



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

¿UN ESCRITOR?

(PESQUISAS EN TORNO A “LA MUERTE DEL AUTOR”)

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

GONZALO A. ROJAS GONZÁLEZ

TUTORA:

DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. SILVANA RABINOVICH
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

DRA. ERIKA LINDIG CISNEROS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DRA. YANNA HADATTY MORA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

MÉXICO DF, NOVIEMBRE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Cuando aparece un cadáver en plena calle, la policía siempre se plantea tres cuestiones *filosóficas*: ¿Quién era? ¿Dónde iba? ¿De dónde venía?

ANDREU MARTÍN

Todo está hecho de palabras
no te asustes: son tropos: pavoneos de nada.

ENRIQUE LIHN

Tantas pistas falsas, pues, para los detectives.

JACQUES DERRIDA

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| PREÁMBULO | 1 |
| POSTURAS | 5 |
| I. DESPEDIDAS (SE ABRE EL EXPEDIENTE) | |
| DESPEIDIDAS | 11 |
| IRSE EN UN <i>SLALOM</i> | 18 |
| PALABRAS DE ESTE MUNDO | 29 |
| II. EL DECRETO (SE RESCRIBE UN CRIMEN) | |
| <i>DESTRUCCIÓN DE TODA VOZ</i> | 55 |
| ¿YO? ¿DÓNDE? | 87 |
| UN FILÓSOFO ENMASCARADO | 102 |
| III. REDADAS (SE INVESTIGA) | |
| NINGUNA MELODÍA | 137 |
| GENIO Y ORIGINALIDAD | 147 |
| ¿NOS IMPORTA EL SEÑOR NIETZSCHE? | 159 |
| INFORME PARA UNA ACADEMIA (EL DETECTIVE Y LA UNIVERSIDAD) | 176 |
| ¿UN ESCRITOR? (¿UNA CONCLUSIÓN?) | 187 |
| NOTA (QUE SE PRETENDE) FINAL | 189 |
| BIBLIOGRAFÍA | 191 |

PREÁMBULO

1

La “autoría” de las producciones artísticas se ha convertido en un problema cuyo tratamiento involucra, hoy, consideraciones literarias, políticas, económicas y de aplicación jurídica. Gracias a la proliferación explosiva de espacios electrónicos donde *alguien* —o *algo*— copia, escribe, publica y edita textos, la pregunta por el *autor* ha adquirido una mayor relevancia en lo tocante a nociones tales como “originalidad”, “creación”, “anonimato”, “autobiografía” y “propiedad”, las cuales, por su parte, bien pueden rastrearse en la teoría de la literatura y en los mismos debates estéticos de la modernidad.

No obstante, cabría preguntar si en filosofía la pregunta por el autor tiene derecho a ocupar un espacio de discusión. ¿No será una pregunta demasiado *literaria*? La escritura filosófica se ha ocupado sólo tangencialmente del autor, y se podría admitir que no es un asunto que brille con luz propia en el firmamento de su dignidad. Aun así, la sola constatación de este hecho para nada indica la necesaria acotación del problema de la autoría al campo de lo literario, ni mucho menos la exclusión de la filosofía en su tratamiento. Ciertamente (y presuponiendo una distinción cuya caducidad o vigencia aún se discute), es en la historia de la literatura y en la de filosofía moderna donde se dejan leer noticias que permiten seguir e investigar las huellas de un expediente de señalamientos al respecto; tanto en la producción de espacios considerados de ficción que presentaban no a un “autor” sino a un “traductor” (tal cual ocurre en las dos Partes de *Don Quijote*, 1605 y 1615), como en el desarrollo de una defensa basada en la reivindicación de la *propiedad* de la escritura (la *Carta sobre el comercio de libros*, redactada por Diderot en 1763), y aún en la elaboración del “genio” kantiano (presente en la *Crítica de la facultad de juzgar*, 1794), se hallarían los trazos de la pregunta por el autor en tanto “padrastró”, “propietario” o “creador original” de un producto artístico o un escrito filosófico.

Ahora bien, sin que en tales noticias se advirtiera la presencia de un edificio teórico específico acerca del estatuto del “autor” propiamente tal, sólo será desde finales de la década de los sesenta cuando la “autoría” pase a ser explicitada en lineamientos tentativos sobre sus funciones y características. La declaratoria de la “muerte del autor” de Roland Barthes, junto a las proposiciones de Michel Foucault acerca de la *función-autor*, darán la entrada a una serie de reflexiones que intentarán —desde la teoría literaria, la filosofía y la misma literatura— poner en entredicho las prerrogativas del “autor” como “origen”, “propietario” y clave dominante de inteligibilidad.

