedalus, resulta sin embargo un tanto "irrazonable" mantenerlo ahora que su valor suspensivo y seminal² no puede dar lugar sino a equívocos. Mantenerlo parece ser que consistiera en darle una función - de límite interno, de memoria del texto, que insiste en señalar algo que podría ser tomado como la estructura (proyectiva) de este trabajo, siendo que, por el contrario, lo que en verdad puede mostrar (y me interesa aquí anotar) es la manera en que mi texto se fue deestructurando a través de las vías que ese discurso a cuatro términos no cesa de evocar. La otra posibilidad (y no hay otra), - la de eliminarlo y dejar sin llenar el hueco, no hubiera significado gran cosa: lo que ya esos cuatro términos indican es un hueco (o el hueco del Uno), una mordedura al significante, un socavamiento, y además era fácil predecir que -- "el común de los lectores" hará caso omiso de lo que en ese discurso se pronuncia, pues sobre todo evitará pronunciarlo, pensando quizás que se trata de un capricho escritural como los que se dan en llamar "poesía concreta", con lo -- cual mantendrá en el límite de su complacencia fonologista a lo que por costum

¹ Citado por Pierre Klossowski, Nietzsche et le cerde vicieux (Paris: Mercure de France, 1978).

² Ambos términos provienen de Jacques Derrida, La dissémination (Paris: Ed. du Seuil, 1972), cf. pp. 203-206.

bre se le escapa: lo impronunciable de la escritura: la escritura. ¿Por qué -- borrarlo entonces, cuando lo que a través de él se da a leer es la borradura-- de ese sujeto fácil (de predecir) de la lectura l-i-t-e-r-a-l (es decir, la -- borradura que constituye su proceso, que lo constituye en tanto sujeto-que-para-no-tener-que-soportar-la-vista-de-su-separación, se separa de lo que a un-- tiempo se la pronuncia y se la inscribe), la borradura de su inscripción? (Con lo cual es obvio que no pretendo aún afirmar la "infalibilidad absoluta" del -- arte onomatopéyico de Joyce, sino únicamente señalar un problema de lectura -- que ese arte --cualquiera en este caso-- trae a la luz.) Y queda pues ese discurso hueco, que en espera de su repetición, de su ritmo, prevé "la interven-- ción regulada del blanco, la medida y el orden de la diseminación, la ley del-espaciamento"¹, y a un tiempo suspende al texto de su repliegue avanzado ya a la multiplicación del vacío que (a)guarda...

J.A.S., febrero de 1981.

¹
Derrida, p. 204.

Pour ce qui "commence" alors, "au-delà" du savoir absolu, des pensées inouïes sont réclamées qui se cherchent à travers la mémoire des vieux signes.

Jacques Derrida
La voix et le phénomène

Empezamos ya mordiéndonos la Cola, intentando alcanzar el resto que recorta y precede (a) nuestra lengua, y en esta ocupación seguimos la escritura que acaba de mordernos: anáfora: uroboros¹...

Escrito no como búsqueda de la significación de otro texto, sino como travesía de escrituras que acceden en su práctica al engendramiento de la significancia. Que tal labor implica por parte de quien la practica una distancia o -- una retracción con respecto a la experiencia interpersonal e intersocial, es lo que han venido a señalar los textos modernos y la ciencia de estos textos. Mas lo que se pone así también de manifiesto es un proceso y una práctica no reducibles a los otros procesos y prácticas del grupo social, al igual que no lo son respecto a una ciencia positivista que pretenda circunscribirlos a una hermenéutica formal. Tal práctica significante -la de ciertos textos de la literatura moderna- es exponente no sólo de una crisis de las estructuras sociales y de -- sus correspondientes ideologías, sino de un nuevo fenómeno caracterizado por -- una ruptura del discruso, que es también una "ruptura del sujeto y de sus lími-

¹ "la serpiente que se muerde la cola o, como bellamente dirá Martínez Estrada, "que empieza al fin de su cola".", Jorge Luis Borges, Manual de zoología fantástica (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), p.149.

tes ideológicos"¹, del cual Julia Kristeva, en ese libro, que habremos de seguir muy de cerca en este estudio, ha analizado el triple efecto que su producción, - su exclusión y su explotación provocan en el modo de producción capitalista: 1) "modificaciones del estatuto del sujeto, de su relación con el cuerpo, con los otros, con los objetos"²; 2) integración del proceso en cuanto tal por parte -- del modo de recuperación capitalista sin necesidad de apoyarse directamente en normas del lenguaje o ideológicas; y 3) manifestación del proceso de la significancia en fenómenos que forman parte de la historia de los sistemas significantes (artes, religiones y ritos) y que "subrayan los límites del discurso socialmente útil y dan fé de lo que él reprime: el proceso que excede al sujeto y a sus estructuras comunicativas"³.

La ciencia que esta práctica reclama pone en cuestión tanto el consumo - como el conocimiento literarios al dirigir su atención a la productividad, a la escritura, que estos se empeñan en dejar a un lado, aceptando ver sólo "un efecto: la obra"⁴; el trabajo translingüístico que así ocultan tras la apariencia - de un objeto mimético, verosímil, y de una auralidad del discurso que inviste - al texto de un carácter substitutivo, exige, para su consideración, de una desconstrucción del fonologocentrismo que se halla en la base de la programación - social e histórica tanto del consumo de la literatura como de su estudio. La reducción del texto a un discurso, a un habla, es su reducción a un querer-decir-

¹ Julia Kristeva, La Révolution du Langage Poétique (L'avant-grade a la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé) (París: Ed. du Seuil, 1974), p. 11.

² Id., p. 13.

³ Kristeva, La Révolution..., p. 14.

⁴ Kristeva, Semiotiké (Recherches pour une sémanalyse) (París: Ed. du - - Seuil, 1969), p. 208.

verdadero¹, por el que la ciencia literaria "asimila la producción semiótica a un enunciado"² y confiesa así su estrechez al considerar su práctica sólo en función de una verdad discursiva.

Tributaria del logocentrismo (¿pero qué concepto no lo es?) la noción de estructura ha servido a la crítica contemporánea como correlato de eso que J. -- Derrida llama la "simultaneidad teológica del libro"³: esa concentración del volumen en una imagen espacial, en una "forma", a través de la cual se puede percibir al libro como un todo organizado, y en cuanto tal presupone o anticipa un -- fin y una finalidad que no pueden ser sino las del Sentido: la intencionalidad de la conciencia presente a sí misma. Así, la lectura estructural mantiene su labor dentro de una tendencia hermenéutica o exegética que pierde de vista el carácter transformador de la lectura y se constituye en defensora de esa diafanidad metafísica que es valor teológico supremo, y al cual habremos de resistir lo más posible, como recomienda J. Derrida, si deseamos acceder al "sentido infraestructural de texto"⁴. Si bien hemos de reconocer lo fundamental de esa teleología estructural, en tanto que libera el tiempo y la generación a través de la -- apertura que opera sobre la totalidad al exigirle su desbordamiento para adquirir sentido en la anticipación de un fin, no podemos sin embargo ignorar que el libro es antes que nada volumen, y que el sentido del sentido es "la remisión in

1 Jacques Derrida, La voix et le phénomène (Paris: P.U.F., Epiméthée, 1972).

2 Kristeva, Semiotiké, p. 210.

3 Derrida, De la grammatologie (Paris: Ed. de Minuit, 1967), p. 41.

4 Derrida, De la grammatologie, p. 234.

definida de significante a significante"¹; que es imposible trazar un margen que no sea una nueva marca², y que a fin de cuentas no hay metalenguaje³.

La primacía que el concepto de estructura otorga al significado habrá de ser objeto constante de crítica si queremos empezar a ver en la productividad textual algo más que un conjunto de técnicas de connotación, pues lo que se hace evidente en el texto es una instancia en la que el significante no manifiesta un significado sino que lo excede. El interés de la estructura, como afirma Daniel Sibony, "es que es un medio para llegar allí donde no hay ya nada estructurado y, en este punto (ficticio), la estructura se renueva, se destruttura o se marchita"⁴. Decir ya no la forma sino la fuerza sería nuestra labor, aceptando de antemano que la fuerza constituye lo otro del lenguaje, el sentido que la forma oculta al mismo tiempo que lo descubre.

La exclusión de la productividad -que continúa esa otra exclusión, fundamental en la historia de Occidente, la de la escritura- nos exige una interrogación del campo de esa lógica del conocimiento que domina al estudio de la literatura y de la significación en general y que se define a sí misma y se hace posible gracias a eso que de sí excluye; interrogación que habrá de caracterizarse principalmente por su insistencia en esa alteridad y en ese afuera que en el texto se señalan. La necesidad de una lógica otra para acceder al funcionamiento del texto, confronta al discurso del conocimiento con una problemática que -

¹ Jacques Derrida, Positions. (París: Ed. de Minuit, 1972), p. 41.

² Íd. p. 52.

³ Derrida, De la grammatologie, p. 227.

⁴ Daniel Sibony, L'Autre incastrable (París: Ed. du Seuil, 1978), p. 8.

atraviesa la opacidad de un objeto significante producido, y condensa en el -- producto (en el corpus lingüístico presente) un doble proceso de producción y de transformación de sentido"¹.

Tal problemática hace al texto irreductible a una instancia comunicativa y exige de la noción de sujeto un estatuto según el cual no se constituye en -- causa de lo que escribe, sino en proceso "efecto" de su escritura. El autor de ja de ser el personaje de novela que esta sociedad escoge para determinar a su través la forma de la experiencia individual, y la instancia del lector se ve a su vez radicalmente modificada al exigírsele la comprensión de que "lo que lee es él"², que el texto ha de ser "operado, consumado, para pasar a la realidad que, sin él, permanece en el estado de ficción inorgánica"³. A la interpretación que busca afirmarse como desciframiento de una verdad o de un origen -- que escapa al orden del signo, vemos oponérsele así otra que afirma el juego e intenta "pasar más allá del hombre y del humanismo, siendo el nombre del hombre el nombre de este ser que, a través de la historia de la metafísica o de la ontología ..., ha soñado con la presencia plena, el fundamento tranquilizador, el origen y el fin del juego"⁴.

La textualidad de cierta literatura moderna ha venido a hacer sensible en campos ajenos a la ciencia literaria el carácter irreductible de la escritura con relación al lenguaje hablado. La importancia de textos como los de Mallarmé, Lautréamont, Bataille, Artaud, Sollers, Jabes... en la obra "filosófica" -

¹ Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 25.

² Philippe Sollers, Logiques (París: Ed. du Seuil, 1969), p. 108.

³ Id. p. 112.

⁴ Jacques Derrida, L'écriture et la différence (París: Ed. du Seuil, 1967), p. 427.

de Jacques Derrida o en el semanálisis de Julia Kristeva, y que de alguna manera prosigue el trabajo de Philippe Sollers encaminado a elaborar una "historia monumental"¹, son el ejemplo claro de una actitud distinta respecto a ese sistema que ha podido asimilarse a la metafísica de la presencia gracias en gran medida a su especificidad de grafía fonética; el privilegio de la palabra hablada, que se basa en esa metafísica que sitúa a la verdad en lo que se halla inmediatamente presente a la conciencia y cuyo sueño es el de un mundo original en que no hubo (y por tanto no habrá) necesidad de los sistemas mediadores del lenguaje y de la percepción, se ve así puesto en duda y es objeto de una estratégica desconstrucción y de un análisis efectivo. El cuestionamiento de la noción de un sujeto trascendental que se ha llevado a cabo de forma paralela a este cambio de visión sobre la escritura, y en el que la teoría psicoanalítica ha tenido un papel decisivo, ha puesto de manifiesto el hecho de que -- "la experiencia de la escritura no puede ser asimilada a la de la palabra hablada: uno escribe", afirma Sollers, "para callarse más y más, para alcanzar ese silencio escrito de la memoria que, paradójicamente, nos entrega al mundo en su movimiento cifrado, este mundo en el que cada uno de nosotros es la cifra disimulada e irreductible"².

La relevancia del proceso escritural que se pone así en evidencia hará -- pensar al mismo Sollers en la función de la crítica como fundamento de una -- "gran traducción"³, que abarcaría el total de las operaciones que intervienen

¹ Sollers, Logiques, pp. 9-14.

² í.d., p. 238.

³ í.d., p. 248.

en la vida entera de un individuo. La escritura se ve convertida así en un "me-
dio (en el sentido de ámbito) de intercambios y de reversibilidad en el que es-
taríamos al fin del mismo lado que nuestro lenguaje"¹.

"La novela es la manera en que esta sociedad se habla".

Siguiendo la perspectiva que así se nos abre, podemos empezar a ver en la-
novela en esa manera que esta sociedad escoge para hablarse, esa "manera en --
que el individuo DEBE VIVIRSE para ser aceptado"² como la define con razón --
Sollers, un proceso que desde su otredad, instituida en nombramiento de lo que
la excluye³, señala para el lector contemporáneo una experiencia transformado-
ra que lo incluye o lo arrastra en una deriva significativa que no es otra cosa
que la deriva en la que su experiencia accede a hablarle. Es evidente que la-
novela de la que aquí se trata tiene muy poco que ver con lo que bajo este ru-
bro ha venido a convertirse en ese factor donde el fetichismo y la perversión-
(no reconocida) de esta sociedad encuentran, así sea de manera limitada e ilu-
soria, su satisfacción. De lo que se trata aquí es de una labor textual que ca-
racteriza a ese grupo de novelas que aparecen aún a los lectores de este géne-
ro con la máscara "intratable" de lo excesivo, de lo recóndito, de lo inconfes-
ablemente inútil (¿para qué una novela que no satisface el más primario narcí

¹ Sollers, Logiques, pp. 9-14.

² Id., p. 228.

³ Para un análisis de este fenómeno que es el de la exclusión del significan-
te, cf. Daniel Sibony, "Le transfini et la castration", en Le nom et le corps -
(París: Ed. du Seuil, 1974), pp. 207-257.

sismo, cuando la novela es por excelencia, etc.?).; porque lo que ha venido a convertirse en el terror de esos lectores es el trabajo, la producción que estos textos integran y la procesualidad que hacen intervenir en la lectura, y es claro que pone en peligro la paz intersubjetiva tras la que el sujeto pretende seguir ignorando el trabajo del otro y la imposición¹ que ejerce el otro sobre el suyo propio, que él pretende no ejercer.

Las novelas de James Joyce parecen haber perdido el carácter revolucionario que en algún momento tuvieron, y esto gracias al paranoico esfuerzo de sus críticos y lectores por desentrañar las "verdades" que esperaban hallar ocultas tras la textualidad, tras el trabajo joyceano de los textos; esfuerzo que se ha visto coronado con los frutos que merecía: la naturalización (la neutralización) y la recuperación de todo lo que en la obra de este autor atentaba contra el sentido común, contra el saber absoluto, contra el sentido a secas, contra la moral, contra la "sexualidad establecida"... Es claro que para el lector actual la lectura de estos textos significa una batalla a librar contra todo ese ejército de mistificadores que si bien le iluminan el camino del Sentido, le oscurecen el del gozo, le apagan la luz del ejercicio necesariamente gozoso de la lectura; y por gozo entiéndase no sólo el placer mediocre que esta sociedad mistificadora del deseo apenas se permite, sino ese goce netamente sexual (genital) que Bataille ha situado tan bien en su noción de soberanía. Que nuestro interés (y en interés de nuestro goce) no es la violencia programada sino la práctica azarosa que nos expone a una pérdida, a una ruptura "que hace suyo al sujeto en el corazón de su gozo", como afirmaba el llorado Roland

1

Pensar aquí la frase espléndida de Georges Bataille: "escribir es imponer su voluntad."

Barthes, es algo sobre lo que habremos de insistir incesantemente frente a esa larga serie de críticos que consideran como objetivo principal de su labor intentar atrapar, para observar de cerca, eso que de los textos se les sigue colando entre los dedos y que no es más que el exceso que del goce de la trituración se inscribe asentándose entre los márgenes desiertos, mas nunca insignificantes, de la página.

Contra la sacralización de las nociones de individuo y de objeto que continúa manteniendo esta crítica, nuestra lectura habrá de buscar en el cuerpo, - que la imaginación social se rehusa a escuchar, esa máquina de escrituras cuyo efecto somos y al cual Joyce se propuso cantar en Ulises: esa "épica del cuerpo humano"¹.

El lujo sentimental al que la crítica somete a toda ciencia del texto y - que, como bien afirma Sollers, es producto de "la imposibilidad en la que se encuentra cierta mentalidad para leer lo que está escrito", habrá de dar paso a una "búsqueda de un punto real donde la literatura toque en su vida a cada uno de nosotros"². A lo real oficial habremos de oponer la fuerza de lo imaginario que constituye la inscripción soberana de la negatividad que agita al -- cuerpo significante. No se trata de la pérdida del sentido en la conversión del proceso a una "organicidad opaca e inconsciente"³, sino del señalamiento a través de esta escritura (sí, esta) de los límites o barreras del sentido en referencia a los cuales se produce el momento combinatorio que acompaña al proceso

¹ Frank Budgen, James Joyce and the Making of Ulysses (Londres: Grayson, - 1934).

² Sollers, Logiques, p. 239.

³ Kristeva, La révolution du langage poétique.

de rechazo de la significancia; señalamiento de esos límites y de las transformaciones que ellos sufren o de las travesías que padecen de parte del proceso, y que son transformaciones realizadas en una operación que podríamos denominar (siguiendo en ello a J. Kristeva, quien toma el término de uno de los mecanismos de la psicosis) como de adjunción de territorios.

Negatividad y significancia.

Si bien la inscripción de la negatividad reprimida por la sociedad no puede, en el texto, más que seguir el juego por el que esta se da lo que le falta y/o excluye a lo que la nombra, ello es gracias a un mecanismo preciso de la lógica de tal inscripción y que es lo que Julia Kristeva ha denominado la fase tética de la significancia y que sirve como "refugio de la unidad del sujeto y compensación indispensable a la violencia de la pulsión de muerte"; lo cual impide tanto el traspaso de la subjetividad como la apertura "hacia una ideología revolucionaria, transformadora de la maquina social misma"¹. Esta positivación de la negatividad, necesaria para la significancia y para la continuidad del grupo social, no constituye sin embargo una oclusión tal que impida al texto exponer la práctica de un sujeto en proceso, la cual se erige en travesía de la subjetividad y se halla animada por la pulsión de muerte. La práctica --significante opera así a la vez como constitución y como travesía de un siste-

¹

Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, p. 167.

ma de signos¹, "la constitución exige la identidad de un sujeto hablante en una institución social que él reconoce como soporte de esa identidad" y "la travesía se obtiene mediante la puesta en proceso del sujeto hablante, que es quiva las instituciones sociales con las que se había reconocido anteriormente y coincide así con los momentos de ruptura, de renovación y de revolución de una sociedad"². "El terreno específico sobre el que se juega esta pertenencia ("intrínseca de un modo de producción de signos a un modo de producción del conjunto socio-económico") es el sujeto hablante y más concretamente la relación que se instaura en él entre la unidad (fundamento del conjunto signi

1

En las siguientes páginas haremos un repaso de las nociones básicas de -- la teoría del semiánalisis de Julia Kristeva con el objeto de definir una gran parte del aparato conceptual que habremos de seguir utilizando a lo largo de -- este trabajo; para ello habremos de utilizar principalmente el resumen teórico ofrecido por la autora en la introducción al libro colectivo La traversée des signes (París: Ed. du Seuil, 1975, pp. 11-29) y la conferencia dedicada a -- Artaud que dictara en el coloquio del Centro Cultural Internacional de Cerisy -- la Salle, dirigido por Philippe Sollers y titulado Artaud, Bataille: Hacia -- una Revolución cultural (of. Artaud, "El sujeto en proceso", Valencia, España: Pretextos, 1977), pp. 35-114, y los "Preliminaires Théoriques" de La révolu- -- tion..., pp. 17-204, al igual que diversos escritos que forman parte de Semeio -- tiké y de Pouvoirs de l'horreur (París: Ed. du Seuil, 1980); evitaremos la -- elaboración de complicadas paráfrasis mediante la cita directa, con el objeto de -- reducir una construcción textual que sólo conseguiría falsamente despegarse de las determinaciones secuenciales que provienen del discurso de J. Kristeva y -- que, por otra parte, no nos "apena" obedecer abiertamente, al menos en el trans -- curso de unas cuantas páginas: es decir que obraremos sin construcciones alea -- torias que pudiéramos denominar "propias". Otra justificación para tal proceder es la que se refiere a la falta de difusión y de traducción con que cuentan en nuestro país los textos que aquí interesan, lo cual nos ha hecho creer deseaa -- ble una empresa de citación excesiva con el propósito de solventar dicho pro -- blema al menos en relación a los propósitos de este trabajo. Este resumen se -- hace entonces necesario en la medida en que para lo que le sigue será indispen -- sable su lectura, la cual no podrá ser proporcionada "paso a paso", ya que el -- recorrido a seguir habrá de ser otro. Podemos entonces sólo esperar que tal -- coerción sirva de invitación a una lectura que ningún resumen y ninguna discu -- sión pueden sustituir.

2

Kristeva, La traversée des signes, p. 11.

ficante y social) y el proceso que la precede y la excede"¹. "En sus más audaces anticipaciones, el psicoanálisis actual lacaniano, propone una teoría del sujeto en tanto unidad estratificada, nacida y determinada por la carencia (el vacío, la nada, el cero, según la doctrina de referencia), buscando insaciablemente un imposible que figura el deseo metonímico. Dicho sujeto, al que llamaremos "sujeto unario", y que se halla sometido a la ley de lo Uno que resulta ser el Nombre del Padre, este sujeto de filiación o sujeto-hijo es, en efecto, lo no dicho o, si se quiere, la verdad del sujeto de la ciencia, pero también del sujeto sometido del organismo social (de la familia, clan, Estado o grupo)"². "El Estado representa esta instancia unificadora respecto al proceso de contradicción que atraviesa a las fuerzas productivas y a las relaciones de producción. La familia asegura la unidad frente al proceso de la pulsión y del gozo. Que esta unidad, estatal y familiar, se constituye al precio de un asesinato, de un sacrificio... es lo que afirma la religión, arrogándose así el privilegio de representar, es decir de unificar aquello que le es heterogéneo a la unidad socio-simbólica: de hablar lo que el conjunto reprime y exige de infinito. ... Cómplice del Estado y de la familia en tanto que les restituye sujeto, este discurso religioso aparece no solamente como la especulación (la especularización) de lo que el gozo (genital) tiene de irrepresentable y de lo que el dispendio (de la fuerza productiva) tiene de incapitalizable. Es también

¹ Kristeva, La traversée des signes, p. 11.

² Kristeva, Artaud, pp. 35-36.

el lugar propicio donde se elabora la especulación, la teoría de la práctica - significativa, tal como puede representársela una formación socio-económica determinada: teoría del lenguaje y de su función de comunicación o de dispen- -- dio." ¹ Lo cual pone de manifiesto "la estrecha dependencia entre las prácti- -- cas y las teorías del lenguaje, por una parte, y los sistemas religiosos que - los reincorporan a los conjuntos sociales, por la otra" ², al mismo tiempo que señala el papel del arte como "acompañante de la escena sacrificial y su opo- -- nente más íntimo" ³.

Lo semiótico y lo simbólico

En un sistema de signos, el proceso que antecede a la unidad del conjunto significativo y social recibe el nombre de semiótico, que se distingue "del dominio de la significación, que es siempre el de una proposición o de un juicio; es decir un dominio de posiciones" ⁴. Lo semiótico puede ser "propuesto hipotéticamente como anterior a la imposición de lo simbólico a través del estadio - del espejo y de la adquisición del lenguaje"; lo simbólico siendo responsable de la unidad de la significación y pudiendo definirse como "el funcionamiento - lógico y sintáctico del lenguaje que, en las prácticas translingüísticas, es -

¹ Kristeva, La traversée..., p. 13.

² Id., p. 12.

³ Id., p. 13.

⁴ Kristeva, La révolution..., p. 41.

asimilable al sistema de la lengua"¹. Lo semiótico constituye "el ordenamiento ya desde siempre dispuesto de las pulsiones en tanto rupturas (frayages) psico somáticas; pero por otra parte y sobre todo, será llamado semiótico el retorno de estas rupturas en el sistema propiamente simbólico bajo el aspecto de ritmos, entonaciones, transformaciones lexicales, sintácticas y retóricas"². La "posicionalidad" de lo simbólico "se estructura como un corte en el proceso de la significancia que instauro la identificación del sujeto y de sus objetos como condiciones de la proposicionalidad. Denominaremos a este corte que produce la posición de la significación una fase tética"³. La fase tética del proceso de la significancia es la "estructura más profunda" de la enunciabilidad, lo cual quiere decir de la significación, lo cual quiere decir de la proposición"⁴. "No hay signo que no sea tético y todo signo es ya una "proposición" en germen que atribuye un significante a un objeto a través de una "cópula" que hará las funciones de significado"⁵.

"Lo semiótico "precedente" a la simbolización no puede ser por tanto más que una suposición teórica justificada simplemente por las necesidades de la descripción; prácticamente, no es sino interior a lo simbólico y exige su corte para articularse con la complejidad que le conocemos en prácticas como la música o la poesía. ..." Sin embargo, es claro que lo semiótico no es únicamen

¹ Kristeva, La traversée..., p.17.

² Id.

³ Kristeva, La révolution..., p. 41.

⁴ Id., p. 42.

⁵ Id., p. 43.

te un objeto abstracto producido por las necesidades de la teoría. El funcionamiento semiótico, en tanto condición de lo simbólico..., es discernible antes del estadio del espejo, antes del primer esbozo de lo tético. -- Más esto semiótico que señalamos en las prácticas significantes, reaparece para nosotros siempre después de la tesis simbólica: es entonces algo semiótico posterior al corte simbólico lo que se ofrece al análisis tanto en el discurso psicológico como en la práctica llamada "artística"¹.

El concepto de lo semiótico retoma "la acepción griega del término: σημεῖον = marca distintiva, traza, indicio, signo precursor, prueba, signo grabado o escrito, impresión, trazo, figuración"². "Se trata de lo que el psicoanálisis freudiano indica al postular la ruptura (frayage) y la disposición estructurante de las pulsiones, pero también de los procesos llamados primarios, que desplazan y condensan las energías al igual que su inscripción. -- Cantidades discretas de energías recorren el cuerpo de lo que será más tarde el sujeto y, en la vía de su devenir, ellas se disponen de acuerdo a las coacciones impuestas a este cuerpo --ya desde siempre semiotizante-- por la estructura familiar y social. Siendo cargas "energéticas" al mismo tiempo -- que marcas "psíquicas", las pulsiones articulan así lo que llamamos una cora: una totalidad no expresiva constituida por estas pulsiones y sus estasis en una motilidad tan agitada como reglamentada"³.

¹ Kristeva, La révolution..., p. 67.

² Id., p. 22.

³ Id., p. 23.

Cora semiótica y rechazo.

El concepto de cora lo toma Julia Kristeva de Platón, del Timeo, "para - designar una articulación totalmente provisional, esencialmente móvil, consti- tuida por movimientos y por sus estasis efímeras"¹. No se trata de una dispo- sición en el sentido espacializador que se deriva ya de la representación, -- pues es "anterior a la evidencia, a la verosimilitud y a la temporalidad"²; - "se puede situarla, en rigor incluso se le puede prestar una topología, más - nunca axiomatizarla"³; "sin ser un signo, la cora no es tampoco una posición- que representa algo para otra posición, es decir que no es aún un significan- te; mas ella se engendra con miras a tal posición significativa. Ni modelo ni- copia, ella es anterior y subyacente a la figuración, por tanto a la especula- ción, y no tolera analogías más que con el ritmo vocal o kinésico"⁴. "La teo- ría del sujeto propuesta por la teoría del inconsciente nos permitirá leer en este espacio ritmado, sin tesis, sin posición, el proceso de constitución de- la significancia. El mismo Platón nos introduce (a esta noción), desde el mo- mento en que designa a este recipiente como nutricio y maternal, no unificado aún en un Universo, pues Dios está ausente. Pero no por estar privada de uni- dad, de identidad o de Dios, la cora está menos sometida a una reglamentación que siendo distinta de la de la ley simbólica no efectúa menos discontinuida-

¹ Kristeva, La révolution..., p. 23.