A partir de aquellos textos (en ocasiones esbozados esquemáticamente, tal vez confiados a un desarrollo futuro), la pregunta “¿importa acaso quien escribe?” conduce a interrogar no ya sólo por el lugar asignado a la problemática del autor en filosofía y

literatura, sino también a la indagatoria acerca del espacio ocupado o desocupado por sus presuntos sucesores, el “escritor” y el “lector”, ambos además inscritos dentro de un contexto donde el peso institucional y los modos de publicación y distribución del discurso condicionan como nunca la escritura y la lectura de los textos.

Es aquí, no obstante, donde a la redacción de este expediente se le ha presentado un escollo capaz de ponerla en serios aprietos en el ámbito de su circunscripción universitaria. Se trata del ejercicio —de la postura— de escribir. ¿Cómo situarse para hacerlo? ¿Como un *autor*? ¿Como un *muerto*? Desde luego, no hay necesidad alguna para hacerle un sitio a dichas preguntas, pues, como sea, la escritura de una investigación consigue desenvolverse y proseguir sin prestarles la menor atención; sin embargo, tal vez sea justamente ahí, en su carácter de excedente, donde la pregunta por el autor en definitiva se abre. Resulta, quizá, *demasiado* accesoria. Aún más: no es aventurado conjeturar desde un comienzo que la misma escritura de una tesis, así como la acumulación de varios miles de tesis perdidas entre los estantes polvorientos de las bibliotecas universitarias, atestiguarían el firme paso seguido por la desaparición —por cierto anonimato, por cierto olvido— del autor. ¿Acaso hay *alguien* tras uno solo de esos productos anodinos y burocráticos? ¿*Quién* —o *qué*— escribe una tesis?, y, sobre todo: ¿*desde dónde* lo hace? Si, como decimos, se trata de cuestiones muchas veces no planteadas y suprimidas en beneficio de la propia investigación, paradójicamente escribir una tesis obliga también a hacerlo asumiendo una cierta posición de *autoría* (porque si no, ¿cómo se leería?, ¿sobre *quién* recaerían las amonestaciones?, ¿a *quién* corresponderían los créditos?), consagrándose y legitimándose, a su vez, mediante la también obligatoria “cita” de *autoridad* en pro del desenvolvimiento lo más transparente posible de un sentido.

Interrogarse aún —y he aquí el escollo— acerca de la escritura cuando se pone en tensión (y pone atención) a sus propias condiciones de manufactura, equivale a darle espacio a una pregunta concerniente a la producción literaria y filosófica en sentido amplio, lo cual por supuesto involucra a los textos emanados de la universidad. “Quizás ha llegado el momento de desbaratar una determinada ficción: la ficción que consiste en pretender que la investigación se exponga, pero no se escriba”: esto lo escribió en 1972 Roland Barthes, a quien nadie —empezando por él mismo— otorgaría el título del más ilustre representante del discurso académico ni nada por el estilo; pero no por ello su intrusión, en el terreno de la así llamada “educación superior”, deja de abrir una o varias preguntas. Porque cabe indagar bajo qué circunstancias la escritura (y acaso también la lectura) de un texto, en especial el de una investigación universitaria, se ajusta —o se desajusta— a los requerimientos propios del control institucional, bajo cuyo patrocinio, quiéralo o no, se inscribe. Este ensayo se lo pregunta, al mismo tiempo que intenta dar cuenta de cómo esa escritura despliega toda una serie de recursos conducentes a la obtención de un espacio, de una salida, de cualquier pretexto (por precario que sea) para continuar.

Tal vez el desconocido lector se encuentre tentado a decir: bueno, por enésima vez alguien se ha equivocado de lugar. Es altamente posible, aunque no estaría de más inquirir entonces por los condicionantes que han posibilitado el equívoco, empezando, claro está, por las mismas delimitaciones del “lugar” desde el que se lo señala. Errar la zona, no apuntarle al espacio (*escribir sin dirección*), a fin de cuentas quizás consiga decir algo más en lo referente a los compartimentos o departamentos asignados al lenguaje.