² fd.

³ fd.

⁴ fd., p. 24.

des al articularlas de manera provisional y recomenzando continuamente."¹ La-reglamentación a la que se somete la cora semiótica constituye una "modalidad de la significancia en la que el signo lingüístico no está aún articulado como ausencia de objeto y como distinción entre lo real y lo simbólico"². Se trata de una coacción que la organización social imprime bajo una "formación-mediatizada" y que "organiza la cora de acuerdo no a una ley (término que reservamos para lo simbólico), sino a un ordenamiento"³. "Las funciones que organizan la cora semiótica pueden encontrar un esclarecimiento genético justo sólo en el interior de una teoría del sujeto que no lo reduzca al sujeto del entendimiento, sino que abra en él la otra escena de las funciones presimbólicas"⁴. "Se trata por tanto de funciones semióticas pre-edípicas, de descargas de energía que vinculan y orientan el cuerpo con relación a la madre"⁵. Parecería que "es este cuerpo maternal el que mediatiza la ley simbólica organizadora de las relaciones sociales y se convierte en el principio de ordenamiento de la cora semiótica, sobre la vía de la destrucción, de la agresividad y de la muerte. Pues si se ha podido describir a la pulsión como una estructura separada en sí misma o contradictoria, en cada ocasión "positiva" y "negativa", un desdoblamiento tal está obligado a engendrar una "onda destructora"

1 Kristeva, La révolution..., p. 25.

2 id., p. 25.

3 id.

4 id., p. 26.

5 id.

dominante que caracteriza a la pulsión antes que cualquier otro rasgo: Freud hace notar que la más pulsional es la pulsión de muerte.... Lugar de engendramiento del sujeto, la cora semiótica es para este el lugar de su negación, -- donde su unidad cede ante el proceso de cargas y de estasis que la producen. Denominaremos a este proceso de engendramiento semiótico una negatividad, distinguiéndola de la negación como acto del sujeto que juzga"¹. La negatividad "implica un "pensamiento impersonal", una desaparición del sujeto unario; -- mientras que la negación simbólica, el "no", no es más que la función simbólica misma que plantea el sujeto unario. Lacan afirma que es el Padre quien dice "No"². "La negatividad es el rechazo que el sujeto reprime al decir "No", y que vuelve para agredir a ese "No": contra el Nombre del Padre, contra el super-yo, contra el lenguaje mismo y el rechazo originario mediante el que se impone"³. "Si la función simbólica es una función sintáctica, y si ésta consiste esencialmente en unir un sintagma nominal y uno verbal, la función del símbolo de la negación es anterior a dicha función o coincide con su génesis ... ; la negación interna al juicio es una marca de la función simbólica y/o sintáctica, la primera marca de la sublimación"⁴. En otras palabras, sería el sometimiento del sujeto a la ley del deseo, a la inscripción de la metáfora paterna. "El exterior convertido en objeto significable (mediante la pulsión de rechazo, la Ausstossung o la Verwerfung), y la función de predicación (de-

¹ Kristeva, La révolution..., pp. 27-28.

² Kristeva, Artaud, p. 46.

³ Id.

⁴ Id., p. 47.

rivada de aquella en tanto que la ratio sujeto hablante/predicado) aparece -- como estasis de la negatividad --del rechazo, solidarios e indisolubles". La negatividad --el rechazo-- sólo es un funcionamiento discernible por medio de las posiciones que lo absorben y camuflan: lo real, el signo, el predicado, - se presentan como momentos diferenciales --jalones del proceso de rechazo"².- "El rechazo únicamente existe en la materialidad trans-simbólica de este proceso, en las pulsiones materiales del cuerpo sometido a las operaciones biológicas de la división de la materia y a sus relaciones sociales.... La negatividad sólo puede ser una noción dialéctica inherente al proceso de la significancia, a la bisagra del orden biológico y social, por un lado, y a la fase -tético-significante de ésta por otro"³. "La negación interna al juicio, al -- mismo tiempo que la predicación, son captaciones, detenciones del movimiento-específico del rechazo, sus nudos. Contra ambos se lanzará el rechazo cuando ya no se deje detener por la identificación especular y la función simbólica-concomitante"⁴.

¹ Kristeva, Artaud, p. 48.

² í.d.

³ í.d., p. 49.

⁴ í.d.

Fenotexto y genotexto.

"En última instancia, el rechazo, la negatividad, conducen a un "fading" de la negación: el excedente de negatividad destruye el emparejamiento de los opuestos, sustituyendo la oposición por una diferenciación infinitesimal del fenotexto"¹. Entendemos por fenotexto "el lenguaje que expone la comunicación y que la lingüística describe en términos de "competencia" y de "performancia". Y permanece siempre disociado, escindido, irreductible en relación al proceso semiótico que actúa en el genotexto. El fenotexto es una estructura (que se puede generar en el sentido de la gramática generativa) y obedece a las reglas de la comunicación; supone un sujeto de la enunciación y un destinatario. El genotexto es un proceso, travesía de zonas con limitaciones relativas y -- transitorias, y consiste en un recorrido no bloqueado por los dos polos de la información unívoca entre dos sujetos plenos"². El genotexto comprende a "to dos los procesos semióticos ... pero también al surgimiento de lo simbólico"³. "El genotexto sería entonces el único transporte de energías pulsionales que organizan un espacio donde el sujeto no es aún una unidad escindida que se de finiría para dar lugar a lo simbólico, sino donde se engendra como tal mediante un proceso de ruptura (frayage) y de marcas bajo la coacción de la estruc-

¹ Kristeva, Artaud, p. 49.

² Kristeva, La révolution..., p. 84.

³ Íd., p. 83.

tura biológica y social. Es decir que el genotexto, aunque es señalable a través del lenguaje, no es lingüístico (en el sentido de la lingüística estructural o generativa). Se diría que es un proceso que tiende a articular en estructuras efímeras (débiles, amenazadas por las cargas pulsionales, -- "quanta" más que "marcas") y no-significantes (dispositivos sin doble articulación) las siguientes series: a) las dñadas pulsionales; b) el continuo corporal y ecológico; c) el organismo social y las estructuras familiares -- que traducen las coacciones del modo de producción; d) las matrices de enun-- ciación que dan lugar a los "géneros" del discurso (según la historia de la literatura), a las "estructuras psíquicas" (según la psiquiatría y el psico análisis) o a distintas distribuciones de los protagonistas de la enuncia-- ción (según la lingüística del discurso en el sentido de Jakobson)"¹. "El -- genotexto se presenta así como la base subyacente al lenguaje, que designa-- remos con el término de fenotexto"². "El proceso de la significancia compren-- derá entonces tanto al genotexto como al fenotexto, y no podría ser de otra manera, pues es en el lenguaje donde se realiza todo funcionamiento signifi-- cante (incluso si esta realización no utiliza el material del lenguaje), y-- es a partir del lenguaje que una aproximación teórica puede intentar pene-- trarlo"³.

¹ Kristeva, La révolution..., pp. 83-84.

² Id., p. 84.

³ Id., pp. 84-85.

Rechazo y analidad.

El sujeto en proceso del texto "-- por motivos biográficos e históricos-- consigue remodelar la cora de la significancia históricamente aceptada, proponiendo la representación de otra relación de los objetos naturales, de los aparatos sociales y del propio cuerpo"¹. "Semejante sujeto atraviesa la red lingüística y se sirve de ella para indicar --como lo hacía una anáfora o un jeroglífico-- que no representa una realidad planteada por adelantado y desligada para siempre del proceso pulsional, sino que experimenta o practica el proceso objetivo sumergiéndose en él, y emergiendo de él a través de las pulsiones. Este sujeto del dispendio no es un lugar puntual, sujeto de la enunciación, por el contrario, actúa a través de la organización (la estructura, la finitud) -- del texto, en la cual se figura la cora del proceso. Esta cora es la articulación semiótica no verbal del proceso ..."².

"El goce de la destrucción (si se quiere, de la "pulsión de muerte") del que el texto es manifestación a través del lenguaje, pasa por un desenterramiento de la analidad suprimida --sublimada. Antes de disponerse en una nueva red-semiótica, antes de formar la estructura que será la "obra", la pulsión todavía no simbolizada, los restos de las primeras simbolizaciones" (Lacan) atacan, a través de la analidad desenterrada y con conocimiento de causa de la homosexualidad, todas las estasis del proceso de la significancia (signo, lenguaje, estructura familiar o social identificable)"³.

¹ Kristeva, Artaud, p. 50.

² fd.

³ fd., p. 52.

En el adulto, la vuelta "a la analidad no sublimada, no simbolizada, rompe la linealidad de la cadena significativa, la "paragramatiza", la "glosolaliza"¹. "La oralización puede ser intermediaria entre el sadismo fundamental del rechazo y su sublimación significativa"², y podemos tomar en este sentido como "oralizaciones del rechazo" a esa musicalidad, que el lector califica a menudo con el término de "maestría del lenguaje". "El super-yo y su lenguaje lineal, que caracteriza el encadenamiento de los sintagmas en sujeto/predicado, son -- combatidos por un retorno del placer oral y glótico: succión o expulsión. La - fusión con el seno materno o su rechazo parece ser que están en la base de esta erotización del aparato bucal y, a través de éste, de la introducción en el orden del lenguaje de una sobrecarga de placer señalable morfológica e incluso sintácticamente"³. Cuando "se produce una agudización del rechazo portador de las pulsiones, o más exactamente de su carga negativa"⁴, ésta puede "canalizar se por el aparato bucal, que parece ser el único órgano interno que no posee - capacidad para retener la energía asociada: la cavidad bucal y la glotis liberan la descarga a través de un sistema finito de fonemas propios a cada lengua. El paso siguiente es un aumento de las frecuencias de los fonemas, su acumulación o su repetición, apartándose del código de la lengua para determinar la - elección específica de los morfemas, o sea, la condensación de muchos "tomados

¹ Kristeva, Artaud, p. 55.

² Íd.

³ Íd., p. 56.

⁴ Íd., p. 57.

prestados", en un sólo lexema.... Para la nueva red fonemática y rítmica que produce, el rechazo se convierte en fuente de "placer estético"; sin borrar la línea del sentido, la recorta y reorganiza, imprimiéndole el recorrido de la pulsión a través del propio cuerpo: del ano a la boca"¹.

"El rechazo reconstituye los objetos reales o, más exactamente, es la condición de creación de nuevos objetos: en este sentido, reinventa lo real y lo re-semiotiza. Si bien recuerda por esto a un proceso destructivo de tipo esquizoide, también constituye su positivización, dado que lo afirma introduciéndolo en la esfera significativa, que se encuentra así separada, escindida, multiplicada, puesta en proceso. La semiotización del rechazo a través del --orden simbólico es el terreno de una contradicción insostenible que sólo alcanza a un restringido número de sujetos"².

1

J. Kristeva, Artaud, p. 57. Cabe aquí señalar lo que de "transmisión de escrituras" hay en esa imposibilidad de Joyce para crear en la esquizofrenia de Lucia Anna, su hija, y de su admiración por ella, por su "curioso lenguaje abreviado", y a quien defiende, en esa famosa carta del 1º. de mayo de 1935 que Joyce dirige a Miss Weaver (cf. Selected Letters, Viking Press, New York, 1975, pp. 374-7), en términos similares a los que usara veintitres años antes para defender a Blake. (cf. Critical Writings, p. 220).

2

Kristeva, id., p. 58.

Abyección y significancia.

"Del arcaísmo de la relación pre-objetal, de la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser, la abyección conserva esa noche - donde se pierde el contorno de la cosa significada y donde no se mueve más que el afecto imponderable."¹

Si el rechazo viene a perturbar el lenguaje y a reintroducir la negatividad reprimida por la fase tética, la abyección parece conservar el afecto de - una represión anterior, de una exclusión originaria. Lo abyecto no se posa ante el sujeto como lo hace el objeto, y con éste sólo comparte una característica: la de oponerse a yo. "Mas si el objeto, al oponerse, me equilibra en la -- trama frágil de un deseo de sentido que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido y me atrae hacia allí donde el sentido se hunde."² De un elemento (un alimento, por ejemplo), signo del deseo de mis padres, "yo" no quiero saber nada, "yo" lo expulso; pero como este elemento "no es "otro" para - - "mf", que no soy más que en su deseo, yo me expulso, yo me escupo, yo me abyec

1

Kristeva, Pouvoirs de l'horreur, p. 17. Cabe señalar aquí que la noción de lo abyecto parecería actuar dentro del campo teórico elaborado por la autora como una "especificación" que atañe a lo que hemos afirmado respecto a la cora semiótica; sería como un grado más de precisión o un nivel más específico de descripción, que situaríamos como parte de la reglamentación semiótica de la cora y por tanto anterior al orden de lo tético; aunque lo que efectúa la abyección sea una vía oblicua (de la teoría) que disloca en cierta manera la oposición semiótico/simbólico.

2

id., p. 9.

to en el mismo movimiento por el que "yo" pretendo posarme." ¹ Así, "ya no soy yo que me expulsa, "yo" es expulsado. El límite se ha convertido en objeto" ².

Sobre esta exlcusión parecen fundarse ciertas existencias que carecen -- del sostén de un deseo, "siendo siempre el deseo un deseo de objetos" ³. Su dinámica pone en cuestionamiento a la teoría del inconsciente, la cual supone -- "una represión de contenidos (afectos y representaciones) que, debido a eso, -- no acceden a la conciencia sino que operan en el sujeto modificaciones del discurso (lapsus, etc.), del cuerpo (síntomas) o de ambos (alucinaciones, etc.)" ⁴. En el sujeto de la abyección, "los contenidos "inconscientes" permanecen ... - excluidos pero de una extraña manera: no tan radicalmente como para permitir - la diferenciación sujeto/objeto, y sin embargo sí con una nitidez suficiente - como para que pueda tener lugar una posición de defensa, de rechazo pero tam-- bién de elaboración sublimatoria. Como si la oposición fundamental estuviera - aquí entre Yo y Otro, o, más arcaicamente, entre Adentro y Afuera. Como si esta oposición absorbiera a aquella, elaborada a partir de las neurosis, entre - Consciente e Inconsciente" ⁵. "A causa de la oposición ambigua Yo/Otro, Adentro/

¹ Kristeva, pp. 10-11.

² íd., p. 11.

³ íd., p. 14.

⁴ íd.

⁵ íd., p. 15.

Afuera --oposición vigorosa pero permeable, violenta pero incierta--, los contenidos "normalmente" inconscientes en los neuróticos se vuelven explícitos - si no conscientes en los discursos y en los comportamientos "límites" (border lines).¹ Estos contenidos acceden así a expresarse abiertamente en las prácticas simbólicas, "sin por ello integrarse a la conciencia del juicio de los sujetos en cuestión"².

Ya tendremos ocasión de señalar esa oposición Afuera/Adentro en el texto de Joyce y el papel fundamental que tuvo su frágil articulación para el -- silencio, el exilio y la astucia. "Aquel por quien existe lo abyecto es un expulsado que (se) coloca, (se) separa, (se) sitúa y entonces yerra, en lugar - de reconocerse, de desear, de pertenecer o de rechazar"³. "En lugar de interrogarse por su "ser", se interroga sobre su lugar: "¿Dónde estoy?" antes que "¿Quién soy?" Pues el espacio que preocupa al expulsado, al excluido, no es nunca uno, ni homogeneo, ni totalizable, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico. Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el expulsado no deja de delimitar su universo cuyos confines fluidos --puesto que están constituidos por un no-objeto, lo abyecto-- cuestionan constantemente su solidez y lo obligan a recomenzar. Constructor infatigable, el expulsado es a fin de cuentas un extraviado. Un viajero en una noche de fin en fuga. - Tiene el sentido del peligro, de la pérdida que representa el pseudo-objeto-

1
Kristeva, p. 15.

2
fd.

3
fd.

que lo atrae, más no puede impedir arriesgarse en el momento mismo en que se demarca¹. Y cuanto más se extravía, más se salva."²

Más a nosotros, lectores de Joyce, nos interesa sobre todo el conocimiento que el sujeto de la abyección experimenta (o practica) y que ha de producirse a partir de esa instancia en la que con su fuerza mayor experimenta la solicitud y la pulverización de lo abyecto; y esa instancia no puede ser otra que aquella a la que llega el sujeto "cansado de sus vanas tentativas por reconocerse fuera de sí", y "encuentra lo imposible en su ser mismo, descubriendo que no es sino abyecto"³. Tal conocimiento consiste en descubrir así que "todos sus objetos reposan tan sólo sobre la pérdida inaugural que funda a su propio ser", "que toda abyección es de hecho reconocimiento de la falta fundadora de todo ser, sentido, lenguaje y deseo"⁴. Y así, el único-significado de la experiencia de esa falta es la abyección. "Siendo su significante... la literatura"⁵.

Si lo que ese sujeto "ha avalado en el lugar del amor materno es un vacío, o mejor, un odio materno sin palabra para la palabra del padre"⁶, será precisamente de eso de lo que "intentará purgarse, incansablemente"⁷. Pues --

¹ démarquer significa también plagiar, lo cual no carece de importancia en el caso de Joyce ni en el de Ulises.

² Kristeva, pp. 15-16.

³ í.d., p. 12.

⁴ í.d.

⁵ í.d., p. 13.

⁶ í.d.

⁷ í.d. Es esta la misma hipótesis del Otro-incastable (cf. infra, p.48s) que Sibony encuentra en la fundación de las Escrituras.

lo que encuentra en ello ese sujeto es quizá un padre... "un simple espectro, pero un espectro permanente"¹. A partir "de la torpeza que lo ha helado ante el cuerpo intocable, imposible, ausente de la madre, esa torpeza que ha separado a sus impulsos de sus objetos, es decir de sus representaciones, de esta -- torpeza... provoca, con asco, una palabra --el miedo.... Más esa palabra "miedo"... apenas provocada, se esfuma como un espejismo e impregna de inexistencia, de resplandor alucinatorio y fantasmal, a todas las palabras del lenguaje. Así, puesto entre paréntesis el miedo, el discurso no parecerá sostenible más que a condición de confrontarse sin cesar con este afuera, pesa repelente y repelida, fondo de memoria inaccesible e íntimo: lo abyecto"².

Más lo que consigue con ello este sujeto, que "se considera como el equivalente de un Tercero", del cual asume los poderes y "se funda sobre su ley para olvidar o rasgar el velo del olvido, pero también para erigir su objeto como caduco", es hacer del Otro un alter ego, y hacerlo así soltar "los tres polos del triángulo sobre el que se sostiene la homogeneidad subjetiva" y "dejar caer el objeto en un real abominable, inaccesible excepto en el gozo. En este -- sentido, sólo el gozo hace existir a lo abyecto como tal. No se le conoce, no se le desea, se le goza. Violentamente y con dolor. Una pasión"³. Lo abyecto no es así más que una "frontera, un don repelente que el Otro, convertido en alter ego, deja caer para que "yo" no desaparezca en él sino que encuentre, en

¹ He ahí la hipótesis de Stephen sobre Shakespeare.

² Kristeva, p. 14.

³ Id., p. 17.

esta alienación sublime, una existencia caída. Un gozo en el que el sujeto - se sumerge pero en el que el Otro, en cambio, le impide zozobrar al hacérselo repugnante"¹.

Lo abyecto servirá entonces para confrontarnos a "las tentativas más antiguas (efectuadas) para delimitarnos respecto a la entidad materna, anteriores incluso a existir fuera de ella gracias a la autonomía del lenguaje"². -- "En ese cuerpo a cuerpo, la luz simbólica que un tercero, el padre eventual-- mente, puede aportar, sirve al futuro sujeto, si además se halla dotado de -- una constitución pulsional robusta, para continuar la guerra con su cuerpo de defensa, con lo que de la madre se volverá abyecto. Repelente y rechazante; - repeliéndose, rechazándose. Abjectante."³

Del cuerpo de la histérica

Es conocida para el lector de Ulises (y de Retrato...) la lucha por una delimitación que realiza Stephen en relación a su madre, como si se encontrase amenazado continuamente por una "recaída en la dependencia de un poder tan asegurador como asfixiante"⁴, y cómo Ulises opera a la manera una búsqueda -- ("fracasada") de esa luz simbólica que Stephen Dedalus puede obtener de un --

¹ Kristeva, p. 17.

² id., p. 20

³ id.

⁴ id.

tercero. El "fracaso", sin embargo, de esta búsqueda no estriba tanto en una -ineficacia paterna "inherente a Bloom" (pues si la hubiera sería algo inherente a los padres), sino en lo que de esa búsqueda a través de lo abyecto quedó al descubierto: el entre-dos-mujeres, entre una mujer y su madre, por ejemplo; entre una mujer y Otra mujer¹, que constituye el "lugar absoluto, por ser primordial, de lo imposible: de lo excluido, del afuera del sentido, de lo abyecto. Atopia"². Y este descubrimiento se lo debe el texto a una cercanía -a distancia- que logra mantener el escritor con el cuerpo histórico, en este caso -- Molly; ¿es inútil decir que Joyce se lo debió a Nora Barnacle³? Pues si bien -"la mujer es expulsada del rechazo esquizoide que se separa de todo", es decir que es expulsada de la vía "artística", procesual, y "del grupo paranoide es borrada, siendo objeto de intercambio entre los hermanos de la comunidad o preciosa matrona"⁴, pareciendo así, como afirma Freud, que "sólo hay una libido,-

¹ cf. infra, pp. 136-138.

² Kristeva, p. 30.

³ No es demasiado... ingenuo suponer que tal conocimiento se apoya también en el nacimiento de su hijo Giorgio (27 de julio de 1905), y en lo que - en relación a él se da como cuestionamiento de la paternidad (y de la homosexualidad); a ese evento habría que anudar el nacimiento y la muerte de Rudy Bloom, para lo cual sería esencial una "comparación" con lo que de la muerte de su hijo Anatole alcanza Mallarmé a componer su Tombeau...

⁴ Kristeva, Artaud, p. 59. En este sentido, los primeros años de vida en común con Nora se hallan caracterizados por el dolor que le produce a Joyce - tener que reconocer lo primero y el placer y el gozo que encuentra en lo segundo.

la masculina"¹, a pesar de ello "hay en el funcionamiento de la "histérica" - un proceso de rupturas multiplicadas, que se instaura no a partir de una castración unaria², sino desde una multiplicidad de inacabables separaciones que rompen la unidad del velo de lo simbólico, como si estuviesen ramificadas en un ritmo translingüístico: multiplicidad de separaciones que no integra sin excedente la ironía de la mascarada fraterna"³. Sin embargo, "hay que distinguir a este funcionamiento espasmódico de aquel del rechazo⁴. Pulsión mortuoria y generativa⁵, excorporación del excremento y del hijo: agresividad y ligazón, asesinato y nacimiento, "vagina alquilada al ano" (decía Lou Andreas-Salomé), conexión de lo positivo y de lo negativo, anulación de la dicotomía, pero también de la heteronomía entre rechazo y estasis, negatividad y negación, separación sin ruptura (sin castración) y sin lucha: el espasmo de la histérica se asemeja al rechazo aunque no se confunde con él"⁶. "En el punto-álgido de la contradicción que concebimos como heterogénea (cualquier otra -- contradicción es lógica o una mera diferencia sin lucha), cuando empieza a -- despuntar la pérdida de la unidad --esa ancla del proceso--, y cuando se per-

1
Kristeva, Artaud, p. 59.

2
Para Sibony es esto lo incastrable.

3
Obsérvese el humor de la carta del 9 de octubre de 1906 (Selected Letters, p. 106.) dirigida a Stanislaus Joyce: "Do you notice how women when -- they write disregard stops and capital letters"; tan débil en comparación al exceso que refiere.

4
cf. supra, pp. 23-26.

5
Lo que tejió nuestra Penélope fueron las chambritas para su hijo-muerto.

6
Kristeva, Artaud, pp. 59-60

fila la cora asimbólica, semiótica, que puede ser móvil, o por el contrario, - inmovilizarse, entonces el sujeto en proceso se descubre separado, por tanto - femenino, dado que capta el hecho de que la histérica atraviesa también, a su manera, la experiencia de lo asimbólico, aunque no lo posea. Y este sujeto se descubre bisexual, hermafrodita, luego, nulo."¹ "El sujeto en proceso necesita verse en una hermana o en una hija para no volverse loco"². "Para el sujeto en proceso, la mujer representa ese ser heterogéneo que desdobra la unidad, que - separa, y al que es indispensable controlar, luchando con ella sin sublimarla - en madre-virgen"³. Es notorio cómo la Mujer (Molly) deja de hallarse sublimada como madre o como virgen, como lo estaba en Stephen Hero y en Retrato..., si bien es a partir de la ambigüedad (del carácter doble) que en esos primeros -- textos se le atribuía como se establece esa polaridad entre madre de Stephen y Molly Bloom a través de la cual, o en travesía de la cual, se establece la escritura de Joyce en tanto transmisión de escrituras encaminadas a circundar -- ese hueco erigido entre-dos-mujeres: entre la Mujer y el Otro-mujer (a la sazón, Dios).

Más no cabe ver en este reconocimiento del funcionamiento espasmódico de la histérica una posición "feminista" como las que hemos venido a conocer me--

1

Kristeva, Artaud, p. 60.

2

Id. No olvidemos aquí las visitas de Eileen y de Eva Joyce a Trieste (y por vía negativa el distanciamiento progresivo (si bien no contemporáneo) de su hermano Stanislaus) y lo que ya mencionamos respecto a una "transmisión" -- con relación a su hija Lucía.

3

J. Kristeva, Artaud, p. 61.

dio siglo después y que parecen mantener sobre ese espasmo la misma visión - de la cultura fálica contra la que combaten: la de una castración. Como afirma J. Kristeva, "todo empuja a creer que si la unidad lógica es paranoide y homosexual, la exigencia femenina, el espasmo histérico, nunca encontrará su simbólico propio, y se planteará en el mejor de los casos como un momento inherente al rechazo en el proceso de rupturas, en las escisiones ritmadas. En tanto que posee una especificidad, una mujer la halla en la asocialidad, en la ruptura de las convenciones comunitarias, en una especie de singularidad-asimbólica. Pero, simultáneamente, y como para camuflar esta verdad, se pasa la vida fingiendo, representando a la engendradora, a la esposa, a la madre-idealizada de los artistas o a la compañera travestida de los hermanos"¹.

¹ J. Kristeva, Artaud, p. 62.

2

La mimesis: transgresión de lo tético.

El proceso fundamental mediante el cual la práctica significativa efectúa la transgresión de la unidad de lo tético al introducir en su posición el flujo semiótico..., ese proceso tiene un nombre: la mimesis.

Lo que interesa hacer aquí notar es que la mimesis impide la teologización de lo tético, y lo hace mediante la reproducción de la constitución de lo simbólico, en otras palabras, "la mimesis no es una imitación del objeto, sino una reproducción del trayecto de la enunciación"¹; es decir que el "objeto" que plantea "no es más que un resultado de la economía pulsional de la -- enunciación; la verdadera posición de este objeto le sigue siendo indiferente"². Por tanto, la verdad no constituye aquí una referencia respecto a un -- objeto exterior al lenguaje, sino un objeto construido "a través de la red semiótica, planteado sin embargo en lo simbólico y por tanto siempre verosímil"³. Lo que así se demuestra no es únicamente que "no hay lenguaje sin fase tética instauradora de la posibilidad de verdad"⁴, sino también que la exigencia de-

¹ Kristeva, La révolution..., p. 57.

² Íd., p. 57.

³ Íd., p. 58.

⁴ Íd., p. 59.

que toda práctica significativa deba funcionar a partir de la fase tética no puede producir sino "un discurso tautológico que, habiendo partido de su tesis, es una síntesis de tesis"¹, que es como se constituye el discurso de la ciencia y del dogma, los cuales "hacen de lo tético una creencia de donde parte la búsqueda de la verdad, mas su trayecto así programado es circular y retorna al punto tético de la partida"². En cambio "la mimesis poética mantiene y transgrede esta unidad de lo tético al obligarlo a efectuar una especie de anamnesis"³, en tanto que al atravesar la verdad de lo tético, que es la verdad de la significación (Bedeutung), lo hace para "decir la "verdad".... Esta "segunda verdad" es la reproducción del trayecto que la primera... corta para establecerse"⁴ más lo que aquí se hace evidente es un procedimiento distinto a la condensación (Verdichtung) y al desplazamiento (Vershreibung)⁵ que aparecen como fundamentales en el trabajo del inconsciente en la teoría freudiana, (de cuya conjugación depende, pero sin ser reducible a ellos) y que constituye "el pasaje de un sistema de signos a otro"⁶. A la labor de los dos procedimientos se suma "una transformación de la posición tética: la destrucción de-

1
Kristeva, La révolution..., p. 59.

2
id., p. 59.

3
id., p. 60.

4
id., p. 61.

5
Ambos términos fueron introducidos a la lingüística estructural por -- Kruszovski y Jakobson bajo los de metáfora y metonimia, of. La révolution... p. 59.

6
id. p. 59.

la antigua y la formación de otra distinta"¹. El término de intertextualidad "designa esta transposición de uno (o más) sistema (s) de signos en otro distinto"², mas Julia Kristeva ha preferido substituirlo por el de transposición, precisando así que "el pasaje de un sistema significante a otro exige de una nueva articulación de lo tético, de la posicionalidad enunciativa y denotativa"³, la cual no es reducible al sentido de una "crítica de las fuentes" de un texto con el que se pudo ver asimilado en algún momento el término de intertextualidad. Julia Kristeva distingue a la transposición de la figurabilidad, que había mencionado Freud junto a la condensación y al desplazamiento que -- consideraba fundamentales en el trabajo del sueño, definiendo a la figurabilidad como "la articulación específica para un sistema de signos entre lo semiótico y lo tético"⁴, mientras que la transposición indica esa "posibilidad del proceso significante de pasar de un sistema de signos a otro, de intercambiarlos, de permutarlos"⁵, y que tiene un papel esencial en la medida en que "supone el abandono de un antiguo sistema de signos, el pasaje por un intermedio pulsional común a los dos sistemas y la articulación del nuevo sistema -- con su nueva figurabilidad"⁶.

¹ Kristeva, La révolution..., p. 59.

² fd.

³ fd., p. 60.

⁴ fd.

⁵ fd.

⁶ fd.

Lo verosímil: -un sentido.

En un admirable estudio de Julia Kristeva sobre la verosimilitud¹, esta aparece como un discurso que sin ser verdadero se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. Siendo un "Real" desfasado que llega a perder el primer - grado de semejanza (discurso-discurso), lo verosímil no tiene más que una so la característica constante: quiere decir, es un sentido"². Lo verosímil es así un "refugio del sentido,... es todo aquello que, sin ser sin-sentido, no está limitado al saber, a la objetividad"³. Lo verosímil se constituye como una conjunción de dos discursos distintos, en la que uno, el literario, "se proyecta y se identifica más allá de la diferencia. El espejo ante el cual - lo verosímil lleva al discurso literario es el discurso llamado natural. Este "principio natural", que no es otra cosa de momento que el buen sentido, - el que es aceptado socialmente, la ley, la sombra, que define la historicidad de lo verosímil"⁴.

¹ cf. Semeiotiké, p. 211ss.

² id., p. 211.

³ id.

⁴ Kristeva, Semiotiké, p. 212.

Verosimilitud del "flujo de la conciencia".

En Ulises, el número de los distintos sistemas de signos, de cuya redistribución depende la variedad de tipos de mimesis novelesca, es enorme y exige de un análisis detallado de sus funciones en relación a la verosimilitud que a través de ellos se juega para constituir el proceso representacional -- (mimético) de la novela. Limitando nuestro enfoque, encontramos que una gran parte de la novela está construida básicamente sobre lo que se dio en llamar, siguiendo a William James, la técnica del "flujo de la conciencia", la cual constituye un "paso más allá" del monólogo tradicional, en tanto se instituye como imitación del flujo "interior" de la conciencia, es decir, en tanto que constituye un paso más acá en la vía de una aproximación a sí misma de la conciencia. Si bien la verosimilitud literaria se construye a partir de una transposición cuyo mecanismo principal es el de una identificación entre dos sistemas de signos, o entre dos discursos: el literario y el llamado discurso natural, lo que sucede en esta técnica del "flujo" es en efecto una transposición de esos discursos, mas la "naturaleza" del discurso "natural" ha sido sometida a un cambio determinado en gran medida a partir de un interés en ciertas teorías (por tanto prácticas significantes: sistemas de signos) psicológicas y semiológicas¹, y en ciertas "obras literarias"², en las que esta nueva trans

¹ v.g., Jousse, W. James, Freud...

² Principalmente la de Henry James y la de Dujardin.

posición se empezaba a llevar a cabo, operando un "cambio" en el discurso de lo real-social. Las consecuencias de tal reorganización de la verosimilitud-literaria constituyeron una modificación profunda en la distribución de los sistemas significantes que entraban a formar parte del sistema novelesco y a partir del cual se haría posible no sólo una transposición identificatoria -- entre dos o más sistemas en relación a otro distinto que sería el sistema -- "natural" (el denotativo) de la lengua natural y que constituiría un "grado-mayor de verosimilitud", sino que, al entregarse a la travesía semiótica que esta nueva transcripción favorecía (puesto que se proponía llevar el discurso denotativo a significar procesos de la significancia que lo cuestionan y exponen a su disolución), se hacía además posible la explicitación del trayecto de la denotación, es decir, de la significación del sistema del lenguaje, constituyéndose esa travesía en una anamnesis cuyo recorrido marca al material novelesco mismo; es decir que lo novelesco (en cuyos orígenes J. Kristeva lo hacía resultar de una redistribución de "diversos sistemas de signos: el carnaval, la poesía cortés, el discurso escolástico"¹) estará ahora sobre determinado en la constitución misma de su ficción, es decir, en la distribución y la elección de los enunciados novelescos, por esa "verdad" que la mimesis hace retornar en el discurso.

A pesar de la reconocida importancia en la práctica joyceana de esta -- "técnica", apenas medio siglo después se empiezan a descubrir los puntos que la separan de esa vía psicológica y fenomenológica estancada en la noción de

¹ cf. Kristeva, La révolution..., p. 59, y Teoría de la novela (Barcelona: Ed. Lumen, 1974).

un sujeto trascendental. Lo que se hace posible a partir de Ulises (pero también a partir de Mallarmé y Lautréamont) es una crítica del sujeto trascendental concebido como una entidad presente a sí misma en algún lugar y, además, de la posibilidad de una trayectoria novelesca determinada en su distancia -- misma, en su extensión misma, por el desconocimiento constitutivo del sujeto. Que lo que esto abre es una vía a la expulsión de lo tético a zonas donde lo verosímil (la verdad enunciativa del texto) aparece sumergido bajo el intenso flujo de lo semiótico que lo precede y lo determina, y constituye la "verdad" a la que (lo) hace retornar el texto, es algo que merece toda nuestra insistencia.

En Ulises, parece como si el procedimiento del "flujo de la conciencia" formara "la base" sobre la que se construye todo su complejo sistema de transposiciones, mas no es posible ver en él un principio al cual se subordinen -- otras transposiciones, pues precisamente lo que ese sistema pone en juego es el hecho de que esa "técnica", como las "otras", es una transposición, ni más ni menos fundamental que ellas, y su relevancia en la novela se halla determinada por "lo real" al que se subordinan también, por ejemplo, la "estructura-temporal", que no es más que otra transposición, o la "espacial", que es otra más, etc. Lo que esa aparente predominancia oculta es otro aspecto de la episteme fonologocentrista.

Siguiendo a Platón, la tradición occidental ha visto en el libro un equivalente afónico del diálogo: afónico y carente del otro a quien está dirigido. Tal concepción encuentra su justificación en la argumentación del Filebo¹ se-

¹ cf. Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon", en La dissémination, pp. 69-197.

gún la cual la doxa (la opinión, el sentimiento), que es anterior al diálogo, se ve subordinada al logos que es posible sólo gracias al diálogo, y sólo después de él podrá ser producido en ausencia de destinatario. Lo que así se efectúa es la represión de la producción de la doxa mediante su subordinación a -- la implantación de lo simbólico, que hemos determinado, siguiendo a Kristeva -- (y a Lacan), como producto del estadio del espejo y de la adquisición del lenguaje; y el resultado, lo mismo para la ciencia que para el dogma teológico -- que se imponen tal represión es su constitución como dóxicos y tautológicos. -- Mas importa hacer notar que en su papel de falso diálogo (el cual, como afirma Derrida, no implica que sea un diálogo falso¹), el libro se ve subordinado a -- un valor de verdad que no le es intrínseco, sino que le es dado en relación a -- una escritura interior (psíquica) a la cual se encarga él de reproducir; "el -- libro, que copia, reproduce, e imita al discurso vivo, no vale más de lo que -- vale ese discurso. Puede valer menos, en la medida en la que se ha privado de -- la vida del logos; no puede valer más"². Y es precisamente en calidad de imitador ("mimo que no practica la "diégesis simple"³) que el poeta es juzgado y -- condenado en La República. Mas la condena allí explícita revestiría a lo largo de la historia (fetichizante) occidental una subordinación de la mimesis a la -- verosimilitud literaria que seguiría manteniendo la represión de lo semiótico -- que antecede a la imposición de lo tético. Aquella argumentación del Filebo le

¹ cf. Derrida, "La double séance", en La dissémination, pp. 210-211.

² íbid., p. 211.

³ íbid.

permitió a Sócrates utilizar esa metáfora, famosa entre todas, que une el alma al libro, y que se basa en la semejanza del libro con esa relación silenciosa que tiene el alma consigo misma en el "soliloquio mudo" (Mallarmé, "Mimique"), y que, según Derrida, su aplicabilidad radica para Sócrates en el hecho de que "el libro imita al alma o que el alma imita al libro, que uno es la imagen semejante del otro ("imagen" tiene la misma raíz que "imitari")"¹; y "todo se organiza siguiendo esta relación de repetición, de semejanza, de redoblamiento, de duplicación"²: "el logos debe en efecto regularse sobre el modelo del eidos, (y) el libro reproduce al logos"³.

A esa metáfora, Joyce ha opuesto otra, ya célebre, que une el cuerpo al libro, y en la cual se hace ya presentar el carácter para-dóxico que tendrá en Ulises la verosimilitud y la verdad (anamnésica y/o anafórica) de la escritura. Si en un momento el "flujo de la conciencia" parece ser la confirmación más radical de la metáfora platónica, y no dejaría de ser sino esto en la obra de ciertos escritores, sin embargo, en la práctica joyceana, tal "técnica imitativa" no se reduce a una reproducción de la fase tética de la significancia, es decir a una representación de la significación del discurso de una conciencia en diálogo consigo misma, sino que constituye una travesía de la producción que esa fase tiende a obliterar en su determinación de una verdad (verosímil) dialógica: de un sentido, en tanto este es la verosimilitud del lenguaje; y por tanto atraviesa dicha fase y retorna (a) lo que,

¹ Derrida, La dissémination, p. 213.

² Id., p. 214.

³ Id.

ella reprime y que es excedente de toda instancia comunicativa, por consi--
guiente de todo diálogo, y encuentra así la verdad de su inscripción en - -
otro lugar. Y en este sentido no constituye sólo una técnica para restituir
les la voz y la presencia plenas a "las conciencias" que hace entrar en jue
go la ficción novelesca, es decir a los "personajes", sino que, a partir de
la verosimilitud que esa ficción de una conciencia-hablándose-a-sí-misma in
troduce, la novela se convierte en una búsqueda (en una gesta) cuyo objeti-
vo no es la presencia así articulada, o la reunión de esas presencias en un
acontecimiento, o incluso el acontecimiento de su reunión, sino la ausencia
radical, la no coincidencia que constituye al sujeto en práctica de (su) es
critura, y a los "personajes" en proceso de su inscripción; que esta gesta-
(ción) se articule sobre la diferencia entre el nostos griego y el éxodo o-
la diáspora judía, es algo a lo que volveremos más adelante. Mas si podemos
señalar una función anamnésica en el texto, esta no depende de esa técnica-
del "flujo de la conciencia", pues la función anamnésica opera en toda trans
posición y no depende por tanto de una verosimilitud, sino de lo que del --
proceso semiótico pone en juego la mimesis y por tanto habrá que ver en el-
texto una máquina de escrituras que rodea a ese hoyo del inconsciente, un -
rodeo a la inscripción y a su problemática, que es la travesía esquiva, - -
oblicua, del sujeto para llenar el hueco del deseo del Otro con lo que de -
su nombre, y en el Nombre-del-Padre, soporta el golpe (de otro potencial de
castración). Es decir una reunión de escrituras que a partir de su mutua re
sonancia hacen que el sujeto de la práctica significativa atravesase esa dis-
tancia que lo separa (de lo que) en el lugar del Otro (nombra); travesía en

la que el sujeto "gana su palabra" perdiéndose hacia el lugar donde (eso, -- ello) (lo) nombra.

El libro como cuerpo.

Mientras el proceso especular que entraba en juego en el libro platónico hacía que "las cosas (onta), la palabra y la escritura se reflejen unas a las otras"¹, la metáfora del libro como cuerpo rompe con "ese espejo que limita demasiado nuestro potencial de imágenes"², y, aún perteneciendo a los linderos de lo imaginario, donde asoma lo simbólico indicando así que en -- nuestra producción de imágenes también se halla presente la relación con el Otro en "sus articulaciones esenciales"³, aún así, el "potencial imaginario" que se abre no es un conjunto, ni una extensión, como tampoco lo es el cuerpo, puesto que precisamente él está "encargado de sostener y de proteger las paradojas del espacio y de la extensión"⁴.

La cuestión del Otro que aparece en "la génesis de las formas imaginadas" Sibony la relaciona con el hecho de que "los antiguos vieran en el sueño como imaginería de deseo, en las multi-imágenes de los sueños, los signos de los dioses; puesto que en ambos casos, dioses e imágenes, uno se hace a una-

1
Derrida, La dissémination, p. 214.

2
Sibony, Le nom et le corps, p. 116.

3
id.

4
id.

imagen ... y la cuestión se vuelve a plantear de deshacerse de una imagen en la que uno está atrapado: derrota fracasada, encuentro fallido, identidad rozada y soslayada. Deshacer la trampa de esas especies de imágenes en las que uno puede estar "poseído", es rehacer en grande todo el trabajo de desposesión, de alienación, del que el estadio del espejo proveyó un ensayo primario"¹.

Hay pues la necesidad (o la locura) de crear esa máquina de escrituras para poder deshacerse de las imágenes que lo cercan a uno, para poder rodear el hueco del deseo del Otro y hacer resonar allí los nombres de nuestro deseo.

En tal práctica, las "correspondencias", en el sentido medieval y renacentista del término, que esa máquina de escrituras hace entrar en juego no constituyen un ejemplar del gran espejo que la analogía renacentista ofrecía al mundo no sólo para favorecer la contemplación de sus mudos reflejos, pues to que "los reflejos mudos son doblados por las palabras que los indican"², sino para determinarlo en la semejanza de mayor reapropiación: "el mundo puede compararse a un hombre que habla"³. En oposición a tal función de la similitud, las "correspondencias" joyceanas, que forman una gran parte de lo que ha sido llamado el "simbolismo" de James Joyce, obedecen, como bien ha hecho

¹ Sibony, Le nom et le corps, p. 116.

² Michel Foucault, Les mots et les choses, (París: Gallimard, 1966), p. 42.

³ id.

otar Helene Cixous, siguiendo una vía muy distinta a la nuestra, a ese plan que subyace a la novela y que está determinado según la autora por un deseo de "estrellar (briser) la separación del alma y del cuerpo efectuada por la culpabilización nacional y católica de Irlanda"¹; mas es evidente que la separación que señala no es más que un aspecto de la alienación constitutiva - del sujeto instaurada en la fase tética de la significancia, y cuya determinación sobre la prohibición de lo sexual ha sido demostrada ya infinidad de veces.

Shakespeare en el espejo.

En Ulises, cuando Bloom y Stephen se miran juntos en un espejo, su reflejo da la figura de Shakespeare: los dos son uno, y ese uno es otro, cuya escritura sirve a Joyce para definir la relación del escrito con el Otro, -- abriendo así la escritura como transmisión de la tradición (soporte de la -- travesía greco-judía): tal transmisión lo es de "alguna cosa que se asemeja a los restos, a los residuos, a las astillas del choque inicial que ha clau- surado el nacimiento de esta tradición en tanto gesto y palabra"²; así "el -

¹ Helene Cixous, L'exil de James Joyce, (París: Eds. B. Grasset, 1968), - p. 717.

² Sibony, Le nom et le corps, p. 131.

retorno de lo reprimido se dobla aquí con un retorno a las fuentes"¹ y señala, en tanto hipótesis de lo escrito, "que una tradición se transmite reproduciendo y repitiendo las condiciones minimales de la creación de la palabra, de la entrada en la palabra"². Shakespeare es el Nombre del Otro que a lo largo de Ulises avalará eso que de indecible se toca en la transposición de distintos sistemas de signos y que indica la aparición en lo textual de lo que Sibony denomina un potencial de contacto³ del sujeto con su inconsciente, que le es proporcionado por las castraciones (siendo la castración una "dispersión de puntos de choque y de contactos con el inconsciente"⁴), y que plantea la cuestión de que sea o no el único potencial de castración el que constituye "la mezcla de los inconscientes de los padres, en tanto que cada uno deja emerger y transmitirse recortes específicos de lenguajes distintos"⁵; Shakespeare en el espejo (que no es más que la figura de los efectos de escritura de la transposición) equivale a proponer "como otro potencial de castración, es decir como otro potencial de puntos de contacto, de choque, demandas, ruegos de inconsciente: algo así como un despliegue de singularidades de la castración"⁶; ya vere-

1 Sibony, Le nom et le corps, p. 131.

2 í.d.

3 Sibony, L'Autre incastrable, p. 13.

4 í.d.

5 í.d.

6 í.d.

mos más adelante¹ cómo otro espejo (el primero en la novela) sirve al mismo propósito de la transmisión en el orden de la narración. Es en las aperturas ramificadas que la castración despliega "como potencial de nombres y desenvolvimiento de choques con el inconsciente"² que "la escritura (cierta escritura) viene a plantearse, a incrustarse, a tomar la secuencia para efectuar nuevos comienzos, retomar por cuenta propia los rodeos que no tienen lugar y las metamorfosis abolidas. Sueña con hacer "resonancia" con esas oscilaciones inconscientes en las que cada quien es retorcido fuera de su deseo y retomado por él; de esta "escapada" entre el deseo y lo que uno cree saber, -- una escritura sueña con retomar el curso, y aunque ella niegue, reniegue, -- deshaga la castración, es en su lugar y alrededor de ella que viene a tramar sus puntos de unión con la loca esperanza de "transmitirlos", es decir, de producirlos"³.

Así, la formulación a la que apunta Shakespeare en el espejo (no estrellado como aquel que viera Stephen al inicio del día, cuando el primer estallido de lo semiótico comenzó a invadir al texto --pero sin olvidar tampoco que Shakespeare no está entero después de Anne Hathaway⁴ esa formulación se basa en la suposición de que el Otro, especialmente bajo la figura de la madre (para Stephen) o de la Mujer (para Bloom), es incastrable: por tanto hay que "escribir el resto"; el curso de tal escritura parte entonces de una au-

¹ cf. infra, pp.122s, y Ulysses, p. 8. James Joyce, Ulysses... prefacio.

² Sibony, L'Autre..., p. 17.

³ fd.

⁴ cf. "Escila y Caribdis", Ulysses, pp. 182-215.

sencia de la castración "para poner en movimiento (o alertar) las proximidades de las lenguas, y multiplicar los "lazos" de parlécrits, de escritos-palabras, hasta el punto en que al menos uno se sostenga, es decir, que se - - transmita. Una tensión semejante alcanzaría al inconsciente en tanto que este es lo que se transmite, en tanto que es una reserva de Tiempo"¹.

Por un lado, vemos así al texto romper con esa "sobrecarga de paternidad en la lengua"² que actúa como igualación del escrito y de la palabra, como represión de lo simbólico sobre lo semiótico; y por el otro, lo vemos instaurarse a partir de la suposición de que si el Otro no fuera incastrable -- ¿qué quedaría por escribir?, ¿qué resta?; con lo cual se establece como soporte de la escritura su función respecto a esa "connivencia de la mujer con -- aquello mediante lo cual ella interviene en la función fálica"³: el Uno, que "no es el Uno-padre, pues a los padres ya se ocupará uno de producirlos: y - la escritura trabaja para intentar inventarlos; tan es verdad, que no son fáciles de encontrar; inventarlos y soltarlos allí donde no soportan el golpe, allí donde se rompe su esquiife, sobre la castración que es, como por azar, - el rodeo mismo de la escritura. El Uno del que es una función de la escritura surcar su distancia a la mujer que él dobla"⁴.

Vemos, por tanto, que una escritura semejante no tiene por objeto enfrentarse al deseo de una madre abisal, sino a aquello que entre la madre y-

¹ Sibony, L'Autre..., p. 18.

² Id., p. 104.

³ Id., p. 115.

⁴ Id., pp. 115-116.

Dios (entre la Mujer y el Otro-mujer: entre la Mujer y la Otra-mujer: entre-dos-mujeres; entre una mujer y su madre, por ejemplo) instituye el terreno favorecido de la erección del significante. Lo que eso viene a aportar es la cuestión de la inscripción y lo que en ella se señala: "la relación del sujeto con el Otro o con lo que de su lengua se le escapa, por tanto, con su ser para la palabra"¹; lo cual permite afirmar que "quien escribe tiene problemas con la inscripción, por tanto con la ley del deseo"², o en términos de J. Kristeva: "Es necesario que la castración haya sido un problema, un trauma, para que a través de la posición simbólica que ocasiona pueda retornar lo semiótico"³. Mas la práctica textual no constituye ni un "delirio esquizofrénico alucinado del falo materno"⁴ que sería el resultado de una experiencia de lo tético, o de la inscripción, como "castración imaginaria que hay que esquivar para reingresar en la cora materna"⁵, ni tampoco una "unificación psicótica en un significante cada vez más puro, hasta llegar a la oclusión de la pulsión heterogénea que lo trabaja"⁶, que resultaría de la experiencia de lo tético como una "castración impuesta para siempre, que perpetúa el significante ordenado y lo coloca como sacro e inalterable en el re--

¹ Sibony, L'Autre..., p. 63.

² íd.

³ Kristeva, La révolution..., p. 49.

⁴ Kristeva, La traversée..., p. 22.

⁵ Kristeva, La révolution..., p. 49.

⁶ Kristeva, La traversée..., p. 22.

cinto del Otro"¹. Ante lo cual "el sujeto del lenguaje poético experimenta en consecuencia una torsión que lo hace ocupar dos papeles en el proceso significativo: el de la posición tética que instaura el sentido como estructura e -- identidad, como dominio y finitud, y aquel en el que el sentido se multiplica y se pierde en el ritmo semiótico-maternal-femenino. "Hombre" y "mujer", el sujeto del lenguaje poético parece ser el lugar donde se efectúa no la diferencia, sino la diferenciación sexual: en este sentido, él es quizá el único lugar a partir del cual la genitalidad (en el sentido de un más allá de lo -- fálico y del Edipo) puede enunciarse en el lenguaje"². De acuerdo a estas --- coordenadas habría quizá que leer ese capítulo de "Circe" donde a Shakespeare en el espejo le sigue el transexuamiento de Bloom (y de Bella), asumiendo la castración una genitalidad (a través del falo anal materno del que hablara -- Lou Andreas Salomé) que se haya ausente en la castración a la Hathaway.

La verosimilitud vuelve ilegible a la productividad del texto.

Pero retomemos el tema de la verosimilitud que antes nos ocupara. Sin -- ser "un problema inherente al... trayecto de la productividad", de la transmisión, la verosimilitud "la constituye inevitablemente para el receptor (el -- lector= el auditor)"³, y así la vuelve, "más que ilegible ... indecible en --

1
Kristeva, La révolution..., p. 49.

2
Kristeva, La traversée..., p. 21.

3
Kristeva, Semeiotiké, p. 210.

una retórica literaria"¹, perdida como se halla para el lector en una "identificación", una "eficacia", al estar más profundamente y de manera única conforme (conformista) a un orden (discursivo) ya presente"². Como afirma Julia Kristeva, "haría falta un discurso estructuralmente abierto, por tanto estructurado como una apertura (obertura), una investigación, una posibilidad de corrección, para que esta productividad sea traída a la luz"³. Y parecería -- que en ello estriba una de las mayores ironías con las que Joyce se propuso -- atarear a la crítica. Por un lado, en la versión final de la novela, fueron -- suprimidas todas las indicaciones del "paralelo homérico" que servían de título a cada capítulo, mas Joyce habría de proporcionar a Gorman, a Gilbert y a Linati no únicamente ese "conocimiento" sino un conjunto de "claves" que "ayudan" a la verosimilitud misma del texto, es decir, como afirma Eco, "el cifrario (ese conjunto de claves) debe acompañar al mensaje no porque el mensaje sea oscuro, sino porque el mensaje considera también al cifrario como uno de sus tantos signos de comunicación"⁴; a lo cual hemos de añadir nosotros -- que es precisamente a través de esas "claves" que se indican las articulaciones entre intertextualidad y verosimilitud constituyendo no "uno de sus tantos signos", sino la red mediante la cual la mimesis de la novela opera la -- identificación (transposicional) necesaria para resultar verosímil, eso es: -

¹ Kristeva, Semeiotiké, p. 235.

² Id., p. 210.

³ Id., p. 235.

⁴ Umberto Eco, Obra abierta (Barcelona: Seix Barral, 1965) p. 232.

legible respecto al orden del discurso denotativo. Con lo cual queremos indicar una posible función de esas "revelaciones" de Joyce: proveer al lector - con un aparato que esclarezca los procesos de verosimilización que constituyen la compleja intertextualidad de la novela, lo cual quiere decir proveer al lector con una vía de acceso al desciframiento de la verosimilitud que -- la-intertextualidad-cifra; más esto es un acceso que lo libra a su pérdida - por vías que lo alejarán cada vez más de la productividad textual que constituye no sólo la determinación de una "estructura" o de una "forma" de la ficción, sino del material mismo que la compone. Así, la relación del texto con la Odisea y/o con el cuerpo, no es una relación metafórica en el sentido en el que se la ha seguido considerando, sino que se desarrolla bajo el triple funcionamiento de la mimesis: desplazamiento (metonimia), condensación (metáfora) y transposición (intertextualidad); es decir que son relaciones de productividad las que la novela tiene con las escrituras que hace en ella co-rresponder: lo cual constituye una inter-rogación, en la práctica significativa - puesta así en juego, entre distintas escrituras (todas, sin embargo, siendo ya por sí solas escrituras de escrituras), alrededor de la cuestión de la -- significancia, pudiendo entenderla, como lo hacía R. Barthes, como "el sentido en tanto es producido sensualmente"¹, lo cual no excluye por supuesto la erotización de esas escrituras con miras a significar ese cuerpo fracturado, en proceso, que es el cuerpo (no el corpus) de esta épica de la escisión encarnada en "his usylessly unreadable Blue Book of Eccles, édition ténébres"².

¹ Roland Barthes, Le plaisir du texte (París: Ed. du Seuil, 1973), p. 97.

² Finnegans Wake, (Nueva York: Viking Press, 1958), p. 179: 26-27. Toda referencia a este libro se basa en esta edición.

La vela de otro entierro.

Repitiendo, lo que sucede entonces con esas "claves" de Ulises que pretenden acceder a la ciencia del texto gracias a "las revelaciones" de Joyce, es que permanecen al nivel de una lectura verosimilizante de la literatura y así bloquean la productividad textual. Lo sorprendente respecto a esa situación es que Joyce la haya querido así, que haya deseado reducir a la productividad textual (a la) que (le) sirvió (no únicamente) de "modelo", a la violencia de la verosimilitud; o mejor, que en lo que pronunció como revelaciones no haya hecho otra cosa sino ocultar sus procedimientos, sus operaciones, insistiendo así precisamente en lo que ya había hecho en la novela; mas no es esto exacto, pues si algo es legible en la novela, una vez traspasada la coerción de lo verosímil, es precisamente un conjunto de procedimientos que llaman la atención hacia las operaciones del "sentido" en tanto productividad del texto. Y quizá en esto radique precisamente la intención de Joyce: - parecería que quisiera condenar al lector (verosimilizante) a una experiencia literaria que lo mantendrá en su estancia ilusión narcisista y fetichizante de un escritor-dios que crea (no produce) la obra más grande después de la de Shakespeare, que es la más grande después de la de Dios...; con lo - - cual queremos decir que parece haber en Joyce la intención de cubrir a su -- obra con todo lo que su trabajo cuestiona; lo cual indica, como veremos repetidamente en este estudio, un grado más de esa escisión sobre la que se constituye su texto: escisión que provoca en su práctica el inmediato recurso a un pliegue que la cubra, y que es un pliegue ya desde siempre perforado, que,

por consiguiente, reclama su (re)plegamiento permanente... Escisión en la -- que quizá radique el acceso de la práctica joyceana al proceso heterogéneo - y múltiplemente hendido de la significancia.

La insistencia que una actitud semejante comporta sobre ese punto en el que el sentido (la significación) y la verosimilitud revelan su necesaria complicidad en tanto "lo verosímil es el sentido de un discurso retórico; (y) el sentido es la verosimilitud de todo discurso"¹, tal insistencia, decimos, no puede tener sino un respaldo de ironía al ocultar con un discurso, - que pretende ser el esclarecimiento de un texto, la productividad sobre la - que este texto insiste incesantemente. El rechazo de Joyce a elaborar ese -- "discurso estructuralmente abierto" en el que ve Kristeva la única posibilidad de esclarecimiento de la productividad, parecería responder a una ambigua negativa a formular (haciendo, sin embargo, que otros lo hagan por él) - "un enunciado último (póstumo)"² (y entonces ¿la muerte es de quién?) que -- constituye ese meta-discurso teórico necesario para una explicación verosimilizante que se establece en calidad de un "texto al grado cero"³, descriptivo y explicativo, como es el texto de Stuart Gilbert⁴. La ambigüedad de tal negativa radica en el hecho de que esos textos explicativos y verosimilizantes, son dejados a los otros, mientras el único discurso estructurado como - apertura se ve incorporado a la productividad textual y a la mimesis que lo - bloquea en un proceso de verosimilización, con lo cual se efectúa una articu

¹ Kristeva, Semeiotiké, p. 215.

² í.d., p. 235.

³ í.d.

⁴ Stuart Gilbert, James Joyce's Ulysses (Nueva York: Vintage Books, 1955).

lación repetible indefinidamente entre productividad y verosimilitud que exige siempre un grado más de textualidad (y no un grado menos, como en el caso del discurso "al grado cero"), un pliegue más, una transposición más, una escritura más, y a cada grado verosimilizable. Que tal actitud exigiría a Joyce una continuidad, una infinitización de esa articulación tal que lo llevaría a esa extraordinaria máquina de productividad verosimilizante o de verosimilitud productiva que caracteriza al texto de Finnegans Wake, es algo que por ahora sólo podemos postular a título de sospecha. Más lo que se hace así evidente es una razón (posible) para evitar cualquier pronunciamiento respecto a su productividad en las "revelaciones" hechas a los otros: en primer lugar porque la productividad es impronunciable fuera del texto "donde" se produce: porque la productividad decible es sólo verosimilizante. Sí, Joyce rechaza la escritura de un texto cero, a la manera de Comment j'ai écrit certaines de mes livres, de Raymond Roussel (mas la diferencia entre esas dos escrituras no es reducible a oposiciones tan simples y podríamos afirmar que nuestro estudio no es más que un intento por escribir esa diferencia), pero es así porque otros se encargarían de esa escritura "póstuma" y verosimilizante, "revelatoria", que esta sociedad exige a los "escritores": porque para él se reservaba la muerte de otra velación, la vela de otro entierro.

Mas la integración de la productividad al texto elaborada por Joyce difiere también de ese otro ejemplo francés, el de las Poésies de Isidore Ducasse, donde, como señala Kristeva, se unen "en una sola escritura las dos vías: el "cómo" y lo "verosímil", la ciencia y la literatura"¹. Siendo la integra-

¹ Kristeva, Semeiotiké, p. 235.

ción de Joyce una práctica de la ciencia como literatura (que es como define Kristeva a los textos de Lautréamont y de Mallarmé), no por ello deja de ser representación de la literatura como ciencia (que es como esa autora define a la práctica y a la ciencia de Roussel). Que el resultado de tal integración actúa en detrimento de la ciencia del texto es algo cuya evidencia histórica hace aparecer como innegable (a pesar de que, por ejemplo, la teoría de - - - Stephen sobre Shakespeare pueda ser utilizada con resultados sorprendentes -- por Daniel Sibony), mas no podemos dejar de presentir una jugada que aún no ha sido tomada, pues si ha tomado tantos años leer la anáfora de Ulises, la anamnesis que su lectura aporta, no parece haber llegado aún el momento (o -- apenas...) en que la anamnesis del Wake pueda ser leída, siendo que para este texto ni siquiera contamos con lo que se contó para leer Ulises: no hay revelación aquí, puro velorio de cuerpo presente.¹

2

Aunque en realidad contamos con más: Derrida ha hecho su lectura ("La - Pharmacie de Platon"), Lacan también, aunque la desconocemos. Y se ha empezado a escribir una ciencia del texto...

El trabajo del texto.

Mas lo anterior sólo nos puede interesar a título de advertencia, pues a través del "principio natural" al cual se somete el discurso literario al -- identificarse al discurso llamado natural, el texto que integra así productividad y verosimilitud tiende a recibir el peso de la ley del buen sentido, la que "define la historicidad de lo verosímil"¹. Esa "semejanza con una "realidad" anterior a la productividad textual (con el principio natural) revela la traición mística de la idea de desarrollo, inherente a la noción de lo verosímil"². Y contra esta noción deberemos mantenernos en guardia como se ha empezado ya a hacer respecto a Joyce al considerar la construcción de los cuadernos y de las primeras versiones que utilizaba en la escritura de sus textos, mas a esa atención, que es un recurso más de verosimilización, nosotros oponemos un principio de lectura basado en la vía que la teoría semiótica y el psicoanálisis (cierto psicoanálisis) nos ofrecen para acceder a la productividad textual y al proceso de la significancia que (lo) atraviesa; acceso - - - - -

¹ Kristeva, Semiotiké, p. 212.

² Id., p. 213.

que admitimos, siguiendo a Philippe Sollers, como una práctica, una escritura, esta.

Como afirma J. Kristeva, "la productividad textual no es una creación - (una demiurgia /en el sentido platónico/) sino un trabajo anterior a su producto; ... en consecuencia, si ella es científica, lo es en tanto práctica - de su propio código y en tanto destrucción radical de la imagen que el platonismo (antiguo y moderno) quiere dar de ella como mezcla de conjetura y de medida, como precisión imperfecta, como anomalía posible"¹. El trabajo textual nos recuerda el orden de la escritura de los sueños o del teatro, como Freud y Artaud² la concebían y que constituye una especie de "combinación -- picto-jeroglífica en la que el texto fonético no es más que el apoyo, no el amo de la narración"³. Esta productividad "opera en un espacio lingüístico - irreductible a los límites gramaticales (lógicos)"- a ese espacio J. Kristeva lo denomina una "infinitud potencial"⁴, y por tanto "procede de un dominio distinto al de lo verosímil"⁵; "es indecible (improbable, inverificable) y consiste en la realización del gesto productivo, es decir, del trayecto escritural que se hace y se destruye a sí mismo en el proceso de una relación de términos opuestos o contradictorios"⁶, "no produce otra cosa más -

¹ Kristeva, *Semeiotiké*, p. 224.

² cf., Jacques Derrida, "Freud et la scène de l'écriture", en L'écriture et la différence.

³ íbid., p. 322.

⁴ Kristeva, "Pour une sémiologie des paragrammes", en Semeiotiké, p. 322.

⁵ íbid., p. 242.

⁶ íbid., p. 242.

que su propia muerte, y toda interpretación que pretenda fijarla en un efecto producido (verosímil) es exterior a su espacio productor. La imagen de la --- muerte se asocia pues dialécticamente a la imagen de la máquina: el texto es- mortuario al mismo tiempo que productor"¹.

La teoría de una praxis textual "procede de una lógica dialéctica que -- concibe la pertinencia de toda práctica (siendo la práctica escritural sólo -- un modelo) como siendo esencialmente un proceso que no es idéntico a sí mismo (por lo tanto tampoco al concepto de proceso y de práctica) más que en tanto- negatividad absoluta (dialéctica)"².

El mimetismo de estas prácticas no es el del discurso verosímil, "lo que ellas miman ... (es) el trayecto de la escritura a través de la palabra"³ (no sotros subrayamos); "no son un mensaje destinado a un efecto: no cuentan nin- guna aventura, no describen ningún fenómeno preciso, no descubren ninguna ver- dad anterior a su productividad"⁴. Sibony escribe: "La Odisea vacía de un día en Dublín, eso se llama Ulises, un millar de páginas donde no pasa "nada", -- ninguna historia, si no fuera porque a través de esos bloques de gozo en deri- va son reconstruidos, repetidos, descompuestos los elementos fundamentales de la historia de Occidente (religión, sexualidad, guerra, explotación, etc.) --

¹
1 Kristeva, "Pour une sémiologie des paragrammes", en Semeiotiké, pp. 238, 239.

²
2 f., p. 243.

³
3 Kristeva, Semeiotiké, p. 239.

⁴
4 fd.

arrancados al lenguaje a fuerza de palabras melladas, diferenciadas"¹. Su funcionamiento es anafórico, trans-estructural, lo cual, en el caso del texto, impone un "aspecto doble: por una parte contiene una estructura canónica primitiva que describe un fenómeno, y por otra produce anáforas que indican entidades extra-estructura"². Tal trabajo constituye una "permutación dialéctica de segmentos lingüísticos (variables más que signos-significantes/significados) no derivables ni identificables, infinitos, puesto que no son deducidos de una -- "realidad" anterior a la productividad misma"³.

El texto joyceano y su ciencia.

Se nos plantea ahora la cuestión de situar en la práctica joyceana los -- procesos a través de los cuales se pudo constituir esa textualidad cuyos procesos de verosimilización se hallan subordinados, incluso en su "producción de -- imágenes", a la investigación, a la travesía escritural del proceso de la significancia.

Lo que podemos afirmar en un primer momento es el hecho de que en la serie de textos que constituye la "obra de Joyce", podemos encontrar la formulación: la gestación y el engendramiento, de esa práctica textual:: ciencia del texto que nos permitirá definir finalmente la especificidad de los procedimientos

¹ Daniel Sibony, La haine du désir, (Paris: Bourgeois, 1978), p. 58.

² Kristeva, p. 240.

³ íd. p. 245.

tos joyceanos no en función de la verosimilización que hacen intervenir sino de la productividad que investigan poniéndose (en) ella en juego. Una característica fundamental de esa serie es el hecho de que la ciencia del texto accede al discurso de uno de los actantes, Stephen Dedalus (y su avatar: Shem the penman); tanto en Stephen Hero como en Retrato..., es en función de la productividad verosimilizada a través de este actante y de su instancia subjetal que se produce y se investiga lo textual. El caso de Ulises (y el de Finnegans --- Wake) es más complejo, y habremos de irlo definiendo con mayor lentitud. En los dos primeros textos, el sujeto de la práctica, J. Joyce, hace que la instancia subjetal alrededor de la cual se estructura el discurso (verosímil) del texto, sea un sujeto en vías de acceder a su práctica (el joven artista: Stephen Dedalus), con lo cual se permite una estructura de verosimilización desfasada respecto al conocimiento y a la práctica del proceso de la significancia, y a través de este desfasamiento, hace de la escritura, es decir del texto, -- por una parte la anamnesis del sujeto de la práctica y por otra la profecía de la anamnesis por venir del sujeto actancial. A tal desfasamiento (que podría -- definirse como constitutivo de toda obra autobiográfica escrita no en primera sino en tercera persona, o de toda narración) le corresponde una apertura por la que se puede expresar verosímilmente la teoría que soporta a la práctica -- que la produce; con lo cual hemos de reconocer que se abre un segundo desfasamiento para el cual habrá una anamnesis correspondiente pero que no logrará -- inscribirse en el mismo texto más que a título de profecía. Lo cual equivale a decir que el valor de toda investigación verosimilizada de esos dos textos habrá de subordinarse a esta estructura desfasada que exige de la apertura a la ciencia del texto un proceso anamnésico que funciona a tres distintos niveles-

de desconocimiento: (1) lo que desconoce el sujeto actancial y que ya conoce el sujeto de la práctica (anamnesis ficticia), (2) pero que funciona como profecía del sujeto actancial sobre lo que el sujeto de la práctica ya conoce -- (falsa profecía, es decir, ficticia, si no fuera porque es la imagen misma de:) (3) la profecía de la anamnesis futura del sujeto de la práctica sobre lo que desconoce de lo que practica (lo cual es lo que a su pesar deja saber a título de profecía: anáfora del texto y de cierto análisis, lo mismo que de cierta tradición profética de la escritura). El hecho de que los dos primeros niveles se reduzcan en la práctica al tercero (o mejor dicho en nuestra lectura, históricamente determinando el orden de esas anamnesis), únicamente puede ser tomado como indicio de una primaria estructura de desplazamiento que se encuentra abierta (a su (posible) repetición y a su (posible) escisión escriturales) sobre el desconocimiento que la funda (el del nivel tercero) en tanto práctica de un sujeto en proceso. Que los tres niveles se comuniquen a través de un texto por venir indica el grado de suspensión de la verosimilitud que tal estructura determina, lo cual no es más que otro índice del grado y de la manera en que interesa a la práctica (y al sujeto de ella) constituir al texto en un acceso al proceso de la significancia y a la ciencia de su productividad.

Mas lo que ya aquí podemos prever es que esa manera resulta necesariamente tributaria del concepto platónico de libro en más de un sentido: A pesar de que a través de esa estructura de desfaseamiento en la verosimilitud se consiga en efecto exponer un proceso por el cual la mimesis reproduce el trayecto de la significación, sin embargo vemos en la forma dialógica que tal es--

tructura imprime a la mimesis una manera de encubrir la naturaleza teleológica y teológica del libro, pues su dialoguismo es "ficticio": es la ficción -- misma del libro: el sujeto actancial aspira (o se ve aspirado hacia) un logos que no por hallarse estratificado entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación tiende menos a la consecución teológica de un Sentido Ultimo. Ya en Sócrates se trata del libro como un falso diálogo para el cual uno busca "reconstituir por substitución la presencia del otro y al mismo tiempo reparar el órgano de la voz"¹; y además este falso diálogo no es necesariamente falso, uno puede decidir sobre su verdad (a la manera en que en esa estructura de desfasamiento el sujeto de la enunciación decide sobre la verdad del discurso del sujeto del enunciado) pues su valor no es intrínseco más que en un grado segundo, el que le da el segundo nivel de aquella estructura, a lo cual se aúna el hecho de que lo que falta en el sujeto de la enunciación (que es quien determina la verdad de ambos) es lo que constituye el material mismo de su "discurso": la vida de ese logos que, a su vez, no es suya más que en grado segundo. Sin embargo, podemos proponer la hipótesis de que es a partir de esta muerte que tal estructura instaure y del carácter dialógico que pone a descubierto en el enunciado novelesco como Joyce va a conseguir revolucionar el arte narrativo y a crear una estructura novelesca distinta. Al carácter especular que tiene la mimesis tanto en Stephen Hero como en Retrato..., y que también responde a la imagen platónica del libro que imita el alma, veremos oponérsele una mimesis radicalmente otra y que no podemos reducir causalmente al simple hecho de que exista en el progreso de Joyce una correspon-

1

La dissémination, p. 210.

dencia cada vez mayor entre el estilo y la "historia" (que es como parece entender Richard Ellmann la mimesis de Ulises¹); pues su otredad se relaciona - precisamente al hecho de que el proceso de la mimesis empieza entonces a atacar de manera insólita el trayecto de la enunciación que reproduce; ataque -- que en Retrato... se ve aún controlado, es decir, supervisado, por la estructura que hemos descrito y tras la que se define la figura de un ego trascendental.

En el caso de ese texto, toda semiotización, es decir toda práctica, todo texto por parte del sujeto dará lugar, por ejemplo, a una "epifanización", de la que el sujeto del enunciado dará cuenta en una teoría "estética": sin embargo, la teoría práctica, la semiótica, no podrá obtener directamente de la teoría de ese sujeto un conocimiento de la "epifanización" que es llevada a efecto, sino que habrá de dar cuenta de la práctica como de un proceso que comprende a los tres niveles y anticiparía por tanto su apertura a la práctica de otro texto, es decir que anticipará a (1) otro texto. Y es sólo en la medida en que esa anticipación se cumpla que podemos dejar de considerar aquella estructura como algo cerrado, programado, como una serie de relevos (con miras a una reapropiación, a un saber absoluto) que buscaría hacer al sujeto cada vez más presente a sí mismo, es decir que programaría como su fin y su finalidad la expresión de la significación de un sujeto trascendental². A lo que se abre la estructura de desplazamiento indicada es al desencadenamiento de una sucesión indefinida de procesos que, para ser nombrados, cada uno nece

¹ cf. Critical Writings, ed. Mason y Ellmann (Nueva York: Viking Press, 1959), p. 121.

sita de otro que lo nombre, pues no existe el nombre de todos los nombres: ni el sujeto de todas las enunciaciones, pues este sujeto se halla constitutivamente escindido y es sobre esta escisión que se dispondrá, a partir de ese momento, la mimesis; lo que sucederá a esa estructura es una infinitización del estatuto subjetal que afecta, tanto al sujeto de la enunciación como al del enunciado, de ahí la multiplicidad de ambos en Ulises. Tal apertura es posible desde el momento en que la distancia que existe entre el conocimiento del sujeto del enunciado y el conocimiento que el texto practica es la distancia que media entre la productividad como tal y lo que de ella alcanza a describir lo verosímil; mientras que la distancia de la práctica a su ciencia, es decir, - de la práctica al conocimiento del sujeto de la misma es el espacio (hueco) so bre el que este (se) lanza (a) su travesía de escrituras, que no es por tanto una zona de vacío, sino la zona por excelencia escrita: ella es la anamnesis de la escritura: el texto.

El "acierto" de Joyce, evidentemente, radica en el hecho de que la estructura de desfasamiento elegida, a pesar de las determinantes metafísicas - que señalamos, constituye por sí sola una mimesis del desfasamiento constitutivo de todo sujeto: lo que de ella se obtiene es precisamente un conocimiento que caracterizará definitivamente a Retrato..., y en el cual se funda la escritura de Ulises: en la escisión, ello escribe.

Como ejemplo de tal coerción metafísica y de la apertura que no consigue obturar, vemos en la teoría de las epifanías que los textos exponen un conocimiento verosimilizado mediante un conjunto de transposiciones de distintos-

sistemas de escrituras, siendo los principales el de Aristóteles y el de Santo Tomás de Aquino. Dicha verosimilitud está sin embargo determinada por el fenómeno mismo de la epifanía, cuyo término indica el carácter "revelatorio" que Joyce deseó imprimirle. Mas un rasgo primordial de los fragmentos que llevan ese nombre en los cuadernos de París y de Pola es que la noción de revelación que conllevan difiere radicalmente del sentido teológico que la Iglesia atribuye al término. Al comentar sobre esos apuntes de los cuadernos de su -- hermano, Stanislaus Joyce apreció con justeza que se trataban de "observaciones irónicas sobre los lapsus y los pequeños gestos, los detalles insignificantes, mediante los cuales las gentes traicionan lo que más desean ocultar"¹. Si bien es necesario añadir que las epifanías no limitan el campo de su operación al de la "expresividad humana", como esa afirmación haría suponer, sin embargo, lo que S. Joyce señala con claridad es que la operación de las epifanías consiste en la reproducción de un levantamiento momentáneo de una representación que pesa sobre un determinado "conocimiento" de "la gente", y que se --- efectúa sin que "la gente" lo sepa. Por una parte, vemos así relacionarse a esas "revelaciones" o "apariciones" con lo que en la teoría freudiana se han denominado "actos fallidos"; mas lo que de ello nos interesa es el hecho de que, estando la escritura, o la reproducción de esos "fenómenos", subordinada a la estructura de verosimilización que hemos esclarecido, lo fallido de esos actos (que se define en relación a la secuencia actancial verosimilizable a la que correspondan) constituye para el sujeto de la práctica una especie de

¹ Stanislaus Joyce, My brother's keeper, ed. Ellmann (Nueva York: Viking Press, 1958), p. 141.

anamnesis, "una manifestación espiritual"¹, mediante la cual incorpora a su conocimiento un saber de los otros que ellos le dan a conocer a su pesar y -- sin saberlo. Este fenómeno, que no es ciertamente una anamnesis propiamente dicha, ya que sólo lo será una vez realizada su incorporación a través de la estructura narrativa de verosimilización (después de la cual podrá convertirse en anamnesis del sujeto del enunciado o bien del sujeto de la enunciación), indica la impropiedad radical del conocimiento que la ficción novelesca hace intervenir a título de material destinado a ser procesado en sus operaciones de verosimilización. Y por otra parte, vemos definirse en las epifanías un -- proceso ya desde siempre verosimilizado en la dialéctica del adentro y el afuera que nos permitiría acceder en última instancia al análisis de las relaciones que sostiene el texto joyceano con la formación socio-económica en la que tuvo lugar.

Por tanto, junto a la estructura subjetal de la narración vemos operar un mecanismo de selección de lo ficcional que equivale a una apertura de la mimesis en el sentido en que, estando su operación basada en una lógica de la impropiedad (del desconocimiento), lo "real" verosimilizado aparece sometido a un proceso heterogéneo (levantamiento de una represión y liberación del proceso semiótico en el texto) haciendo así posible un acceso verosimilizable al funcionamiento de la significancia; lo cual quizá debamos relacionarlo con lo que Julia Kristeva define como figurabilidad². Parecería que la operación de-

¹ Stephen Hero. ed. Th. Spencer (Nueva York: Panther, 1977), 215.

² cf. supra, pp. 36-38.

las epifanías constituyera un procedimiento generalizado de figurabilidad que Joyce hace aplicable a distintas transposiciones, lo cual equivale a proponer una figurabilidad aplicable y derivable de la intertextualidad verosimilizada a través de la estructura narrativa que hemos descrito. Es decir que las epifanías constituyen una parte fundamental del procedimiento mediante el cual - el sujeto de la práctica verosimiliza el trayecto de su conocimiento sobre el proceso de la significancia en que (se) practica, a la vez que sirven de operación primordial en la conjunción de la anamnesis (ficticia y profética) del sujeto del enunciado con el conocimiento que a su través (se) practica el sujeto del texto.

El gozo "epifánico" (y he aquí el efecto mayor de la perversión de que - es objeto ese término) lo experimenta el sujeto de la práctica en la mimesis- que reproduce ese forcejeo del sentido por ocultar algo que lo antecede y determina a su pesar; es un gozo de la apertura de la enunciación que introducirá a la selección fictiva misma el proceso heterogéneo que la funda. Es quizá debido a la doble determinación que se deriva de aquella estructura narrativa (en desfasamiento) de la verosimilización y de esta selección fictiva fundada en lo heterogéneo, que una lectura del tema de las epifanías como la que hace H. Cixous concluye afirmando, como característica del desarrollo epifánico de la ficción de Joyce, una trayectoria de subjetivización de lo "real", con lo cual continúa su definición de la epifanía como "una conjugación entre objeto y sujeto"¹. Mas no creemos que la cuestión por nosotros señalada sea reduci--

1

Cixous, L'exil de James Joyce, p. 677. Debemos aquí recomendar al lector interesado la lúcida lectura que esta autora hace de toda la obra de J. - Joyce, con la cual, sin embargo, estamos en desacuerdo.

ble a consideraciones de ese tipo, ya que, como hemos visto, la unidad subjetal se encuentra desfasada por la impropiedad (estructural) que la constituye, a la vez que la epifanía aporta e importa una impropiedad similarmente radical de lo "real", y en tanto lo "real" no es más que la verosimilización a través de la cual el sujeto del texto investiga y practica el proceso heterogéneo de la significancia. Vemos ya perfilarse esa función del texto que "consiste entonces en levantar, en cualquier sociedad, y en cualquier situación, la represión que pesa sobre este momento de lucha ("en lo heterogéneo, que exporta al sujeto a una "exterioridad" que él rechaza para volverla a proponer renovada"¹) que aparece como especialmente amenazadora y disolvente de la relación subjetiva y social, pero que también condiciona su renovación"².

Pero volvamos, el punto primordial de este análisis de la epifanía consiste en señalar que ésta constituye un dispositivo semiótico que actúa en el interior mismo del proceso de transposición, dándose en él una figurabilidad derivada a base de cuando menos dos sistemas de signos articulados en la estructura del desfasamiento de dos discursos. A este carácter citacional de la epifanía le corresponderá, por tanto, en el conjunto de procesos de transposición del texto joyceano, el carácter epifánico de toda cita. Además, la configuración de los dispositivos semióticos que la epifanía favorece se manifiesta en un primer nivel a través de la generalización (al campo de lo verosímil) de los principios de la productividad que el texto descubre, y que se efectúa

¹ Kristeva, La révolution..., p. 180.

² íd. p. 183.

como una relación de apropiación o de expropiación entre un "interior" y un "exterior" siempre impropios, y en tanto ambos se constituyen a partir del retorno, para otro, de lo que en ellos se reprime. ¿No es esto algo que nos autorizaría a pensar en la epifanía joyceana como en el dispositivo semiótico - por el que la estructura subjetal descrita logra su apertura? Además, ¿no es acaso sobre esta estructura y ese dispositivo que se articulan la travesía de escrituras y el exilio con los que se define la práctica joyceana en Retra---to...?

La definición que da Stephen a Lynch parece confirmar lo que decimos:

To speak of these things and to try to understand their nature, and having understood it, to try slowly and humbly and constantly to express, to press out again, from the gross earth or what it brings forth, from sound and shape and colour which are the prisongates of our soul, an image of the beauty we have come to understand -- that is art.¹

Sin convertir nuestra lectura en una "interpretación" de la teoría "estética" de Stephen, vemos subrayarse en su definición del arte el carácter de travesía, de articulación entre una interioridad y una exterioridad con el que la conceptualización transcendentalista y fonologocentrista que sirve de soporte al discurso de Stephen sigue siendo producto de aquella coerción teológica del libro que mencionamos, mas no logra ocultar la materialidad del proceso --

¹ A Portrait of the artist as a young man, ed. Chester G. Anderson (Nueva York: Viking Press, 1968), pp. 206-207. Toda las referencias a esta novela es tarán basadas en esta edición, y se utilizará la abreviación P..

que describe, o mejor aún, no podemos dejar de leer tras el discurso metafísico de Stephen Dedalus eso que será anamnesis futura: texto de otro libro.

Jean Starobinski ha definido la interioridad como "el resultado de una acción de separación¹, de ocultamiento, respecto a la cual se define lo dicho "en el espacio del cuerpo" que se convierte entonces "en el lugar secreto de la intención, del pensamiento inconfesado --la intimidad del designio disimulado"². Tal lógica de la separación, y de la articulación que necesariamente instaure entre los espacios así escindidos, constituye uno de los principios fundamentales que dominan la noción de maestría trans-superficial del arte -- (como tekhné), y de la belleza como rostro doble, Jano, imagen de la puerta que separa y articula dos espacios³. Y es precisamente en relación a esta lógica que la práctica joyceana parece definir el discurso teórico de Stephen y la dinámica de verosimilización que con él establece. Podríamos definir así al artista como aquel que sabe controlar los puntos de transición entre el afuera y el adentro, aquel que tiene maestría sobre su interioridad y sobre su superficie de contacto con la exterioridad: tal es el sentido que parece tomar en Stephen el Nombre-del-Padre: Dédalo, artífice constructor del laberinto y de pieles y alas. Tal es también el sentido de la triple consigna "artística" que Stephen formula en Retrato...: silencio, exilio y astucia, y que --

¹ En "Le dehors et le dedans", Nouvelle Revue de Psychanalyse, No. 9 (París: Gallinard, 1974), pp. 7-22.

² Id. p. 10

³ Véase la imagen que da Stephen a Lynch de la "emoción trágica"; P., p. 205.

consiste en una retención (¿del "aliento"?) identificada a un cuidado fundamental de la palabra, de la vida y de la "verdad". La serie metafórica así abierta habría de conducir al texto de Joyce del héroe Stephen a Ulises, en -- quien tradicionalmente se encarna al héroe cuya maestría y cuya astucia (sien-- do ambos términos en él sinónimos) lo convierten en un artista del ocultamien-- to, del silencio y de la precaución en el "exilio", en su "odisea"; y que no-- es otra cosa que una maestría de la ficción. Mas entre ese recorrido a cuyo -- fin espera una Penélope, hallamos el reconocimiento (¿la anamnesis?) de lo -- que más allá de esa articulación instaure una interioridad y una exterioridad más radicales, y que constituye el ámbito (pre-simbólico) de lo semiótico con el que se identifican madre y Otro.

Existe un episodio contado por Davin a Stephen y que este recuerda, epifanizándolo, en las primeras páginas del capítulo V de Retrato..., respecto al cual, o mejor, respecto a cuya epifanización, se definen no sólo las lí-- neas fundamentales de la ficción de ese capítulo sino también algunas de las-- que determinan la configuración de Ulises (y de Finnegans Wake). Se trata del encuentro nocturno de Davin con una campesina de los montes Ballyhoura. Mas -- no nos interesa tanto el episodio como la epifanía a la que da lugar en la re-- memoración de Stephen y que da fin al recuerdo de la narración de Davin; en -- la mujer de esa historia Stephen ve el prototipo de su raza: "un espíritu co-- mo murciélago que despierta a la conciencia de sí mismo en la oscuridad, en -- secreto y a solas, y a través de los ojos, la voz y los gestos de una mujer -- sin astucia, llama a su cama al forastero"¹. La escena nos recuerda a esos --

¹
Portrait..., p. 183.

Proverbios en los que el padre aconseja al hijo mantenerse alejado de la extranjera; mas el calificativo de "extranjero" ha sido traspuesto de la mujer al hombre a quien ella llama (en este caso Davin), lo cual no deja de ser -- significativo en relación a los procedimientos intertextuales que se subordinan a la estructura de verosimilización (y que en seguida abordaremos), mas nos importa señalar la lógica que ambas "historias" comparten: en ambas la seducción se realiza a un lado del camino, donde junto a una puerta la mujer seductora llama al hombre para conducirlo al otro mundo, donde el gozo y la muerte se convierten en el exterior más amenazador de la interioridad de aquel que entra; como afirma Starobinski, el interior al que lo conducen sus pasos no es más que la exterioridad redoblada. "de donde ya no se regresa"¹.-- Cabe recordar que Davin rehusa la invitación, mas ello no nos interesa realmente, pues lo que se afirma en la epifanización de Stephen es un "desper---tar a la conciencia de sí mismo" efectuado a través "de los ojos, la voz y los gestos de una mujer": en efecto, la puerta abierta al lado del camino -- conduce a la muerte, a lo heterogéneo que separa los labios de la extranjera, mas también trae a la luz una anamnesis: un acceso del sujeto a su palabra.-- El hecho de que Stephen vea en ella al prototipo de su raza indica menos un acierto de Joyce que una presunción un tanto injustificada por parte del "ar

¹ Starobinski, p. 13.

tista"¹ (ya se verá cómo se vuelve a esa mujer tanto en Ulises como en Finnegans Wake, y no como un retorno al prototipo...). Como bien afirma Sibony, -- "cuando el texto frecuenta a las prostitutas, es para trabajar cierta angustia (desamparo) de lo simbólico, al mismo tiempo que es un recurso para su recuperación"². Pero lo que sucede en esta epifanía posee un alcance mayor: si lo que Stephen ve en lo que a través de esa mujer se expresa es el despertar de la conciencia de la raza irlandesa, entonces es Davin mismo quien despertaría a su través, si fuera capaz de atravesar la puerta que esa mujer custodia (he ahí una justificación para la transposición del término "extranjero"); lo cual, si es así, se constituye en la posibilidad, para Davin, de acceder a su palabra y esto no es más que esa verdad expuesta con claridad insuperable por el mismo Daniel Sibony: "el hombre se nombra de su impotencia para nombrar a la mujer que alucina"³.

Lo que la epifanía de Stephen indica entonces, aparte de ese intento de recuperación de lo simbólico (como lo es por su lado su famosa "Villanelle of the Temptress") es la designación de un lugar por donde accede a manifestarse

1

En el cuaderno de Trieste se encuentra una anotación en la que Joyce se refiere a las putas como "malas conductoras de la emoción", siendo eso la causa por la que "la Pornografía no funciona", lo cual suponemos, se relaciona con esa noción de la estasis estética que condena al dinamismo del deseo. -- Mas no creemos ver en ello más que esa presunción narcisista de quien pretende minimizar el gozo (y el saber) del Otro en tanto ello es lo que ignora de su deseo... En "Circe" se dará otra visión de las prostitutas, a pesar de -- que en "Eumeo" Stephen insista en que son "malas comerciantes", lo cual ya apunta, sin embargo, otra cosa. En Finnegans Wake Joyce haría del encuentro de "su padre" con una puta la base del libro...

2

Daniel Sibony, *L'Autre incastrable*, p. 51.

3

í.d. p. 118.

lo que eso simbólico oculta, y por tanto designa otra interioridad que se inicia allí donde la expansión de lo simbólico se detiene. La maestría exigida - sobre la superficie de transición constituye una maestría simbólica que no es otra que la del cuerpo humano y que constituirá "la principal tranquilidad -- que el hombre puede proporcionar a su condición de expulsado"¹. Mas como es de suponer, toda prohibición conlleva implícitamente, si se la transgrede, -- una "sensibilización" específica; Starobinski hace notar que, en la tradición hebrea, a la transgresión de la prohibición de comer del fruto del conocimiento le sucedió una "sensibilización" de la superficie corporal: "y supieron -- que estaban desnudos": nada más parecido a la anamnesis, mas a su vez distinto de la sensibilización que se da en la epifanía, donde "el despertar de la conciencia a sí mismo" es tomado como la re-apropiación de un sujeto transcendental que se quiere presente a sí mismo: imagen del artista².

Sin duda a esta problemática se encuentra anudada aquella que se relaciona a la lengua materna en tanto lengua ajena, en cuya imposición tendrá tanto que ver la Iglesia y que hará del Inglés una lengua, si no engañosa, al menos impropia, "infidel", y sobre ese mismo nudo se ramifica quizá esa actividad de la escritura en tanto retención del aliento, en tanto práctica de exilio por la que retornará a la lengua Inglesa toda la analidad, todo el rechazo repri-

1

Starobinski, p. 17.

2

No podemos dejar de tomar en cuenta que no es sino hasta Ulysis que vemos a Stephen cerca de una prostituta (aunque en Retrato... se habla mucho de ellas), y que esta epifanía se refiere a la experiencia de otro: Davin, lo -- cual insiste en la función de reapropiación que también tienen las epifanías.

mido. Mas si Retrato... posee la validez (la veracidad, en el sentido psicoanalítico) que estamos siempre dispuestos a reconocerle es porque a través de sus procedimientos, aún recuperables por una metafísica de la presencia y del saber absoluto, se alcanza a poner en funcionamiento una dialéctica del conocimiento que anticipa a la práctica de Ulises. De una dialéctica similar Sollers escribe: "La causa externa al sujeto lo lleva a experimentar, sin poder dominarlo, en efecto de su causa determinante interna, en otras palabras lo lleva a consumarse al consumarla. El sujeto se convierte en un juego que se sustrae por y en su causa a causa: la condición (externa) pone al desnudo la base (interna)", y es esta una definición de "la risa" de la que hablaba G. Bataille.

Tal es en realidad la función de las epifanías y la función del texto de Retrato... A esta sustracción del sujeto, a este ocultamiento constitutivo, a este hueco, la ficción no buscará ya más colmarlo; a ese desengaño del sentido, de un sentido único, o de un sujeto pleno, le sucederá una multiplicación, una infinitización de la significación; como dice Kristeva: "En el momento en que él (sentido retórico) lo (se) desengaña, él lo (se) amplifica"¹. Lo que en tal desengaño se pone en evidencia es "el engaño de la historia (su ficción) y su verdad (que no es nunca la verdad por la que se hace tomar gracias a ese engaño)"². Como afirmaba Mallarmé, y que es hacia lo que tienden las epifanías joyceanas, la responsabilidad del texto es la de "negar lo indeci--

¹ Kristeva, Semeiotiké, p. 223.

² Sollers, Logiques, pp. 168-69.

ble que miente"; y el cuestionamiento del Nombre del Padre y de Dios que acompaña a esa responsabilidad no puede ser sino el cuestionamiento de cierta creencia en la gramática que Nietzsche se ocupó en denunciar¹: cuestionamiento de lo simbólico que Joyce realizaría mediante la intervención en la cadena significativa de lo que la funda y a la vez la pone en peligro.

Que tal dialéctica es aprendida, como Sócrates lo haría con Diotima, de las prostitutas que Stephen visita y del amor que experimenta por Emma Clery es algo sobre lo que Retrato... y el conflicto a nivel simbólico que estructura los últimos capítulos de esa novela, no dejan de insistir; lo cual también señala esa "sublimación que se abre entre la abyección mística y las delicias del pornógrafo en las que todo elemento de prostitución se halla disuelto gracias a un descentramiento de la mujer, a su dispersión"², y que va desde esa mujer-murciélago, pasando por la Virgen y murciélago que Stephen ama en Retrato...³, y por la virgen ante quien Bloom se masturba en "Nausicaa" y cuyo secreto será guardado por los murciélagos, hasta la Dispersa Total: Molly⁴. Sibony dirá: "La madre prostituida (y virgen) constituye un centramiento de la mujer, una asignación de la mujer sobre el lugar del fantas-

¹ El ocaso de los ídolos, ed. R. Echavarren (Barcelona: Tusquets, 1980).

² Sibony, L'Autre incastrable, p. 123.

³ A Portrait..., pp. 360-61.

⁴ Cabe hacer notar aquí un hecho que no abordaremos detalladamente: entre los murciélagos de Retrato... y aquellos de Ulises, despliegan sus alas infinidad de avecillas relacionadas todas con ese elemento de seducción que apuntamos; el hecho es que la imagen de esas aves aparece igualmente en Céline, y también en "el presidente" Schreber, en cuyo caso Freud las interpretó como muchachas... (cf. Sibony, La haine du désir, p. 51.)

ma de los hijos que la celebran"¹. Y es en efecto, en calidad de un centra---
 miento de la madre-muerta (en el nivel actancial: "por morir") como se efec---
 túan los procedimientos fictivos de esa novela y cuya apertura podemos deter---
 minar a partir de la dispersión que alcanzaría en Ulises: la cual tiene que ---
 ver con algo que podemos definir, siguiendo a Sibony, como eso por lo que no---
prende la muerte (no s(e)ignifica) o el asesinato de la madre, en oposición a
 eso por lo que el padre es ya desde siempre (un) muerto.

Detengámonos aún a definir ciertos aspectos que han recibido tradicional---
 mente la atención de los críticos de Retrato..., y que nos servirán para ex---
 plicitar ciertos trayectos de la mimesis joyceana que pueden sernos de cierta
 utilidad más adelante. Conviene aquí tratar, así sea de forma superficial, --
 esos fragmentos que, junto a las "epifanías", aparecen en los cuadernos de Pa---
 rís y Pola², y que constituyen el intento de definición de una "estética" per---
 sonal por parte del joven Joyce, la cual aparecería, atribuida a Dedalus, en---
Stephen Hero y en Retrato.... Su importancia en relación a las "epifanías" se---
 ría subrayada por Stephen (en Stephen Hero) al establecer un lazo entre estas
 y el tercero de los atributos de la aprehensión estética que tomará de Santo---
 Tomás: claritas, y que en su interpretación define como la quiddidad del obje---
 to. Mas es conocido el hecho, señalado por distintos críticos, de que en su ---
 interpretación del aquinatense Joyce efectuó una torsión del sentido con el ---
 objeto de justificar una "estética" y que dicha torsión consistió, en líneas---

¹ Sibony, p. 125.

² cf. Critical Writings, "Aesthetics (1903/04)", pp. 141-148.

generales, en la supresión de la ontología tomista¹; la indiferencia así mostrada ante la noción teológica de Bien y la de causas últimas le permitiría a Joyce fundar una teoría de lo bello en la que reconciliaría la noción romántica de imaginación, tomada de Shelley, con un escolasticismo pervertido que facilitarfa la introducción de un principio que llamaremos hedónico² en tanto hace del placer el atributo de lo bello (Pulchra sunt quae visa placent³).

Tal principio hedónico se erige en fundamento de la textualidad y subraya la represión que han sufrido tanto el placer como el texto de parte de casi todas las filosofías occidentales; lo que el placer del texto efectúa, como lo ha señalado R. Barthes, es una igualación del campo del placer en la -- que resulta abolida "la falsa oposición de la vida práctica y la vida contemplativa"⁴; "lo que dice el texto, a través de la particularidad de su nombre, es la ambigüedad del placer, la atopia del gozo"⁵; y su oposición a la teología tomista radica en el hecho de que una torsión semejante opera por sí sola una suspensión del significado (trascendental), de "la (buena) Causa)", porque eso es lo que el placer suspende.

¹ cf. Hélène Cixous, p. 711.

² Preferimos este vocablo al de hedonista por las connotaciones represivas que este tiene, y tomamos aquél de Jorge Luis Borges, quien en su disertación titulada "La Divina Comedia" dice: "De mí sé decir que soy lector hedónico; nunca he leído un libro porque fuera antiguo." (cf. Siete Noches (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), p. 11.)

³ La frase de Aquino es "pulchra enim dicuntur es quae visa placent"; Summa Theologica I, art. 4; cit. en Critical Writings, p. 147.

⁴ Roland Barthes, Le plaisir du texte. p. 93.

⁵ Id.

Incluso la experiencia estética será definida por Stephen¹, como lo fue por Joyce en el Cuaderno de Trieste, en función de una suspensión ("arrest")-del deseo, al cual se opone radicalmente ese placer... "estético"; tal oposición constituye una perversión más de la tradición que "nos habla sin cesar - del Deseo, nunca del Placer; el Deseo tendría una dignidad epistémica, el Placer no"², y esa dignidad le viene al deseo de la virilidad que toda filosofía está dispuesta a reconocerle. Mas el carácter estático de la experiencia estética (que sigue relacionado para Stephen con las nociones aristotélicas de una piedad y un terror ideales -a pesar de que falte la noción primordial de catarsis, que en Stephen se hallaría transformada en la anamnesis epifánica) se encuentra subordinado, en su duración, a lo que Stephen llama "ritmo" y que se relaciona con la integritas tomista, el cual refleja aún el carácter teleológico atribuido a la "estructura" del libro: esa estasis, aunque se halle del lado del placer, se encuentra aún determinada por el concepto aristotélico del reposo en tanto perfección del ser, el cual parece llegar a Stephen, como lo señala H. Cixous³, filtrado a través del pensamiento de Walter Pater tanto en la figura de Mario el epicúreo como en la visión perfecta del instante único-que invoca el final de su ensayo sobre el Renacimiento.

Pero podemos reconocer que de la atopia de ese placer (Barthes considera que es precisamente la atópico del placer lo que resulta en él escandaloso⁴),

¹ A Portrait..., p. 206.

² Barthes, p. 92.

³ Cixous, L'exil de James Joyce, pp. 689-91.

⁴ Barthe, p. 92.

de lo inclasificable de ese gozo de la producción textual (que sólo después-- de la operación epifánica "es" "percepción" o "visión") derivaría Joyce la semejanza con el deus absconditus del cristianismo, en cuya imagen ya Flaubert se había reconocido, obteniendo de la afirmación de un gozo que tradicionalmente sólo es atribuible a Dios y a la Mujer con quien Dios tiene connivencia, la retribución (narcisista) de una identificación (que sería efímera o ambigua) con el Uno. En Retrato..., la producción textual recibe ya la semejanza de la preñez femenina que Stephen divide en tres etapas: concepción, gestación y reproducción artísticas¹; y bajo esa semejanza se encubre un mismo misterio "realizado en el texto"², una misma atopia (mas este misterio no es el de una creación a partir de la nada (siendo el Uno el conjunto cuyo único elemento es el conjunto vacío) sino el de la relación entre la inscripción y el Otro--mujer: entre el nombre y el cuerpo (una multiplicidad transfinita). "Este es el instante en que el verbo se hace carne"³. Y en el cuaderno de París aparece también una nota en la que, al corregir la traducción de una frase del estagirita: "el Arte imita a la Naturaleza", Joyce añade su interpretación: "el proceso artístico es como el proceso natural..."⁴; mas en el mismo fragmento, después de los puntos suspensivos, Joyce trataría de la noción de ritmo en el arte escultórico, tras la que se disfraza la reapropiación metafísica ya señalada, y que confirma esa ambigüedad del proceso mimético de los primeros --

¹ A Portrait..., p. 238.

² A Portrait..., pp. 244-45.

³ id. p. 217.

⁴ Critical Writings, p. 145.

textos.

Además, hay que recordar que en Retrato..., las perversiones señaladas son "reconocidas" como tales y constituyen sin duda una de sus "fuentes de placer" primordiales; mas importa conservar de lo dicho ciertos puntos, principalmente los concernientes al gozo supuesto a Dios y a la Mujer, pues sobre ellos se ramifica el análisis que hicimos de la "epifanía" y de tal reconocimiento se deriva sin duda la "modificación" que separa a Stephen Hero de Retrato... y que se halla encaminada ya a la explosión semiotizante de Ulises. Debemos aprender entonces a ver en esa ambigüedad entre un discurso metafísico y una práctica que continuamente lo pone a prueba, que lo desdice, un movimiento por el cual el aún joven Joyce empieza a disolver las formas secundarias de su narcisismo sin conseguir reducir las principales, que por tanto exalta.

Primera aproximación a la productividad de Ulises.

Lire: écrire les dix mille pages de chaque page, les amener au jour, croissez et multipliez et la page se multipliera. Mais pour cela lire: faire l'amour au texte.

H. Cixous, La venue à l'écriture¹

Si hemos visto en los esquemas de correspondencias que facilitara Joyce a algunos de los primeros lectores de Ulises un instrumento verosimilizante que bloquea la legibilidad de la productividad textual, podemos, sin embargo, intentar describir el trayecto por el que los procedimientos intertextuales allí disfrazados consiguen hacernos legibles ciertas operaciones que definan más -- específicamente la productividad de Ulises y los procesos que se hallan en juego en la mimesis del texto, para lo cual, es cierto, habremos de pasar por encima de esas "facilidades". Tal indagación nos habrá de proporcionar los elementos necesarios para establecer con mayor precisión las relaciones de produc

¹ Esta venida (diseminante) es la escritura, o se viene con ella, como Pierre Guyotat cuando escribe La otra mano masturba, o como Joyce mismo en esas cartas a Nora de 1909 (donde la escritura tiene un fondo de traición y da por ello con otras venidas de las Escrituras); mas para Cixous, juiferme, una sirve para "tocar con el dedo ... la pérdida", la Otra es la que escribe... (sobre el fondo - intocable de odio que expone tal venida a la escritura, cf. Daniel Sibony, "L'entre-deux-femmes", en La haine du désir).

tividad que unen al texto de Ulises con el de Retrato..., cuyas principales estructuras de verosimilización hemos descrito, y ello con miras a acceder a una discusión más amplia del proceso joyceano.

En la muy citada carta que James Joyce escribiera a Carlo Linati el 21 de septiembre de 1920¹, encontramos una caracterización de la novela, que en ese momento se encuentra aún escribiendo, que la describe como "también una especie de enciclopedia." Mi intención no es únicamente representar el mito -- subspecie temporis nostri, sino también permitir a cada aventura (esto es, cada hora, cada órgano y cada arte estando interconectado e interrelacionado en el esquema somático de conjunto) condicionar e incluso crear su propia técnica. Cada aventura es por así decirlo una persona aunque esté compuesta de personas -- como cuenta Aquino de las huéspedes celestiales"... Nos interesa en este lugar señalar dos rasgos principales en este pasaje; por un lado, pareciera que a la evidencia (y no hay que olvidar el horror que experimentara Joyce -- por las cosas evidentes), a la verosimilitud de las "relaciones representacionales" de su texto con La Odisea quisiera oponer las funciones estructurales y productivas que en su texto tiene un "esquema" del cuerpo, y por otro, vemos que en esa oposición lo que se subraya es el hecho de que esas funciones no poseen el mismo grado de evidencia, el mismo nivel de verosimilitud, pues incluso el "resultado" de esa estructuración y de esa producción está definido por su semejanza con una visión beatífica de Santo Tomás. Parece como si Joyce reconociera con ello el papel verosimilizante que tiene el mito en la -

¹
Selected Letters, pp. 270-271.

sociedad moderna, la "necesidad social de realismo" que subyace a esa búsqueda de una proximidad con el mito y que Julia Kristeva nos hace entender "como un abandono del cuerpo de la lengua"¹; y parece como si, reconociéndolo, Joyce quisiera oponer a ese abandono la asunción de lo inverosímil, de lo "imaginario" que en esa sociedad recubre al cuerpo. Tal asunción sólo es posible a través de la lengua, mediante la travesía ("enciclopédica") de todas las estasis que fijan el sentido en diversas etapas del proceso de la significancia.

Mas estos señalamientos reflejan aún muy poco los procesos efectuados en las transposiciones que corresponden a los intertextos "homérico" y "corporal". En relación al primero, podemos decir que "el valor suspensivo" que le da el título al texto se halla determinado principalmente por su función de nombre propio, de nombre propio de un sujeto, o mejor, de un "personaje" de otro texto; si el título difiere un nombre que será surcado por el texto, a la vez lo refiere a otro texto, del cual difiere... Vemos así que la univocidad que ese nombre (propio) imprimiría se ve por un lado diferida (hacia y a través del -- texto que encabeza) y por otro referida (hacia otro texto); tal "perversión" -- de la univocidad de un nombre --siendo, como nos dice J. Derrida, que "la univocidad es la esencia, o mejor, el telos del lenguaje"² (con lo cual señalamos lo que implica de perversión del ideal aristotélico)-- hace del volumen que te nemos entre las manos una escritura poco dispuesta a reprimir la semiotización del texto, mas a la vez --y gracias a la referencia-- tal semiotización se nos prevé como comprendida en el texto, en el sentido de retorno que tienen tanto-

¹ Kristeva, Semeiotiké, p. 14.

² Jacques Derrida, Marges, (París: Ed. de Minuit, 1972), p. 295.

la comprensión como La Odisea, el volumen, etc.

El "Fenómeno de inversión de la función de las correspondencias", que señala H. Cixous¹, y que consiste en la "inversión" mediante la cual, de ser un "medio para el autor de ordenar en el origen" (sic y resic), "se convierten a su vez en símbolos por descifrar", encubre el procedimiento de reapropiación - por el que la mayor parte de los críticos de Joyce aceptan ver en las "correspondencias" "una de las significaciones del mensaje joyceano"², con la que, al calificar de "estructural", pretende fijar un sentido (¡gracias a Dios al menos hay uno!) y sólo uno!, con el cual satisfacen sus ansias locas de interpretación. No, y mil veces no; ni la función "estructural" ni "representacional" ni "significativa" del intertexto homérico pueden ser entendidas de ese modo reduccionista que hace de la productividad textual Un Sentido; nuestra lectura habrá de intentar separarse de esa teo-teleología...

La Odisea de Ulises.

Lo que comporta la transposición efectuada en relación a La Odisea es un procedimiento mediante el cual la figurabilidad del texto de Ulises se erige en calidad de repetición de la figurabilidad del texto de Homero; y entendere

¹ H. Cixous, L'exil de James Joyce, p. 816.

² fd.

mos la repetición como Kierkegaard y después Deleuze nos enseñaron, es decir, como una elevación a una mayor potencia... El texto de Ulises en efecto repite el trayecto de la mimesis del texto de La Odisea, el cual es la repetición del trayecto de la enunciación (griega), etc.; pero ¿cuál es el procedimiento específico que se pone en juego en la transposición joyceana y que da cuenta de -- las diferencias, y por tanto --y en última instancia--, de las referencias?, -- ¿cuál es el mecanismo que participa tan íntimamente del proceso de la mimesis-- que puede ponerse en funcionamiento entre dos textos que se repiten y desde -- ese lugar instaura el juego de todas las diferencias? Difiriendo aún nuestra respuesta, podemos ver en eso que otros llaman paralelos dos tipos fundamentales de procedimientos; el primero (que aparece con mayor insistencia en los -- primeros capítulos de la novela) equivaldría a una repetición del texto homérico al nivel de la imagen y que ya hemos denominado una "función representacional" de la transposición, mas este procedimiento es en rigor reducible a otro, el segundo, que equivale a una metaforización del texto de Ulises que se relaciona "por semejanza" al de La Odisea (el caso más claro de este procedimiento ocurre con "Itaca", donde se lleva a cabo "la masacre de escrúpulos" que repite a "La masacre de los pretendientes" del libro XXII de La Odisea). Vemos así, en este segundo procedimiento, un proceso de transposición que utiliza una metáfora que no pertenece al texto sino en la medida en que es de la lengua, y -- es con esta metáfora de la lengua que se relaciona, "por semejanza", un texto al otro. Ese pasaje por la lengua nos puede servir, a manera de indicación, al menos de dos formas: por una parte, la mimesis del texto (de Ulises) es repetición de la mimesis de otro texto sólo en tanto la figurabilidad de este otro --

texto posee una relación de semejanza con una metáfora del lenguaje-que-el- - texto-de-Joyce-atraviesa, y por otra, semejante repetición hace de la figurabilidad del texto joyceano una transposición, no ya con la mimesis de un texto otro que repite el trayecto de la enunciación, etc., sino con la metaforicidad "inherente" al lenguaje, con la cual el otro texto mantiene relaciones de semejanza "más o menos estrechas" (mas este planteamiento es evidentemente absurdo, pues una vez definida esa "inherencia" tal semejanza debería poder ser definida en función de la productividad de ese y de cualquier otro texto). Las consecuencias que ello tiene son fundamentales en tanto nos hace entender la figurabilidad en general en función de la metaforicidad propia de la enunciación¹ y en cuanto tal contribuye a facilitar una definición de las relaciones, al nivel de la productividad textual, entre la figurabilidad de un texto y los ideogramas que al atravesar las estasis de la enunciación encuentra; lo cual nos indica que es al nivel de la transposición que el texto encuentra los ideogramas "inherentes" al lenguaje que practica, no en función de la figurabilidad de otros textos, sino de lo que en esa figurabilidad puede ser apuntado, "por diferencia", respecto a los ideogramas que el texto -- atraviesa: ese apunte no es sino el despunte de la escritura que desgarrá la inmaculada superficie del sentido, el hímen que por tanto empieza a resonar.

Este fenómeno, que es similar en sus consecuencias a lo señalado respecto al título, permitirá a Joyce escribir un texto que a su vez sea crítica de la metafísica implícita en las escrituras y esto desde una posición escrituralmente "estratégica". A la mimesis aristotélica que hace de la metáfora el-

1

La cual es sin duda la metáfora de la propiedad (enunciativa), es decir, de la presencia, es decir del ser...: pura metafísica.

proceso primordial de la reapropiación metafísica, en tanto que a través de ella la physis "comprende su exterioridad ella misma y su doble"¹, a esa mimesis que pertenece ya desde siempre al logos, Ulises habrá de enfrentar con otra especie de mimesis que utiliza la "mala metáfora" (la "impropia" que caracteriza al capítulo de "Itaca" es evidente); no hay aquí el silogismo que se oculta tras la metáfora (la buena), pues la metáfora aquí no nos enseña una verdad a la cual es semejante; es el lenguaje mismo el que se asemeja a otro texto y sólo en la medida en que el texto (Ulises) participa de esa semejanza puede decirse que a su vez se asemeje él a otro texto. La otredad que introduce esta metáfora en la mimesis se halla multiplicada a tal grado que no es sino gracias a un enorme esfuerzo de recuperación que se puede afirmar en última instancia esa semejanza. Mas es esta mala metáfora la que mejor caracteriza a toda metáfora, sobre ello insiste Derrida, pues se trata aquí de una metáfora que no retorna al mismo, sino que, habiéndose aventurado el sentido hasta su pérdida (de propiedad, etc.), separada de la cosa misma, "que sin embargo tiene en mira, de la verdad que le acuerda a su referente, la metáfora abre -- así la errancia de lo semántico"² (se disemina), y es este momento en el que el sentido se hace posible "como posibilidad de no-verdad"³ y en el que se define la pertenencia de la metáfora "a la mimesis, a ese pliegue de la physis, a ese momento en el que la naturaleza, velándose a sí misma, no se ha reencontrado -

¹ Derrida, "La mythologia blanche", en Marges, p. 283.

² id., p. 287.

³ id., p. 288.

aún en su propia desnudez, en el acto de su propiedad"¹.

La naturaleza elíptica de toda metáfora es subrayada así mediante la transposición particular que se efectúa en relación al texto elíptico por excelencia, La Odisea, texto como aventura como retorno al origen... Mas la relación entre ambos textos no se vuelve por ello metafórica, sino más bien enigmática; la transposición parece efectuar el trayecto de una "larga frase implícita, de una narración secreta en la que nada nos asegura que nos devolverá al nombre propio"². Lo que ese nombre propio (ya diseminado) indica es el origen múltiple -- del sentido, de la tesis (paterna), pues lo metafórico es siempre plural y da lugar a "un texto que no se agota en la historia de su sentido..., en la presencia, visible e invisible, de su tema (sentido y verdad del ser)"³. Mas hay que señalar, con Derrida, a quien aquí citamos, que lo metafórico involucra a sus separaciones en sus operaciones, "no puede ser lo que es más que borrándose, -- construye indefinidamente su destrucción"; y esta autodestrucción puede seguir dos trayectos que son "casi tangentes y sin embargo son diferentes, se repiten, se miman y se separan de acuerdo a ciertas leyes". Uno es "el relevo metafísico de la metáfora en el sentido propio del ser". "Este fin de la metáfora no es interpretado como una muerte o una dislocación, sino como una anamnesis interiorizante (Erinnerung), una recolección del sentido, un relevo de la metaforicidad-viviente en una propiedad viviente. Deseo filosófico --irrepresible-- de resumir

¹ Derrida, Marges, p. 288.

² Id., p. 290

³ Id., cabe mencionar aquí, sin entrar en detalles, que Joyce veía en el nombre de Odiseo el nombre de Nadie, el Sin-dios... (otra per-versión, esta vez de traducción).

--relevar -- interiorizar-- dialectizar -- dominar la separación metafórica en tre el origen y él mismo, la diferencia oriental. En el mundo de este deseo, - la metáfora nace en el Oriente a partir de que este, al hablar, al trabajar, - al escribir, suspende su gozo, se separa de sí mismo y nombra la ausencia: sea lo que es"¹. Y lo que en este trayecto se señala es la complicidad que existe entre la metáfora y "aquello que amenaza, ella le es necesaria en la medida en la que el rodeo es un retorno guiado por la función de semejanza ... bajo la - ley del mismo"; tal complicidad y la práctica a la que da lugar reflejan la -- "vocación de una pura nominación: sin diferencial sintáctico o en todo caso -- sin articulación propiamente innombrable, irreductible al relevo semántico o a la interiorización dialéctica". "La otra autodestrucción de la metáfora semeja rfa equivocadamente a la filosófica (es decir, la anterior). Sin embargo pasaría esta vez, atravesando y doblando a la primera, por un suplemento de resistencia sintáctica, por todo lo que ... deshace la oposición de lo semántico y de lo sintáctico y sobre todo la jerarquía filosófica que somete este último a aquél". Y aunque posea aún la forma de una generalización, no se trata aquí de confirmar ni de expandir un filosofema, sino, "por el contrario, al desplegarlo sin límite, arrancarle sus bordes de propiedad. Y consecuentemente hacer -- saltar la oposición aseguradora de lo metafórico y lo propio en la cual uno y otro no harían otra cosa que reflejarse y devolverse su brillo"².

¹ Derrida, Marges, pp. 321-22.

² Id., p. 323.

Es precisamente como trayecto entre un nombre propio que se disemina y - una metáfora que se autodestruye y se disemina, cómo vemos erigirse a la escritura de Ulises, y como se articula su mimesis diseminante, llegando a afectar principalmente a su sintaxis. El "paralelo homérico" "revela" así menos - la relación de Ulises con el mito griego, que con aquello que denomina Derrida, citando a Anatole France¹, "la mitología blanca"; y esa relación es diseminante, es decir, anti-mitológica; a menos que entendamos esa operación mortuoria del texto como la "mitología de la escritura" que invocara Roland Barthes², quien además señala la impropiedad radical que a semejanza de todos -- los mitos la constituye. A fin de cuentas, como dice Borges, "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas"³, si no fuera porque la diseminación que el texto desencadena hace imposible la noción de una "historia universal".

La metáfora a la que da lugar la distinción aristotélica entre lo propio y la esencia abre así pues en la mimesis las vías por las cuales el discurso se convierte en ese retorno al origen que se halla transcrito en el texto homérico. Mas si este hizo la práctica de una de las muertes que la metáfora -- conlleva, hay otro texto que se encargó tradicionalmente de efectuar la diseminación, la muerte en el desierto, la otra muerte, la otra escritura, la escritura del Otro: las Escrituras hebreas. Pero antes que pasar a lo judío de Ulises, conviene anotar ciertos aspectos de aquel intertexto corporal y qué -

1
Derrida, Marges, 249-255.

2
Roland Barthes, Crítica y verdad, fr. José Bianco (México: siglo veintiuno, 1978), pp. 61 y 63.

3
J.L. Borges, Otras inquisiciones (Buenos Aires: Emecé, 1960), p. 17.

relaciones sostiene con el nombre propio, con la metáfora, y con la mimesis -- en general.

El cuerpo: más acá de la metáfora.

Tradicionalmente, es la luz la que sirve de ejemplo a la metaforización -- del orden moral (o de lo inteligible), y es el sol la metáfora suprema, la metáfora de metáforas: la paterna; y es ella la que rige a la metáfora del retorno: el texto griego, un heliotropo. No hay duda de que en Ulises la metáfora solar cumple sus funciones: el régimen de la novela es primordialmente diurno -- y en el transcurso del texto se hallan dispersas alusiones a un movimiento en el sentido solar: "towards evening lands"; aparte del vuelo icárico de Stephen (cabría señalar, sin embargo, que esa trayectoria solar, que corresponde a la de la "reconciliación" (con o de lo paterno), se disuelve al llegar al nocturno femenino).

Tradicionalmente también, es el cuerpo viviente el que "proporciona el -- "vehículo" para todos los ejemplos nominales en el orden físico"¹, y las "correspondencias" con el esquema somático de Ulises han sido estudiadas en este sentido; Stuart Gilbert, por ejemplo, relaciona a ese esquema con la noción de ritmo expuesta por Dedalus en Retrato..., la cual, como señala ese autor, se relaciona con la utilización de Coleridge de la definición pitagórica de belleza como "la reducción de muchos a uno"²; Stephen dice del ritmo que "es la pri

¹ Derrida, Marges, p. 307.

² Stuart Gilbert, James Joyce's Ulysses, p. 25.

mera relación estética formal de parte con parte en cualquier todo estético o de un todo estético con su parte o partes o de cualquier parte con el todo estético del cual es ella parte"¹. Ya antes hemos señalado la relación que se establece para Stephen entre este principio y el que Aquino denomina consonancia, y mencionamos que servía en aquella novela al movimiento de reapropiación (metafísica) de la fase tética. En efecto, el esquema somático de Ulises, en tanto es legibilizado a través de los esquemas de las correspondencias, se apoya en esa metáfora favorecida entre todas las de la fisicalidad, mas entonces hay que subrayar esto precisamente, la discontinuidad material que esa metáfora intenta reapropiar para un sujeto trascendental. Con lo cual accedemos a entender por qué Derrida considera a Joyce como "quizás el más hegeliano de los novelistas modernos"² (junto a él sin duda habría que colocar a Georges Bataille, con su "hegelianismo sin reservas"). Sin querer sobreentender lo que puede ser la lectura de Jacques Derrida que le permite tal señalamiento, podemos ver en las metáforas del retorno y del cuerpo una equivalencia del relevo dialéctico; quizá incluso pudiéramos señalar una sobredeterminación general por parte del mismo en relación también a Finnegans Wake, mas no podemos dejar de insistir en un elemento que sólo es pensable a partir de Hegel y que modificaría radicalmente la concepción de la metafórica joyceana como una metafórica (falosófica) de reapropiación; nos referimos a la noción de negatividad absoluta que Julia Kristeva ha rescatado y que constituye uno de los pilares de su -

¹ A Portrait..., p. 206.

² Derrida, L'écriture..., p. 228.

teoría del semanálisis. Gracias a esta teoría podemos pensar la negatividad -- "como el movimiento mismo de la materia heterogénea, inseparable de su diferenciación con función simbólica"¹; esta noción permite sustituir al "ser" y a la "nada" con una "negatividad afirmativa, una disolución productiva"² que prevé la necesidad de la fase tética mas no limita a ella su proceso; "la negatividad es (...) el disolvente que no destruye sino que reactiva nuevas organizaciones, y en este sentido afirma: tiempo lógico del pasaje (Ubergang), es lo encadenado en el sentido coreográfico del término, lazo necesario y génesis inmanente de las diferencias"³.

Ahora bien, ¿de dónde podemos deducir esa "economía heterogénea" de la -- significancia?; la respuesta del semanálisis es: del dispositivo semiótico del texto, que sirve de "testigo del geno-texto", en tanto constituye la "marca de su insistencia en el feno-texto", en el cual se manifiesta como modificaciones que interesan "al nivel morfonémico, a la sintaxis, a la distribución de las - instancias discursivas y a las relaciones contextuales"⁴. En Ulises, las modificaciones fácilmente señalables en esos cuatro niveles del dispositivo semiótico, y el reconocimiento que se da en el texto a esa negatividad afirmativa - de la materia, es decir, la ciencia del texto que Ulises expone y practica (y que es el "tema de la novela"), nos obligan a ver tras el "esquema somático" - del texto, y el "ritmo" pitagórico al que "da lugar", un procedimiento más de-

¹ Kristeva, La révolution..., p. 105.

² Id., p. 105.

³ Id., p. 102.

⁴ Id., p. 207.

la mimesis joyceana por el que se abre el acceso a la travesía de las pulsiones no ligadas en el sistema simbólico de la lengua y que se registran en ese dispositivo semiótico. El ritmo del que se trata aquí es pues el que resulta de una "perturbación de la estructura profunda", que tiende a multiplicar la fase tética y a disolverla en la producción de "nuevas "figuras translingüísticas"" que son transversales a esa fase. Según Philippe Sollers, este ritmo representa el paso del cuerpo a la lengua; y en eso consiste ese "esquema somático" que hace al lenguaje ri(t)mar el movimiento peristáltico del esófago o el "esquema musical" de una fuga; procedimientos que hacen que el sujeto obtenga "la escritura como efecto tercero más que como inscripción directa en espejo y situación narcisista"¹. Sabemos por S. Gilbert de la indiferencia que Joyce mostraba ante la verosimilitud que sus "técnicas" pudieran o no alcanzar, y que el valor que a ellas otorgaba era el de instrumentos de una travesía, de un pasaje de escrituras. A la vez, sabemos del desastre que tales "técnicas" ocasionaban en el régimen vital de Joyce y del carácter supersticioso que todo ello iba adquiriendo²; desafortunadamente, no podemos aquí intentar un análisis de este aspecto esencial de la escritura joyceana que constituye una de esas líneas por las que el amor a su texto y a su padecimiento encuentra una vía cuya hermosura sólo es comparable al dolor que en nosotros descubre. El trayecto del rechazo pulsional liberado por su texto habría de abarcar tantos niveles de la enunciación que es difícil imaginar una cercanía ma-

¹ Daniel Sibony, Le nom et le corps, p. 128.

² cf. la carta dirigida a Harriet S. Weaver; Selected Letters, p. 241.

yor con la locura y con la muerte...

Si gracias al análisis de Derrida sobre la metáfora (filosófica) pudimos precisar el mecanismo simbólico por el cual la transposición joyceana interviene, modificándola, en la sintaxis del texto, vemos ahora cómo el ritmo semiótico desencadenado alrededor de esa otra transposición (la del cuerpo) alcanza -- también a los otros tres niveles del dispositivo semiótico señalados por J. -- Kristeva. Mas pareciera existir una complementariedad entre estas dos proposiciones ¹, que ya anticipábamos con aquel principio según el cual la mimesis es el procedimiento por el que el texto reproduce el proceso de la significancia; y por tanto, lo único que aportamos realmente es la determinante metafórica -- que subyace a los mecanismos de transposición que intervienen en lo que la crítica de Joyce llama correspondencias, entre las cuales, las referentes al esquema somático de conjunto nos parecen las más decisivas en relación a la producción del dispositivo semiótico del texto, aunque no sea éste reducible a ellas.

Al postulado de Borges que citábamos, podríamos añadir aquí este otro de Emile Benveniste: "Toda la historia del pensamiento moderno y los principales logros de la cultura intelectual en el mundo occidental están ligados a la -- creación y al manejo de unas cuantas decenas de palabras esenciales, cuyo con-

1

Sin duda esta complementariedad no es sino otro nombre que podemos dar a esa unificación un tanto precipitada y "violenta" del proyecto gramatológico -- y del semáñalisis, mas la "violación" nos parece suficientemente interesante, -- lo cual creemos que la justifica al menos en parte.

junto constituye el bien común de las lenguas de la Europa occidental"¹. Este autor, en su admirable estudio sobre "La noción de "ritmo" en su expresión lingüística", traza la historia de la creación y del manejo de uno de esos vocablos esenciales que hemos venido utilizando y citando sin precisar el sentido que tienen en nuestro uso o en nuestras citas; mas se hace aquí necesaria tal precisión, pues de ella depende quizás la posibilidad de un nuevo entendimiento de esa metafóricidad de la mimesis joyceana.

El ritmo: de una a otra metáfora.

Hemos dicho que el ritmo semiótico alcanza al feno-texto tanto en la imitación del movimiento peristáltico del esófago como en la del esquema musical de una fuga, pero estos dos ejemplos constituyen por sí mismos dos nociones de ritmo distintas que duplican de alguna manera nuestra oposición entre ritmo "pitagórico" y ritmo semiótico; podemos, además, señalar aquí que Joyce mismo utilizó ambas acepciones. La noción de ritmo que aparece en el pasaje de Retrato... ya citado no corresponde a la que el mismo Stephen utiliza al iniciarse el capítulo "Proteo" de Ulises. En aquel, el sentido de la palabra se vincula a la significación transmitida por Aristóteles que corresponde al vocabulario de la antigua filosofía jónica y muy especialmente al de los creadores del atomismo, Demócrito y Leucipo. En la Metafísica, aparece el ritmo como uno de los tres tipos de diferencias de acuerdo con los cuales se establecen las -

¹
E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale (Paris: Gallimard, 1966), p. 336.

relaciones fundamentales entre los cuerpos; "las cosas difieren por el *ῥυθμός* por la *διαθεγή*, y por la *τροπή*; el *ῥυθμός* es el *σχῆμα* ("forma"); la *διαθεγή* ("contacto") es la *τάξις* ("orden") y la *τροπή* ("giro" o "sesgo") es la *θέσις*, "posición" (Metafísica 985 b 4)". Sin aventurarnos a especificar el trayecto (y las torsiones) que efectúa la traducción que haría si los después el santo de Aquino, nos importa señalar aquí, siguiendo a Benveniste, la noción de "esquema", en el sentido de "forma", que tiene la palabra *ῥυθμός* entendiendo por ello "la forma distintiva, la configuración característica de las partes en un todo"¹. Benveniste descubre, citando el uso que le dieran Leucipo y Herodoto hacia la misma época, una tradición más antigua "que aplicaba *ῥυθμός* a la configuración de los signos de la escritura"²; y comprueba después que el sentido de "forma" persistiría hasta la prosa ática del siglo V. Ahora bien, lo que distingue a *ῥυθμός* de los otros vocablos griegos que denominan la "forma", *σχῆμα*, *μορφή*, *εἶδος*, etc., es que aquel designa "la forma en el instante en que es asumida por lo movedizo, lo móvil, lo fluido, la forma de aquello que no tiene consistencia orgánica: le conviene al pattern de un elemento fluido, a una letra arbitrariamente modelada, a un peplo que uno acomoda a su agrado, y a la disposición particular del carácter o del humor. Es la forma improvisada, momentánea, modificable", con lo cual se afirma "el lazo profundo entre el sentido propio del término *ῥυθμός* y la doctrina de la cual expone una de las nociones más origina-

¹ Emile Benveniste, p. 330.

² Id.

les"; en la teoría de Demócrito, siendo que "todo es producido por los átomos, sólo su configuración diferente produce la diferencia de las formas y de los - objetos"¹. En el caso de Joyce, sorprende el hecho de que la acepción común de "ritmo", opuesta a la aquí descrita y que corresponde en gran medida a la que propusiera Dedalus en Retrato..., aparece en ese capítulo de Ulises en que se trata precisamente de la Materia Prima tomista, *ἡ πρώτη ἔντελέχεια*, postulado fundamental del tratado que Aristóteles dedicara al alma² y que se cita - ampliamente en el mismo capítulo. La acepción allí dada a la palabra ritmo se relaciona a la "marcha"... no, al "galope" de un tetrametro yámbico. El origen de esta noción "musical", lo traza Benveniste hasta el Filebo (17 d), en el -- que "Sócrates insiste sobre la importancia de los intervalos ..., de los que - hay que conocer los caracteres y las combinaciones, si se quiere estudiar seriamente la música"³, y señala que aparece también en el Banquete (187 b) y en las Leyes (665 a); en los ejemplos citados por Benveniste se observa cómo "Platón - emplea aún *ῥυθμός* en el sentido de "forma distintiva, disposición, proporción". E "innova al aplicarlo a la forma del movimiento que el cuerpo humano realiza - en la danza y a la disposición de las figuras en las que este movimiento se resuelve. La circunstancia decisiva está allí, en la noción de un *ῥυθμός* corporal asociado al *μέτρον* y sometido a la ley de los números: esta "forma" está a partir de entonces determinada por una "medida" y sujeta a un orden"⁴.

¹
E. Benveniste, p. 333.

²
cf. De anima en The works of Aristotle, ed. y tv. W.D. Ross (Oxford: - - Clarendon Press, 1952).

³
E. Benveniste, p. 334.

⁴
Id.

Vemos así cómo "a partir de *ῥυθμός*, configuración espacial definida por el acomodamiento y la proporción distintivas de los elementos, se alcanza el "ritmo", configuración de los movimientos ordenados en la duración: ... "todo ritmo se mide por un movimiento definido" (Aristóteles, Probl., 88 2b2)".- A esta noción así alcanzada habría de recubrirla, siglos después, la metáfora de las olas del mar, a la que comúnmente sigue asociada, y lo que Benveniste -- descubre con su estudio es precisamente la falsa "naturalidad" que esa metáfora imprime al vocablo a la vez que oculta la teoría que le dió lugar. Nos hallamos incapacitados para rastrear el trayecto exacto que separa a ambas acepciones en los textos de Joyce, ese trayecto se encuentra procesado en los dispositivos intertextuales de su obra y no admite delimitaciones **simples** mas podemos proponer ciertas hipótesis. La primera, y ante la cual pueden aparecer protestas que no podemos desarmar de antemano con una comprobación precisa, consiste en suponer que, a pesar de que Joyce adoptara para Stephen (en Retrato...) la acepción "poco común" de ritmo que utilizaran los atomistas, y que resulta de una trasposición de Coleridge y de Aquino principalmente, esa acepción se encuentra ya determinada por la noción de la cual pretende diferir, tratándose -- aquí de una determinación de uso --por tanto lingüística-- más que intertextual, o sólo intertextual porque es lingüística, con lo cual volvemos a ese pasaje -- por la lengua... La constricción a la que nos referimos es la que aparece con carácter de disolución y que afecta a la estasis estética, es decir, que introduce la duración por la que se prolonga y finalmente se disuelve esa estasis.- Resulta manifiesta, en el pasaje citado, la oposición, inmediatamente abolida (es decir, recuperada), que existe entre esta noción temporal de ritmo y la noción "esquemática" que hace del ritmo una "forma", una "configuración" de las-

relaciones entre las partes y el todo. Que existen en Joyce transposiciones semejantes es algo que todo lector suyo ha podido señalar; H. Cixous llega a -- afirmar que tras el método de Stephen que en Retrato... se denomina "santo Tomás aplicado", es posible señalar "el procedimiento joyceano que consiste en des-- prender una cita de su contexto e integrarla a sus designios personales". Mas lo que se lleva a cabo en esta transposición efectuada con la palabra ritmo es esa operación por la que se hace derivar del designio un diseño que en lugar -- de ocultar descubre lo que el designio pretende ignorar, ¿es esto un "acto fallido"? Lo dudamos mucho, el texto del capítulo "Proteo" conlleva precisamente una asunción de las determinaciones lingüísticas de la metaforicidad que lo -- soporta. Y esta es nuestra segunda hipótesis: que el proceso que Ulises inaugura en la práctica de Joyce le hace volverse sobre las transposiciones efectua-- das en sus otros textos y lo obliga a llevar a cabo una labor de "corrección"-- que consiste en hacer que la mimesis recorra esas fases que la elipsis metafó-- rica deja sin nombrar, mas esto no como un fenómeno dialéctico de reapropiación trascendental, sino como una multiplicación diseminante, infinitizada en oposi-- ciones, que Joyce parece identificar con el pensamiento de Bruno (y de Vico).-- Con lo cual, si bien es cierto que se efectúa una modificación en la noción de ritmo que la teoría estética de Stephen sostuviera, a la vez podemos percibir-- una modificación que afecta al texto en su productividad, en su relación con -- la lengua, al modificar ambas nociones de ritmo e instaurar no ya una nueva -- sino una escritura que sirviendo de pasaje entre las metaforizaciones que da-- ban lugar a aquellas, se ofrece al sujeto de la práctica (y por homoiosis al -- sujeto del enunciado) las vías (miméticas) de acceso a esas fuentes de su teo-- ría que ya no se ven colmadas con una tesis pues el proceso rítmico de excava--

ción va invadiendo progresivamente el campo simbólico del lenguaje, y entre el ritmo como "esquema" y el ritmo como "galope" no es ya señalable una oposición límpida: de uno al otro va la diferencia entre el fluir heraclitano y el reflujo proteico (aristotélico), entre uno y otro el continuo golpeteo de las pulsiones y la trituración progresiva y repetitiva de lo simbólico. En "Proteo" - vemos cómo la metáfora del fluir que hace del ritmo un "esquema" y de la "fuente" la imagen del "origen", se ve sustituida por la metáfora y la mimesis del reflujo que hace del ritmo el intervalo entre dos (opuestos) y del "principio" algo que, como para Boehme (de quien allí también se trata) es doble¹. Citando a Derrida, "la ley-de-lo-propio, la economía de la fuente: esta no se produce más que a condición de separarse de ella misma, de recogerse en su propia negatividad, pero también, al mismo tiempo, al reapropiarse, para amortiguar su -- propia muerte, resaltar, relevarse"². La metáfora de la "fuente" da así "paso" a la de las "olas", mas esta "sustitución", que no es tal por lo mismo que acabamos de citar, no sería más que el movimiento por el que la conciencia (trascendental) recurre a un tropo para hacer hablar el principio, lo cual le está - -

1

Según la teoría del semanálisis, el binomio pulsional que el proceso articula en "estructuras efímeras (débiles, amenazadas por las cargas pulsionales, "quanta" más que "marcas") y no significantes (dispositivos sin doble articulación)" (Kristeva, La revolución..., p. 83), y que aparece como una díada oposicional "(positivo/negativo, afirmación/negación, pulsión de vida/pulsión de -- muerte)" (id., p. 86), aparece en la práctica del texto compuesta de dos términos opuestos que "resurgen alternativamente, en un ritmo sin fin" (id., p. 94). Es en este sentido en el que nos parece que se mima el ritmo marino que recorre al capítulo "Proteo", y la modificación que opera a partir de la afirmación de la discontinuidad material como algo "continuo y discontinuo" a la vez, "pero -- "cuántico" más que "atómico" (id.). Y la elipsis metafórica habría que entenderla según esta teoría como la anáfora que caracteriza a la matriz de la enunciación del texto, pues ella designa otro lugar: "la cora que engendra a lo que -- significa" (id. p. 95). (En términos de Sibony, ese "lugar" es entre-dos-mujeres.)

2

Jacques Derrida, Marges, p. 339.

prohibido, mas recurre de tal manera que el tropo "no consiste en hablar sino sobre todo en ver. Más precisamente: en ver lo invisible, lo cual únicamente se dice, para decir ciegamente lo prohibido"¹; no sería más que eso: "fuente", - si el texto no se propusiera precisamente escribir, acto que ya Nietzsche asociaba al ritmo marino, y que habría que relacionar con lo que en Gramatología se llama diferencia o grama y que borra la noción de un origen simple al definirse como "el juego sistemático de las diferencias, de las trazas de diferencias, del espaciamento a través del cual los elementos se relacionan uno al otro" y que "supone síntesis e inter-referencias tales que no existe en ningún momento un solo elemento que sea presente en sí mismo y que se refiera sólo - a sí mismo... sin referirse a otro elemento que no está simplemente presente - a sí mismo"². Tal es la modificación que sobre la noción formal de ritmo que definiera Stepehn Dedalus en Retrato... creemos ver realizada en el "ritmo" - que Ulises pone en juego, y lo hace en gran medida por medio de las transposiciones efectuadas en torno a un "esquema somático" de conjunto³ que no es "es-

¹ Derrida, Marges, p. 338.

² Derrida, "Sémiologie et grammatologie", entrevista con Julia Kristeva, - en Positions (París: Ed. de Minuit, 1972), pp. 25 - 50.

³ La tentación de relacionar este "cuerpo" de Ulises con el "cuerpo sin -- órganos" del que hablara Antonin Artaud (y que parecen practicar ciertas "técnicas orientales") es por supuesto enorme, pero, desafortunadamente, excedería muchísimo los ya difusos límites de este ensayo. (Y aprovechando que aquí se trata de límites y de metáforas, permítasenos aún otro exceso, el de comparar nuestros límites con esa cuerda floja que aquella princesa equilibrista, cuya historia se narra en L'étoile au front de R. Roussel, pidió al rey su esposo - que hiciera sostener sobre el mar, más allá de la línea (imaginaria) donde empiezan a romper las olas...)

quema" sino en la medida en que el "ritmo" que pone en funcionamiento es aún referible a una metáfora (de origen), mas lo que demostramos con lo hasta -- aquí dicho es que esa metáfora no escapa al juego de las diferencias que la escritura pone en juego, es decir que esa metáfora, aunque haya quienes sigan insistiendo en lo contrario, no opera como un origen simple, sino ya desde siempre diferenciado en el procedimiento intertextual que caracteriza a la mimesis del texto.

La elipsis.

La proposición fundamental que queda por hacer es que a través de los -- procedimientos denominados "paralelos" y "correspondencias" lo que se revela es la "intención" de Joyce de escapar al automatismo psíquico (psicologista) -- que domina a todo pensamiento metafísico que no alcanza a ver tras el mito -- del retorno dialéctico de la conciencia, que por él se hace presente a sí -- misma, la elipsis (metafórica) que lo sostiene. Lo cual equivale a proponer -- la escritura de Ulises como la travesía de esa elipsis, travesía que habrá -- de llevar el sentido hasta la pérdida de "su" conciencia, que es la conciencia de su pérdida. Ahora bien, ¿por qué no eliminar desde un principio esa -- elipsis, esa metáfora (paterna)? (No hay por qué seguir buscando en un principio formal una justificación (meta-lingüística, -fórica, -física...); la -- "razón" es semiótica.) Creemos que eso equivale a preguntar por qué quien es --cribe, aun sabiendo al Otro incastrable, propone la posibilidad de esa cas-- -- tración como posibilidad misma de su escritura: porque si no ¿qué quedaría -- por escribir? R. Barthes comentaba en alguno de sus libros que al haber aban

donado el "triángulo" edípico, la novela contemporánea perdía uno de sus mayores placeres, lo cual es cierto sólo en parte, pero es en esa dirección que apuntamos nuestra respuesta. Aunque la diseminación señale una producción textual basada en una estructura cuaternaria (no triangular), como ha sido señalado por Derrida y practicado por Sollers¹, esa estructura "parte" de la apertura o la rotura de la pirámide significativa y es de esta apertura de la que da cuenta el "concepto" de diferancia y la práctica del texto.

A pesar de que es innegable el hecho de que tras el proyecto de Kristeva-- como tras el de Derrida se insinúa un (lúcido) retorno a Hegel, no es posible calificar como idealista a la gnoseología materialista de una o de la gramatología del otro. Ese retorno es un trayecto (estratégico) que esquivo, por un lado, la síntesis reapropiadora de la dialéctica (proponiendo una la negatividad y el otro la diferancia originaria), y, por otro, destaca la ausencia de un origen simple, de la presencia pura, del "ser". Este retorno, como el de Joyce a "Homero" (a Aristóteles y a Platón, a Aquino y a Escoto Erígena, a Bruno y a Vico, a Berkeley y a Boehme...) no equivale a un retorno a la trascendencia (del significado) sino a la diseminación (del significante), al rechazo semiótico... La afirmación estructuralista de Claude Lévi-Strauss (y la psicoanalítica de Freud, Lacan, Sibony...) de ese postulado (fácilmente calificable como "idealista"; lo cual ya ha sido hecho) según el cual "los mitos se piensan entre ellos", y que habría hecho las delicias de James Joyce, se encuentra anticipado en su práctica no porque existan un conjunto de Ideas, -

¹ cf., "La dissémination", en La dissémination, donde Derrida "trata" de la novela de Ph. Sollers titulada Nombres (Números, en Español).

metáforas originales (aunque la frase indique ya la contradicción que funda - a ambos términos), sino porque lo que la práctica del texto realiza es el descubrimiento de la estructura de los "mitos", pero esta estructura no se relaciona con un Origen o un Principio. Hemos hablado de una metaforicidad inherente al sistema simbólico del lenguaje que el texto pone en juego en la mimesis (y a esto se relaciona la metáfora paterna, el Nombre del Padre, que señala Lacan en el origen de la adquisición del lenguaje), y es en este sentido - que podemos entender la inspiración determinista y realista de la empresa estructuralista, mas lo que se pone a descubierto son las "raíces fisiológicas" del individuo, en el caso de las prácticas significantes "individuales", y del grupo social, en el caso de los mitos. Un principio de esa antropología es -- que, por ejemplo, "lenguaje y exogamia presentan dos soluciones a una misma - situación fundamental"¹, con lo cual se subraya eso que es primordial en la - teoría freudiana, la designación de la sexualidad "como nudo entre el lenguaje y la sociedad, entre la pulsión y el orden socio-simbólico"². Así, la escritura que intentamos recorrer consiste en esa aventura que menciona Sibony: "seguir una escritura hasta ese punto en que da con otra, hacer resonar una - escritura sobre otra para obtener el hueco de su deuda común, es uno de los - recursos para denominar el aplastamiento del nombre, o más que nada del signi - ficante aplastante que es el igualamiento espectral del escrito y de la pala - bra: esa sobrecarga de paternidad en una lengua que es un espectro; de ello -

¹ C. Lévi-Strauss, El pensamiento salvaje (México: Fondo de Cultura Económica, 1964).

² Kristeva, La révolution..., p. 82.

se sigue un trabajo delirante de doblaje, una locura fingida del lenguaje (y por supuesto en todo esto de lo que se trata, como en todo Ulises, es de Hamlet): no una sola "familia" completa sino que todos los segmentos posibles - estén allí, todas las relaciones, gracias a los puestos multiplicados ..., - son tantas las transferencias empleadas; jamás el trío padre-madre-hijo como tal, los dobles y los tríos no se encajonan ni se vuelven a unir; siempre -- cortados, cristales triturados en nuevos espejos, más ficticios, espejismos, falsas simetrías (tan es verdad que la simetría no es más que un rodaje de - escritura como negativa de la asimetría sexual ...) ¹. Esta es la función de la mimesis y de la transposición y de la metaforicidad empleada en sus operaciones.

He ahí lo que es posible pensar con las correspondencias de James Joyce; he ahí también por qué efectúa esa transposición con el texto de Victor Bérard, en el cual se hace de La Odisea "la integración en un nostos griego de un -- periplo o un poema semítico" ²; la "razón" tiene que ver con esa diseminación emprendida como escritura que supone la incompletud del Otro. Nuestro determinismo, y el de las "correspondencias" en tanto negativa a la adopción de un automatismo psíquico (v.g. "surrealista"), es un determinismo ya detonado, y el astillamiento afecta lo mismo a la práctica que a la ciencia del texto.

¹ Sibony, L'Autre incastrable, pp. 103 - 104.

² cf. Cl. Jacquet, "Le plans de Joyce pour Ulysse", en Ulysses cinquante ans après (París: Didier, 1974), p. 53.

La ambigüedad que hemos señalado al afirmar esa diseminación que el Libro comprende, constituye una oposición que la escritura se encarga de atravesar, de ligar, de manera asimétrica: "De un lado la enciclopedia teológica y sobre su modelo el libro del hombre. Del otro, un tejido de trazas que marcan la -- desaparición de un Dios excedido o de un hombre borrado. No pudiendo abrirse la cuestión de la escritura más que a libro cerrado. La errancia gozosa del graphein no tendría entonces regreso. La apertura al texto era la aventura, - el dispendio sin reservas¹".

¹ Derrida, L'écriture et la différence, p. 429.

Teoría de una novela.

La manera en que hemos venido alternando una perspectiva suprasegmental de los enunciados novelescos, que nos hace ver a la novela como un "texto cerrado", con otra intertextual, que nos ha permitido señalar la apertura que el texto joyceano opera sobre el orden textual que tradicionalmente caracterizaba a ese género (siendo que esa apertura consiste en la relevancia que adquiere la escritura en el orden textual de Ulises --en el sentido que le da la gramatología y el semiánalisis), ese "método" alterno nos ha permitido -- en cierta medida indicar de qué naturaleza es la travesía que en el libro se opera, esa operación asimétrica entre la enciclopedia odiseica y el poema como desierto (: el desierto como poema). Con ello nos interesaba sobre todo señalar un cambio en la práctica del texto de la novela que se introduce con -- Ulises, en el cual la escritura se ejecuta como una travesía o resolución de la contradicción, que no obedece a la "conexión del tipo de disyunción excluyente (la no equivalencia) _____ ≠ _____ o de la no conjunción - - _____ / _____" ¹ que son las que determina eso que J. Kristeva llama el "ideograma del símbolo", que esa autora considera como característica fundamental de las prácticas significantes de la Edad Media, pero la resolución de la que hablamos no obedece tampoco, de manera simple, a una "conexión del tipo de la no disyunción _____ ∨ _____" ² que el "ideograma del sig

¹ Kristeva, Semiotiké, p. 119.

² Id.

no" determina y que Kristeva ve como fundamento del "ideologema de la novela". Sin atrevernos aquí a llevar a cabo una crítica, que nos parece sin embargo urgente y necesaria, de estos conceptos de "símbolo" y "signo" (que deberían ser examinados a la luz de la teoría gramatológica que los volvería poco menos que impensables), y aceptando que, con todo, tal crítica no habría de afectar ciertos puntos primordiales de esa "teoría de la novela" (entre ellos el señalamiento del corte epistemológico situado a fines del XIX y principios del XX en el que precisamente el "ideologema del signo" con todas las estructuras sociales y significantes a las que dio lugar llega a su "fin"), aun así podemos afirmar, sin desdecir a J. Kristeva, que el orden textual de Ulises se funda en eso que su práctica hace posible al descubrir en el proceso de la significancia la transgresión de esa oposición entre lo sensible y lo inteligible sobre la que se basa esa serie infinita de opuestos, significante/significado, símbolo/signo, conceptualismo/platonismo, nominalismo/realismo, sensualismo/idealismo, etc., etc. Y esa transgresión es precisamente un efecto de la escritura, de la diferancia. Por tanto, podemos ver en Ulises sí la utilización de las funciones que posee el texto tradicional de la novela ("determinadas" por el "ideologema del signo" pero también por el del "símbolo", pues a pesar de que no trataremos en detalle estas determinaciones, son ya desde un principio señalables ciertas transposiciones de origen "simbolista", como sería la noción de libro como summa, la de signaturas que sería fundamental en "el pensamiento de Stephen", etc.; mas el problema que aquí surge es el que ya indagamos al tratar la metafóricidad inherente al sistema simbólico del lenguaje, siendo esta inherencia algo también metafórico, es decir, ya inscrito); mas lo que se hace patente en su --

texto es la destrucción (transpositiva) a la que esas funciones se someten.

Hemos observado que si el título constituye por sí mismo el "primer anillo que engloba el conjunto textual y lo programa",¹ esta programación se halla a su vez sometida a una transposición --es una traducción latinizada de Odiseo-- y si es verdad que toda traducción se basa en una permanencia (trascendental) del significado, en otras palabras, en la fase tética, no por ello deja de someterse al paso de las pulsiones y por tanto a la economía de la significancia. Ese anillo se halla abierto no tanto como espiral de apropiación y desarrollo, sino por el hoyo (con) que (se) contiene. Ese título, por la intertextualidad que pone "desde un principio" de manifiesto, actúa no únicamente "esquivando" la propiedad de un nombre, con lo cual esquivaba de cierta manera al sistema mismo de intercambio que caracterizaba al anillo toponímico enunciado/destinatario señalado por Kristeva, sino que --además constituye "desde un principio" un segundo anillo temático que establece como un "segundo continuo", a la manera en que lo define C. Lévi-Strauss al mencionar la semejanza que existe entre el mito y la obra musical; el continuo temático que introduce ese título, en calidad de nombre propio, es como el continuo "externo, cuya materia está constituida en un caso por acontecimientos históricos o creídos tales, formando una serie teóricamente ilimitada de donde cada sociedad extrae para elaborar sus mitos un número restringido de acontecimientos pertinentes" (y que ese autor relaciona con las facultades fonéticas del humano); mas la transposición y la traducción hacen presuponer "desde un principio" la existencia del otro continuo, el "inter--

¹ Kristeva, Semeiotiké, p. 121.

no", que Lévi-Strauss hace residir en "el tiempo psicofisiológico del oyente, cuyos factores son muy complejos: periodicidad de las ondas cerebrales y de los ritmos orgánicos, capacidad de la memoria y potencia de atención"; con lo cual se pone de manifiesto que para "apreciar correctamente" los mecanismos puestos en juego por el mito o la música (o el texto), esos aspectos neuropsíquicos "exigen que la mente del oyente barra --por así decirlo-- a lo largo y a lo ancho el campo del relato a medida que se despliegue ante él". Este aspecto "musical" de la lectura del texto, que Joyce utilizaría como base del capítulo "Sirenas", indica sin embargo algo que ya señalábamos respecto a la escritura del texto, a la escritura psíquica (según Freud), a la escena del teatro de la crueldad (según Artaud, con cuya teoría habrá de realizarse algún día una lectura o quizá una puesta en escena de "Circe"), a la escritura china, etc.: En efecto, ese título posee las cualidades de un jeroglífico, y si habrá de aplicársele las funciones de un anillo, habrá que hacerlo sin dejar el hoyo afuera (moébiouly).

De la función temática se derivan tres enunciados principales: "Telémaco sale en busca de su padre", eso tiene un nombre: "Telemakheia"; "Las aventuras de Odiseo": "Odysseia"; y "El retorno de Odiseo": "Nostos". Mas si en calidad de segundo continuo nos anticipa el fin de la historia, es decir que programa el cierre del texto, en calidad de traducción "no sabemos qué esperar", y toda "espera" en ese sentido encontrará "al final" su impropia satisfacción; sin embargo, hay que ver en ambas funciones algo que J. Kristeva señala como parte del "ideologema de la novela": la eliminación de todo interés anecdótico: "la novela ocurrirá en el recubrimiento" de ese nombre, y las desviaciones que de la transposición se derivan no destruyen esta certeza.

Hallándose así centrado, el texto se erige como un "juego entre dos oposiciones excluyentes cuya denominación cambiará ...; que tendrá, empero, - - siempre el mismo eje sémico (positivo-negativo)"¹. La alternancia de estas - oposiciones sólo estará limitada por "la presuposición inicial del tercio ex cluso, es decir de la inevitable elección de uno u otro ("o" excluyente) de los términos"². "La oposición inicialmente reconocida, y que provoca el trayecto novelesco, se ve inmediatamente rechazada a un antes para ceder, en un ahora, a una red de rellenamientos, a un encadenamiento de desviaciones que sobrevuelan los dos polos opuestos y, en un esfuerzo de síntesis, se resuelven en la figura de la finta o de la máscara. La negación es así recogida por la afirmación de una duplicidad"³.

En efecto, el texto de Ulises se halla comprendido por ese ideologema de la no disyunción, y su práctica consistirá precisamente en reproducir las de terminaciones téticas que de él se derivan; pero esta localización permitirá a un mismo tiempo una semiotización de las mismas: una escritura. Tomando el caso de los dos actantes principales, Stephen Dedalus y Leopold Bloom, vemos cómo a su través se instaura una serie de oposiciones excluyentes que es pre cisamente lo que los caracteriza en tanto sujetos del enunciado y los opone; pero el "tema" de la novela es su reunión, y "la novela misma" no es más que "un encadenamiento de desviaciones" encaminadas a realizar esa "síntesis"; - aun más, la oposición que los separa se ve "recogida por la afirmación de una duplicidad" y resumida en una "diferencia de edades": al fin y al cabo Stephen y Bloom son el mismo: su diferencia es la escritura, y la escritura un carnaval de lo mismo.

El Otro-mujer

Ahora bien, si nos es posible indicar, como hace Kristeva con la novela de Antoine de la Sale, la herencia aquí manifiesta de la estructura carnavalesca de la menipea que Ulises expone con notable evidencia, no encontramos sin embargo en esta novela el cierre que efectúa aquella estructura al someter "la duplicidad (el dialoguismo) del escenario carnavalesco ... a la univocidad (al monologuismo) de la disyunción simbólica garantizada por una instancia trascendental --el autor, que subsume la totalidad del enunciado novelesco"¹. Por un lado, la anáfora del proceso del texto y su reproducción en "la historia", apuntan incesantemente a esa cora alrededor de la cual gravita el proceso: Molly: Gea Tellus. Esta introducción de la Mujer (y consecuentemente del Otro-mujer) implicaría un señalamiento de aquello que, en silencio, determina por igual al carnaval y a la escritura, y que sin embargo el dialoguismo de aquel no n('h)ombra. Así, por otro lado, el autor no actúa como instancia trascendental que garantiza "la univocidad de la disyunción simbólica" puesto que no recibe su n(h)ombre² del Padre sino de la diferencia - que entre la Mujer y el Otro-mujer ahonda "su" escritura (así Caín): porque ese n('h)ombre no subsume la negatividad del proceso que lo constituye a partir de una diferencia que es de sexo, sino que por Ella (y esto alcanza para

¹ Kristeva, Semeiotiké, p. 123.

² En Francés, de donde tomo el ejemplo de Daniel Sibony, eso cuenta también, y de allí parten todas las denominaciones (en el sentido monetario del término que se halla desde siempre a (1) fin de (las) cuentas) y las afinidades.

llenar Iglesias) se multiplica; lo cual es señalable en el orden del texto - por una multiplicación de los sujetos de la enunciación que, aun apareciendo innombrados, son (n)hombres, y la que no lo es no es fruto de un travesti-- miento; el sujeto llega por sí mismo a darse de Sus labios n('h)ombre, y soporta las consecuencias de ese alumbramiento.

Entre los efectos de esa multiplicación del sujeto del texto encontramos, por una parte, una reducción de la importancia concedida tradicionalmente al discurso de esa instancia subjetal que Kristeva localiza en el origen de la novela y que consiste en la unión, en un mismo sujeto, del autor y del actor, y por tanto hallamos un incremento en la importancia concedida a la representación: el sujeto parece renunciar al discurso dejando todo el enunciado a - la representación, al enunciado del sujeto como autor, mas en realidad el sujeto hace de la representación la escritura (no ya el discurso) de su disolución, de su puesta en proceso. Como afirma Stephen en Retrato..., "El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro o detrás o más allá o por encima de su obra, invisible, refined out of existence, indiferente, cortándose las uñas"¹ pero en la práctica del texto Dios ha sido excedido y el artista, progresivamente diferenciado, se ha disuelto; lo que corta no son - - uñas sino el indefinido crecimiento de su pluralidad, de "su" inexistencia.- El caso extremo sería el capítulo "Circe" donde parecería lograrse tanto el ideal "estético" (ya pervertido por la odisea de Ulises) del joven Dedalus, - como el límite escritural de la función representacional de la novela, límite en el que se alcanza una escena similar aladel trabajo de los sueños. Por

¹
A Portrait..., p. 215.

otra parte, y como efecto de la misma disolución de la instancia subjetal, - el enunciado novelesco aparece atribuido al discurso de otro sujeto que al ser irreductible a una instancia comunicativa o de intercambio,¹ excede el anillo de programación topofónica del libro.

Ahora bien, lo que en ambos efectos señalados aparece con claridad es el hecho de que la "palabra directa" del sujeto de la enunciación desaparece, - en un caso tras el discurso del sujeto del enunciado, es decir tras la "palabra objetal" (constituyendo lo que se denomina "flujo de la conciencia") y - en el otro, tras el discurso de un sujeto del enunciado que asume la función representacional de la enunciación, es decir tras la "palabra ambivalente"² - (este es el caso de capítulos como "Cíclopes" y "Eumeo"), es decir, que se finge sujeto de la enunciación. Y el resultado de ambos trabajos es el mismo: se efectúa una destrucción de la representación. Pues la realidad psíquica - que una psicóloga creyente (en la identidad, en la organización, en la generalización (militarizada), en la trascendencia, etc.) estuvo dispuesta a -- concederle al primero no consigue ya ocultarnos ese trabajo que pretende disfrazar con un supuesto automatismo, con una supuesta "interioridad" que no -

1

Recuérdese que tanto en "Cíclopes" como en "Eumeo" los "discursos" de esos innombrados sujetos de la enunciación no tienen otro destinatario que el lector del texto.

2

La clasificación de las palabras del texto en directa, objetal y ambivalente procede de M. Bakhtine (Bajtín), vía Kristeva, Semiotiké, pp. 154-158.

es otra sino aquella del confesionario que hace creer en una voz interior, - en un habla psíquica continua. A esa "voz interior" le puso fin la revolución freudiana, como señala J. Kristeva, al sentar "las bases de una exterioridad radical del sujeto con respecto al lenguaje y en él"¹; no es una coincidencia la semejanza ya anotada entre la noción freudiana del trabajo de los sueños- y el texto "escénico de "Circe". La destrucción operada mediante el otro procedimiento consiste en exponer la naturaleza ficticia de lo que se denomina- sujeto: el sujeto del enunciado al fingir ser sujeto de la enunciación revela el carácter representacional de todo discurso y de toda instancia subje- tal, es decir, su ambivalencia y por tanto la intertextualidad que lo sopor- ta (cf. "Los bueyes del sol"). Debemos añadir un tercer procedimiento que - difiere radicalmente de estos dos: el último capítulo aparece como un ejem- plo más de "flujo de la conciencia", y es frecuentemente el "más admirado" - por eso del travestimiento de la voz que el lector verosimilizante quiere - a toda costa mantener como muestra de una maestría (narcisista) del falo ma- terno (que brilla por su ausencia)..., mas travestimientos ya hay en la no- vela y también transexuamientos (cf. "Circe"). Este capítulo, y el valor de- terminante que posee sobre el conjunto del texto, es producto de una "asun- ción radical" de la diferencia sexual; no se trata aquí ya de una fusión con el Otro, cuyo resultado es el Mismo y que reinstaura a la vez la exclusión - del Otro con quien se identifica. El Otro aquí no permite la identificación-

¹
Kristeva, Semeiotiké, p. 148.

que borra la diferencia ni se halla disuelto en esas imágenes aladas o virginales, como aparecía en Retrato...; tampoco aparece como la madre devoradora de esa misma novela y de una parte de Ulises: Ni virgen inmaculada ni madre abisal, el Otro aquí es la voz obtenida gracias a "la invención de límites internos" al enganche entre lo real y el lenguaje, gracias a "un escrito que sorprende a la lengua"¹; a esa "voz" se deja la última palabra, la que realiza una disyunción conjuntiva y hace sacudirse de deseo la carne de la inscripción. El Otro aquí se abandona a su cara a cara con Dios, y de esa diferencia fluye, como leche, la escritura.

La hez del espejo.

El interés que tenemos en un análisis del enunciado novelesco en función del "estatuto" de las palabras no se limita sin embargo a describir de manera tan somera las operaciones narrativas en que se manifiesta la disolución del sujeto del texto y por tanto de su estructura toponímica y/o temática; por lo cual creemos conveniente precisar con más detalle el funcionamiento narrativo de la transición de una de las tres operaciones que acabamos de describir a otra.

Como es posible señalar un pasaje preciso de la novela en el que se efectúa el paso de un predominio de la palabra directa al predominio de la palabra objetal, conviene en primer lugar establecer ciertos principios que

¹ Sibony, L'Autre incastrable, p. 89. Como Hamlet sorprende o escandaliza a su madre.

atañen por igual a ambos estatutos. Siguiendo a Mijail Bajtín, J. Kristeva - hace notar la naturaleza dialógica de la novela, o mejor, hace notar que - la novela "exterioriza el diálogo lingüístico", así como géneros distintos - exteriorizan estructuras lingüísticas diferentes y a niveles diferentes, y - ese dialoguismo --que es "inherente al propio lenguaje"¹-- es lo que hace posibles a las "relaciones sobre las que se estructura el relato (autor-personaje; podemos añadir sujeto de la enunciación-sujeto del enunciado)"². Este dialoguismo hace de la enunciación novelesca "una escritura donde se lee el otro"³ y por tanto "designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad"⁴, como "la ambivalencia de la escritura"⁵. Esa ambivalencia es la que constituye al texto "como absorción de y réplica a otro texto"⁶ y, junto con el diálogo, es "la única actividad que permite al escritor entrar en la historia profesando una moral ambivalente, la de la negación como afirmación"⁷. La noción de doble que de allí se deriva "designa una "especialización" y una puesta en correlación de la secuencia literaria (lingüística). Implica que la unidad mínima del lenguaje poético es al menos doble (no en el sentido de la díada --

¹ Kristeva, Semeiōtiké, p. 149.

² íd., p. 148.

³ íd., p. 149.

⁴ íd., p. 149.

⁵ íd., p. 149.

⁶ íd., p. 149.

⁷ íd., p. 150.

significante-significado, sino en el sentido de una y otra)"¹. Este doble -- implica la transgresión del Uno que rige al monologuismo teológico (épico, -- científico, etc.), mas es una "transgresión que se da una ley" con lo cual -- se distingue "radical y categóricamente de la pseudo-transgresión de que da -- testimonio cierta literatura moderna "erótica" y paródica". La novela que si que esa lógica poética basada en el doble (y que, como ya mencionamos, encuen tra sus raíces en el carnaval y la menipea) es denominada polifónica por Baj tfin y Kristeva, mas como la novela que aquí estudiamos se halla "a este lado" del corte epistemológico efectuado a fines del siglo XIX, aparte de mantener un estatuto análogo al de la novela dialógica o polifónica de épocas anterio res (Bajtfin cita a Rabelais, Swift, Dostoievski), se hace además "ilegible", como anota Kristeva, al traspasar el nivel representativo en el que permane ció aquella, con lo cual "se plantea como tal el problema de la intertextua lidad (del diálogo intertextual)" que hemos venido señalando insistentemente a lo largo de este ensayo.

El pasaje al que nos referimos se halla en el primer capítulo de Ulises (U. 8:21-25). Hasta aquí (poco más de tres páginas después de iniciarse la - novela), encontramos cierto equilibrio entre la incidencia de la palabra di recta (que "no conoce más que a sí misma y su objeto": lo que comunmente se - denomina "narrador") y la de la palabra objetal de dos sujetos del enunciado: "Buck Mulligan" y "Stephen Dedalus"; sin embargo en ese "intervalo" es posi ble ya observar que la palabra directa, que empezó en relación con el prime ro, va "dedicándose" a la narración no sólo de las acciones del segundo, - - sino también a lo que no expresa; parecería que estuviésemos leyendo el dis-

1

Kristeva, Semeiotiké, p. 150.

curso de una palabra directa que conoce a la perfección su objeto; ese "conocimiento" se extiende hasta las imágenes de los sueños. Esa palabra directa - va definiendo una intimidad, mas no únicamente eso, también define la palabra que el sujeto del enunciado utiliza consigo mismo. A partir, sin embargo, del pasaje que señalamos, la palabra directa se halla fundida a esa palabra del sujeto del enunciado que hasta aquí era definida y/o reportada por aquella; - mas la explicación de este cambio no radica en un progresivo avance hacia la identificación de la palabra directa y la palabra objetal de Stephen Dedalus. Consideramos que el cambio --que se hace notorio no sólo por lo sorprendente de encontrarnos con un sujeto en el lugar de la palabra directa, que es convencionalmente un sitio vacío, sino también porque se halla inscrito en un pasaje donde la palabra objetal de ambos actantes tiene el predominio--, ese cambio ha de tener una justificación relacionada tanto con una exigencia estructural de la secuencia narrativa como con una determinación temática.

Si, como señala Kristeva, "La constitución del personaje (del "carácter") ... permite la disyunción de S (sujeto de la narración) en Sa (sujeto de la enunciación) y Se (sujeto del enunciado)", podemos observar que lo que aquí ocurre respecto a esa disyunción es una conjunción posterior a ella y --coexistente con ella, y que a su vez implica la reduplicación de la disyunción ya existente entre el sujeto de la enunciación y el otro sujeto del enunciado: Buck Mulligan. Mas ¿cuál puede ser la causa de este replegamiento del sujeto de la enunciación? Sus consecuencias parecen contundentes: se hace de la palabra directa un monólogo: por un lado, se le otorga "conciencia" al sujeto de la enunciación y por otro se le otorga palabra directa a la "conciencia" del-

sujeto del enunciado que hasta entonces sólo poseía una palabra objetiva, eso se llama subjetivización; pareciera que al ocurrir esto la enunciación adquiere la trascendencia aseguradora de un sentido, de una trayectoria y de un fin, y, lo que es más importante, que esa trascendencia reside en la palabra de -- uno de los sujetos del enunciado, quien además de todo es el "artista" de Retrato... que....etc, etc. Pero todo eso es falso. Con ese replegamiento lo -- que se subraya es el carácter dialógico de la narración, pues al efectuar una conjunción de la disyunción de sujetos, lo que se consigue es insistir en el hecho de que dicha disyunción opera como resultado de la escritura, "como huella de un diálogo consigo mismo (con el otro) como distancia del autor con -- respecto a sí mismo"¹, por tanto ello equivale a insistir en la función diferante de la escritura que esa conjunción no esquiva sino que la nombra al -- plantear una instancia subjetiva similar a la suya, es decir en diálogo consigo misma...; aparte del hecho, que subrayará lo aquí dicho, de que la palabra directa no cesa de existir por completo, de que entre ella y la palabra directa del sujeto del enunciado exista una diferencia irreductible, que nos obliga a pensar en esa última como una palabra objetiva cuya función es la de llevar a efecto no un acto de comunicación sino otra escritura, lo cual no sólo modifica el estatuto de la palabra objetiva sino que hace de la palabra directa el indicador de una escritura de escrituras, de una intratextualidad intertextual, y no de una intimidad monológica. Y precisamente lo que produce este dialoguismo redoblado es una ambivalencia que no sólo se opone sino que amenaza de continuo la instauración de un sentido o la programación de un fin. In-

¹
J. Kristeva, Semeiotiké, p. 155.

cluso podríamos afirmar que la función de esa palabra del sujeto del enunciado constituiría por sí misma una nueva categoría de la palabra ambivalente, - según la teoría de J. Kristeva-M. Bajtín, pues forma el enclave de una reunión de escrituras que relativizan al texto, a la vez que permite pensar en la textualidad de la novela como un trabajo que reproduce el de una posible "escritura psíquica" sólo en la medida en que se constituye para otro, afirmando la impropiedad de su discurso tanto en su expresión con los otros como "consigo-mismo", pues el sí mismo no es sino otro; y es esta relativización la que se encargará de poner en juego una estructura de desfasamiento que no es ya aquella que señalábamos en Retrato..., pues aquí la exterioridad del sujeto respecto a su lenguaje se practica en su lenguaje, como decir: en sus propias palabras, señalando al mismo tiempo la impropiedad que hace suya sin relevarla y la propiedad que lo perfora y lo desaparece: la ausencia de un sujeto exterior a ese trabajo... Consecuentemente, el modo de la enunciación en esta novela no es un "modo inferencial"¹ como el que menciona Kristeva al especificar un proceso en el que el sujeto de la enunciación "afirma una secuencia -- que es la conclusión de la inferencia, a partir de otras secuencias (referenciales y por lo tanto narrativas, o textuales o sea sitativas) que son las -- premisas de la inferencia y en tanto que tales, consideradas como ciertas"; a lo cual añade que la "inferencia novelesca se agota en el proceso de la nominación de las dos premisas, y sobre todo en su encadenamiento, sin desembocar en la conclusión silogística propia de la inferencia lógica"². A diferencia -

¹ Kristeva, Semeiotiké, p. 125.

² Id.

de ese proceso, encontramos en Ulises una enunciación que no se establece a la manera de una conclusión inferencial, sino que, al "reducirse" al papel, el sujeto de la enunciación adquiere una función exclusivamente referencial y deja por tanto que el sujeto del enunciado efectúe sus propias inferencias -- que no son lógicas sino en tanto que son dialógicas y que corresponden a la estructura del diálogo que es el origen mismo de la narración, pues el sujeto de ella se ve arrastrado a un destinatario que representa "una entidad con doble orientación: significante en su relación con el texto y significado en la relación del sujeto de la narración con él"¹, y se reduce "así el mismo a un código, a una no-persona, a un anonimato (el autor, el sujeto de la enunciación) que se mediatiza mediante un él (el personaje, el sujeto del enunciado)"², y por lo tanto vemos que los "sujetos" involucrados en el proceso de la escritura (-lectura) han de basar sus "inferencias" en una lógica que es a la vez:

"1) Una lógica de distancia y de relación entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa, que indique un devenir -en oposición al nivel de continuidad y de sustancia que obedecen a la lógica del ser y que serán designados como monológicos. 2) Una lógica de analogía y de oposición no-excluyente, en oposición al nivel de causalidad y de determinación indentificante que será designado como monológico. 3) Una lógica de lo "transfinito",- concepto que tomamos de Cantor, y que introduce, a partir de la "potencia del continuo" del lenguaje poético (0-2), un segundo principio de formación, a saber: una secuencia poética es "inmediatamente superior" (no deducida causal--

¹ Kristeva, Semiotiké, p. 156.

² Íd., p. 156.

mente) a todas las secuencias anteriores de la secuencia aristotética (científica, monológica, narrativa)"¹; y es esta lógica la que comprende por igual al método "silogístico" de Stephen, que parte de lo conocido para llegar a lo desconocido, como al "humorístico" de Bloom, que parte de lo conocido para -- volver a él transgrediéndolo por lo que de "desconocido" descubre: ambos métodos constituyen un levantamiento, una apertura de la represión impuesta por una lógica monologista; la palabra de Molly escapa tan radicalmente a esta lógica que no hay arte que pueda con ella...

La ambivalencia así producida es señalable desde la primera letra del texto, y su carácter pictográfico lo subraya: La S que "debiera corresponder" a Stephen sirve como atributo de Buck Mulligan, así como la M de la segunda parte, que "corresponde" a Molly, sirve de atributo a Leopold Bloom y la de la tercera parte, la P "de" Poldy, como lo llama Molly, abre las puertas al reino de ella; en esta ambigüedad -aparentemente "simbólica"- es posible señalar todo el trayecto de las Escrituras de Ulises.

La razón de esa modificación, siendo entonces puramente escritural, -- obedece a un principio que podemos llamar de estilización, siguiendo también a Bajtín, y que consiste en establecer "una distancia con respecto a la palabra de otro, contrariamente a la imitación (Bajtín piensa más bien en la repetición) que toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo hace suyo, se lo apropia sin relativizarlo"².

¹ Kristeva, Semeiotiké, p. 153.

² id., p. 154.

Lo hasta aquí señalado respecto al cambio del estatuto de la palabra - nos hace suponer que en el pasaje indicado se produce una semiotización de la cadena significante, a cuyo nivel pronominal la vemos manifestarse de esa forma, lo cual es a la vez indicio de que lo que se efectúa en esa alteración -- del estatuto de la palabra es la posibilidad misma que tendrá la narración para repetir, es decir, representar ese rechazo que recorre a la cadena significante, y por tanto aquí radica la posibilidad misma de una disyunción más del sujeto del texto en otro personaje (Bloom), cuya otredad sin embargo se funde en ese procedimiento que aquí tiene lugar como parte de la primera disyunción (Stephen) y del efecto que sobre ella tiene la semiotización del texto¹.

Un análisis del texto hará legible la operación que recorre a los otros tres niveles del dispositivo semiótico.

--Look at yourself, he said, you dreadful bard.

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too.² (U. 8:21-25)

1

Es en base a esto que postulamos la mismidad de Stephen y Bloom, en cuanto su instancia subjetal depende de una sola y misma disyunción que les - de la palabra a ambos. "Bloom" no es sino otro nombre que Joyce da a esa disyunción (que sin embargo es conjuntiva al reunir en una palabra al sujeto de la enunciación y al del enunciado), y es de la diferencia en el nombre (efecto de esa diferencia entre una Mujer y la Otra, que el texto ahonda) que eso se escribe y da con más de una historia. Es únicamente dentro de este contexto que tiene algún sentido (escritural) hablar de esa instancia narrativa por la que Joyce escribe, "a la edad de Bloom", los aconteceres de "un día de 1904", cuando Joyce tenfa "la edad de Stephen".

2

He decidido recurrir a la mejor traducción al español que conozco, pero tengo que confesar que no me satisface del todo y especialmente la traducción del pasaje que aquí nos interesa es bastante pobre:

"--Mírate a ti mismo -dijo-, bardo asqueroso.

Al inclinarse para ver su imagen en el espejo que el otro le tiende, -- Stephen lo descubre hendido, "cleft by a crooked crack", y es aquí apreciable una alteración en el nivel fonémico del enunciado, y en el sintáctico, -- mas la ausencia de objeto directo se encuentra "autorizada" por la subordinación que la une a la oración que la precede; sin embargo la siguiente frase, "hair on end"¹, donde se repite esa ausencia, se refiere a su imagen, en lo cual apreciamos una ambigüedad sintáctica a la vez que contextual; hasta aquí la alteración se realiza aparentemente sin alcanzar el nivel pronominal, aunque la última frase ya parece indicar su inminencia. En efecto, en la siguiente cadena es la voz de Stephen la que pronuncia la palabra directa, y que señala, en esa imagen que ve, la imagen de los otros, la que de él tienen los -- otros; la alteración ha llegado al nivel pronominal, y lo hace señalando la alteridad "del" sujeto. Lo que sigue insiste en esa impropiedad y la sitúa -- en el saber de otro (:el Otro), en su elección (y por tanto en su deseo), -- que Stephen interroga. La respuesta que da presenta aparentemente una alteración contextual tal que no es posible superar la ambigüedad producida más que relacionándola con otros pasajes de la novela; las connotaciones relacionadas con Dios (dog:god), con la muerte, y con su madre muerta, no parecen capaces de recubrir por sí mismas esa alteración. Sin embargo es posible proponer una

Stephen se inclinó a escudriñar el espejo que se le ofrecía, partido por una raja torcida, y se le erizó el pelo. Como me ven él y los demás. ¿Quién eligió esta cara para mí? Este cuerpo de perro que limpiar de gusanera. Todo esto me pregunta también a mí." Ulises, tr. J.M. Valverde, Vol. I (Barcelona: Bruguera/Lumen, 1981), p. 79. En las siguientes páginas, continuaremos utilizando esta traducción.

¹
"erizado".

lectura: el Otro de la pregunta precedente es identificado con ese cuerpo-de-perro (en el capítulo de "Proteo" el Otro a quien se trata de "atrapar" es por momentos un perro y encuentra el cadáver de otro: "Here lies poor dogsbody's body."¹ (p. 47:25-26)) que ha de ser limpiado de lo inmundo que lo cubre; ese ha-de-ser dará lugar además a la especificación de una demanda del-Otro. Guardemos de esto el lazo así establecido entre la contaminación de un cuerpo y la demanda de purificación del Otro que no es sino ese cuerpo contaminado...

En primer lugar, parece esta una escena escrita por alguien que se "saba a conciencia" la lección de Lacan; de un mismo gesto, Joyce "repite" los momentos téticos primordiales en la historia del sujeto, a partir de los cuales se organiza, en el proceso de la significancia, la significación: el estadio del espejo y el "descubrimiento" de la castración². Y lo importante es eso: la coincidencia que la narración les da: Con la primera perturbación fonémica de la cadena significativa se encuentra ya abierta la vía por la que - el rechazo retorna; además, esa apertura se efectúa en la cadena como la rotura que ella mima, y a su través, aparece la cabeza erizada del sujeto denunciado. Esa travesía, que es la del rechazo, no puede sino devolver al sujeto de la narración su rostro, y se lo devuelve como otro, el de Stephen, - para quien a su vez ese rostro sólo es una máscara de los otros, que el Otro escogió en su lugar.

¹ "Aquí yace el cuerpo del pobre cuerpo de perro." (Ulises, p. 134).

² cf. Kristeva, La révolution..., p. 43ss; y Lacan, Escritos, passim.

Ese aglutinamiento de los momentos téticos de la fase del espejo (en la que el proceso de separación respecto a su propia imagen y al mundo de los objetos hacen al sujeto significado en calidad de imago en el espejo y significante en calidad de proceso semiótico, y por tanto lo hace significable) y de la castración (que remata ese proceso de separación con respecto a la madre, que es el falo, y de "cuya" falta "hace de la función fálica una función simbólica --la función simbólica"¹, y que ocasiona una totalización de los efectos de los significados como producidos por el significante, que es el falo, el cual sin embargo "no se presenta en el enunciado sino que remite -- fuera de sí a una condición que hace posible la enunciación"², siendo esa -- condición la necesidad de que "el ego se coloque en el significante"³, todo lo cual hace que el sujeto no se halle en la significación y "es por eso mismo que la significación existe"⁴ y esa "falta a ser confiere a otro el papel de sostener la posibilidad de la significación, y este otro, que no es ya la madre..., se da como el lugar del significante que Lacan llamará el otro"⁵), este aglutinamiento es a un tiempo efecto del retorno del rechazo y de la -- misma constricción tética; es el aglutinamiento propio del lenguaje cuando nombra lo que lo precede y hace posible; y el fenómeno de "telescopio" que --

¹ cf. Kristeva, La révolution..., p. 45ss; y Lacan, Escritos, passim.

² id. p. 45.

³ id.

⁴ id.

⁵ id., pp. 45-46.

se efectúa al nivel pronominal es también característico; el sujeto en el -- texto se convierte en una pura intertextualidad.

Pero hay algo más; la instancia significativa denominada Otro se articula en la significancia, "según Joyce", como una demanda de purificación, y en cuanto tal tiene que ver con la abyección.

Todas las referencias que aparecen en ese primer capítulo a substancias corporales consideradas como abyectas (dentro del mismo contexto del capítulo, por supuesto) reciben su mayor potencial de referencia por parte de ese sueño del sujeto del enunciado, "Stephen", que el sujeto de la enunciación reporta (U. 7), y en el que la madre de Stephen vuelve "después de morir", expeliendo olores. No parece haber nada más abyecto, es la muerte infestando a la vida, y como tal infesta, con las imágenes recordadas (ya no se sabe por quién; cf. U. 7:35-37) del recipiente lleno de vómitos que permaneció junto al lecho de muerte, al paisaje de la bahía de Dublín. Es ese pasaje también en el que el sujeto de la enunciación, aún permaneciendo independiente, expresa la mayor cercanía con los procesos del sujeto del enunciado antes de empezar a fundirse con él en la siguiente página. La palabra dogsboddy aparece inmediatamente después de ese pasaje y lo hace en labios de Buck Mulligan en relación a unos pañuelos; antes (p. 6:41-42) --en una línea relacionada también con el espejo roto como símbolo del arte irlandés (U. 8:35), y por tanto anterior al pasaje del espejo: aquí se trata de un nuevo color para los poetas irlandeses: verde-moco-Mulligan ha observado la suciedad del pañuelo de Stephen. Ese pasaje se inicia (U. 6:37) con la línea: "Stephen suffered him to pull out and hold up

on show by its corner a dirty crumpled handkerchief."¹, con lo cual se efectúa la primera aproximación del sujeto de la enunciación a los "sentimientos" del sujeto del enunciado; aproximación que no se va a repetir sino hasta su intensificación en el pasaje del sueño de la madre, que es precedido por esas tan hermosas líneas: "Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart."² (U. 7:25-28).

Si bien Stephen se encuentra aún en ese cuerpo a cuerpo con su madre -- devoradora (pues en toda la escena entre Mulligan y él vemos cómo responde con una hipermoral del luto a la actitud inquisitiva de aquél sobre la "falta" de Stephen frente a su madre agonizante: por un lado, Stephen insiste en su separación de la madre y, por otro, con esa hipermoral -que Mulligan interpreta - como "etiqueta"- lo único que efectúa es una codificación de su separación, - una multiplicación de los límites que la madre devoradora, el cadáver -que es "el colmo de la abyección" para Kristeva porque "es un expulsado del cual uno no se separa, del cual uno no se protege como si fuera un objeto"³ - tiende a-

¹ "Stephen consintió que le sacara y exhibiera por una punta un pañuelo - sucio y arrugado". (Ulises, p. 77)

² "Stephen, con un codo apoyado en el granito rugoso, apoyó la palma de la mano en la frente y se observó el borde deshilachado de la manga de la chaqueta, negra y lustrosa." (Ulises, p. 78)

³ Kristeva, Pouvoirs de l'horreur, p. 12.

borrar), sin embargo ya se hace esperar esa otra escritura (la amorosa: la - - sexual) que sin embargo es la que semióticamente, escrituralmente, le da la - palabra desde un principio a Stephen, pues si el saber de Bloom ("Dirty cleans."¹ U. 68:4) es un saber que proviene de Molly (es decir, de Nora), de ese saber-ya hay para Stephen desde el comienzo de la novela, aunque tenga que esperar- hasta "Proteo" para definir con precisión la función escritural (en ese atra- par al Otro) de la Mujer (cf. U. 48:36-49:40), y lo hay debido a esa mismidad diferente que es proceso y producto de la conjunción disyuntiva señalable al- nivel pronominal, que a su vez es resultado de una semiotización de la escri- tura.

La proximidad observada entre los sujetos de la narración es extrema, -- mas tal proximidad, tal intimidad, tal cercanía de uno con el otro no hace -- sino descubrir la abyecta impropiedad que los funda: la abyección de sí que - se halla en la disyunción misma que "en un principio" los habfa separado en - dos. Mas ello no equivale a afirmar que Joyce deje por ello al descubierto -- esa abyección: si fuera así no habrfa escritura.

El Otro aquí, habiéndose tornado en alter ego del sujeto abyecto (de - - Joyce (de Stephen)), exige su purificación (: define la abyección del sujeto) y al hacerlo permite una cubierta de escritura que le impide al sujeto hundir se en ese gozo absorbente de la madre muerta, de la madre infecta. Pues si -- bien el peligro de la contaminación representa para el sujeto un riesgo, este

¹ "Lo sucio limpia". (Ulises, p. 160).

no es sino el riesgo que corre permanentemente el orden simbólico mismo; pero el orden simbólico del abyecto no es ya un orden basado en la Ley paterna, su escritura se convierte en una "demarcación de límites basada... sobre la Autoridad (materna) a través del orden significante mismo"¹; sobre el sistema de exclusiones que funda una escritura semejante, la reunión de los discursos de los sujetos disjuntos de la narración favorece una purificación (que es de la palabra, del Verbo) en tanto el sujeto de la narración (Joyce) puede permanecer ejerciendo ese ideal de higiene creadora que era el artista cortándose -- las uñas de Retrato... Mas a diferencia del orden de la Ley paterna, basado en la Unidad, el orden aquí está basado en uno y otro, en una reunión de lo disjunto sin disolver enteramente ninguna de las instancias subjetales en las que el sujeto ("externo a la escritura") se había dividido; pues si bien el Otro de ese sujeto es su alter ego que le indica el límite de su gozo al definirlo como abyecto, la reunión de los sujetos de su escritura posibilita (al menos) la reduplicación de esa alteridad (después: Bloom) y el descubrimiento de que el Otro no es sino Otra-mujer, la Otra con quien la Mujer tiene relaciones, de las que surge, espasmódicamente, un odio del deseo que contamina a la ley de la inscripción, y de esa contaminación intentará el sujeto (abyecto -de-la-madre) purificar al significante; mas esta vía (que no es sino semiótica) no conseguirá bloquear la proliferación abyectante provocada por ese entre-dos-mujeres (que Joyce supo hacer hablar en el "monólogo" de Molly). Como

¹ Kristeva, Pouvoirs..., pp. 88-89.

afirma Kristeva, para Joyce "es la comunicación verbal, es el Verbo, lo que - descubre a lo abyecto. Pero al mismo tiempo, sólo el Verbo purifica a lo abyecto"¹. Y si bien, en el pasaje citado, aparece manifiesta la demanda de purificación del Otro, esto es así al mismo tiempo que el proceso semiótico introduce un gozo que expone la debilidad de la unidad simbólica (paterna); lo que hace el Otro allí es definir el límite (lo abyecto) de ese gozo y su identificación con lo materno.

En esa práctica de purificación parecería hallarse la mayor proximidad - entre el discurso de Joyce y el de Aristóteles; para este último, siendo el acto poético un proceso impuro "que no protege de lo abyecto más que a fuerza de hundirse en él"², la única catarsis posible consiste en un discurso que -- "se escucha y a través de la palabra que mima, reduplica sobre otro registro lo que no dice..."³. Nuestra discusión de las nociones de "ritmo" (y de "epifanía) en Joyce, no hace sino insistir sobre esa proximidad⁴, mas sin embargo podemos finalmente "encadenar" esa demanda de purificación, que desencadenará una infinita demarcación de límites en el proceso de la escritura (abyectante pero siempre por objetar, siempre por sujetar), con eso que parece ser la única catarsis posible para Joyce y que Kristeva define como "la retórica del -- significante puro, de la música en las letras"⁵ y que tendría como texto a --

¹ Kristeva, Pouvoirs..., pp. 30-31.

² Id., p. 36.

³ Id., p. 37.

⁴ cf. supra, pp. 70-74.

⁵ Kristeva, pp. 30-31.

Finnegans Wake. Con ello sólo queremos decir que si bien la escritura de -- Joyce, como toda Escritura, se basa en la hipótesis de que el Otro es castrable, Joyce parece exhibir la loca certeza de que ello no es una hipótesis, - y si el Otro fuera incastrable -lo cual parece ser lo único hipotético para él-, al menos es un hecho que se le puede mellar hasta desfigurarlo: y estas la pureza, abyecta ya de todo, "ritmada" y delimitada hasta la polisemia-misma, hasta la diseminación.

¿Es esta la locura de que hablamos al preguntar: "Y Joyce... ¿estaba loco?"?

the wriggling membranes of remorse are absent. the crusade was not about discovery but escape. only he who wishes to pierce the voice of the flesh will drink from the cup. within the cup is a stream. he must sever his head and beam down in. now transposed he is no longer viking but a small girl. her eyes are big and sad and full of reproach. eyes possessing memories of queens and slaves and adventure. she opens her mouth and exposes a chilling verb reverbing loud and glittering laughter.

Patti Smith, "babel (s/he)"

Bibliografía

- Aristóteles. De anima. En the works of Aristotle. Vol. III. Ed. y tr. al Inglés de W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- Barthes, Roland. Le plaisir du texte. París: Ed. du Seuil, 1973.
- . Crítica y verdad. Tr. de José Bianco. México: Siglo Veintiuno, 1978.
- Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. París: Gallimard, 1966.
- Borges, Jorge Luis. Manual de zoología fantástica. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- . Otras inquisiciones. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Budgen, Frank. James Joyce and the Making of Ulysses. Londres: Grayson, 1934.
- Cixous, Hélène. L'exil de James Joyce: ou l'art du remplacement. París: Eds. B. Grasset, 1968.
- Derrida, Jacques. La dissémination. París: Ed. du seuil, 1972.
- . La voix et le phénomène. París: P.U.F., Epiméthée, 1972.
- . De la grammatologie. París: Ed. de Minuit, 1967.
- . Positions. París: Ed. de Minuit, 1972.
- . L'écriture et la différence. París: Ed. du Seuil, 1967.
- . Marges: de la philosophie. París: Ed. de Minuit, 1972.
- Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Foucault, Michel. Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines. París: Gallimard, 1966.

- Gilbert, Sutart. James Joyce's Ulysses. Nueva York: Vintage Books, 1955.
- Jacquet, Claude, et. al. Ulysses cinquante ans après. París: Didier, 1974.
- Joyce, James. Ulysses. Nueva York: Vintage Books, 1961.
- . Selected Letters. Ed. Richard Ellmann. Nueva York: Viking Press, 1975.
- . Finnegans Wake. Nueva York: Viking Press, 1958.
- . Critical Writings. Eds. E. Mason y R. Ellmann. Nueva York: Viking Press, 1959.
- . A Portrait of the Artist as a Young Man. Ed. Chester G. Anderson. Nueva York: Viking Press, 1970.
- . Stephen Hero. Ed. Th. Spencer. Nueva York: Panther, 1977.
- Joyce, Stanislaus. My brother's Keeper. Ed. R. Ellmann. Nueva York: Viking Press, 1958.
- Klossowski, Pierre. Nietzsche et le cercle vicieux. París: Mercure de France, 1978.
- Kristeva, Julia. La Révolution du Langage Poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. París: Ed. du Seuil, 1974.
- . (Semeiotiké): Recherches pour une sémanalyse. París: Ed. du Seuil, 1969.
- . et al. La traversée des signes. París: Ed. du Seuil, 1975.
- . Pouvoirs de l'horreur. París: Ed. du Seuil, 1980.
- . Teoría de la novela. Tr. Jordi Llovet. Barcelona: Ed. Lumen, 1974.
- , et al. Artaud. Tr. Ana Aibar Guerra. Valencia, España: Pretextos, 1977.

- Lacan, Jacques. Escritos. Vol. I. Tr. Tomás Segovia. México: Siglo Veintiuno, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude. El pensamiento salvaje. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Sibony, Daniel. L'Autre incastrable. París: Ed. du Seuil, 1978.
- . Le nom et le corps. París: Ed. du Seuil, 1974.
- . La haine du désir. París: Bourgois, 1978.
- Sollers, Philippe. Logiques. París: Ed. du Seuil, 1969.
- Starobinski, Jean. "Je hais comme les portes d'Hadès". En "Le dehors et le dedans". Nouvelle Revue de Psychanalyse. No. 9. (París: Gallimard, 1974), pp. 7-22.

Nota:

En esta bibliografía se incluyen sólo los libros que aparecen citados en el texto de la tesis y quedan por tanto omitidos aquellos que sirvieron de apoyo silencioso a ese texto y que no son menos importantes por hallarse así innombrados: en el volumen de su hueco estará quizá su mejor resonancia...

INDICE

Prefacio.....	IV
1.....	2-35
"La novela es la manera en que esta sociedad se habla".....	8
Negatividad y significancia.....	11
Lo semiótico y simbólico.....	14
Cora semiótica y rechazo.....	17
Fenotexto y genotexto.....	21
Rechazo y analidad.....	23
Abyección y significancia.....	26
Del cuerpo de la histérica.....	31
2.....	36-59
La mimesis: transgresión de lo tético.....	36
Lo verosímil: Un sentido.....	39
Verosimilitud del "flujo de la conciencia".....	40
El libro como cuerpo.....	46
Shakespeare en el espejo.....	48
La verosimilitud vuelve ilegible a la productividad del texto.....	53
La vela de otro entierro.....	56
3.....	60-85
El trabajo del texto.....	60
El texto joyceano y su ciencia.....	63

4.....	86-112
Primera aproximación a la productividad de <u>Ulises</u>	86
La Odisea de <u>Ulises</u>	89
El cuerpo: más acá de la metáfora.....	96
El ritmo: de una a otra metáfora.....	101
La elipsis.....	108
5.....	113-139
<u>Teoría</u> de una novela.....	113
El Otro-mujer.....	118
La hez del espejo.....	122
Bibliografía.....	142