Tales cuestiones pretenden desenvolverse aquí. El camino no es para nada seguro y se corre el riesgo no sólo de quedar sin respuestas ni definiciones y así fracasar, sino de efectivamente darlas y fracasar en serio. Para esto, ha sido preciso (y en cierto modo inevitable) exhibir el itinerario del ensayo como el de un *work in progress* que se autoimpone obstáculos desde ya. Quienes se enfrentan a una tesis por lo general dan por sentado que tienen ante sí, con todos los malentendidos y traspies posibles, un “producto” y, sobre todo, un producto *acabado*; en lo concerniente a este escrito, se sospecha más de una decepción al respecto. Escribir y leer un ensayo se asemeja a soñar: opera ahí un pacto según el cual ciertas preguntas no vienen al caso o simplemente no se plantean: ¿le debo creer?, ¿estaré diciendo la verdad?, ¿por qué de golpe aparece este personaje?, ¿me contradigo?, ¿*hacia dónde* va?, etcétera. Desde Montaigne el ensayo se ha metido en problemas y ha asumido tales preguntas a través de la aceptación de su artificiosidad y la disposición autorreferencial; ha comprendido, también, el hecho de que no hay una sola palabra ni una sola voz, pero sí muchas artimañas y preguntas que, incluso a pesar suyo, lo conducen a sospechar si estas cosas infinitamente maleables que son las *letras* han señalado por una sola vez “algo más que la inútil sutileza de su retórica”, como dice un personaje de una novela de Georges Perec.

Señalamientos que bien pueden apuntar, por lo menos parcialmente, hacia una revalorización de las prácticas de escritura en medio de un ambiente espeso, hierático, realmente insoportable, donde el arte, la filosofía, la investigación académica y en definitiva la escritura y la lectura, se ven hostigados (y amparados) por los ademanes protocolares de la *propiedad*, por un lado, y la exigencia de resultados o *conclusiones*, por otro. Como respuesta, se ha optado por la acumulación desaforada de voces provenientes de lugares incluso antagónicos o alejados entre sí (que tienen y no tienen, pues, asegurado un *fuero* en la discusión filosófica) y en especial por la *deriva*, por la incertidumbre permanente de ignorar por dónde (o alrededor de qué) deambula realmente el ensayo. Aquí, muy poco de táctica: el movimiento —o la inmovilidad— obedece antes que nada a los ritmos de lectura, a las frases sonsacadas, a las indecisiones, interrupciones o humores de la escritura y la lectura. El lector por ahora no tiene rostro, ni nombre, ¿pero habrá alguno que no se apresure a juzgar demasiado pronto? ¿Un lector dispuesto a deambular —rápida, lentamente— entre párrafos y citas?

2

De igual modo, tras estos ensayos se agita una intriga, vale decir, un crimen: se forzará la aparición, paralelamente, de los involucrados en el crimen. Por eso surgirán con presteza los interrogantes —y a ratos incluso el tono— propios del relato policial: ¿cómo sucedió?, ¿desde dónde se planeó?, ¿no hay acaso algún expediente ya escrito?, ¿hubo realmente un crimen o nada más se trató de simularlo? (Pero entonces, ¿en qué consistió el crimen?, ¿mataron a alguien?, ¿a *quién*?) Tal vez, echar mano de tales ardidés propicie la pregunta por *el* o *los* culpables, y, por tanto, la errática participación de un detective que con algo de estupor pasa lista a varios sospechosos, cómplices y soplones implicados, no sin la tentación de abandonar su búsqueda y, a imitación de algunos artistas, poetas y filósofos cuyas despedidas ejemplares se consignarán, simplemente *irse*. Así, será (o querrá ser) la historia de cómo un decreto de muerte favorece la discusión acerca de las condiciones establecidas para inaugurar una búsqueda ya iniciada; si se quiere, será pues la redacción —la reescritura— de un expediente ya escrito. Si a ratos hay análisis argumental de los textos, éste sólo ingresará y saldrá como una modalidad más de la acumulación de pistas; los argumentos aquí no importan tanto si se los enmarca en el “proyecto general” de un filósofo o de un poeta, pero sí adquieren relevancia cuando se los mira al trasluz paranoico de la intriga de la desaparición.

Tres capítulos dividen este ensayo: “Despedidas”, “El decreto” y “Redadas”, cada cual compuesto de apartados. En ellos el detective se presenta y se cuestiona y en no pocas ocasiones se aleja; a lo largo de ellos también se leen anuncios y se rastrean pistas divisadas en la filosofía, la teoría literaria, la literatura, la historiografía y la lingüística. Quizás tanto el orden de los capítulos como el de los apartados acepte intercambios, porque a decir verdad no se avanza en ellos hacia una *conclusión*, ni tampoco, leídos en su conjunto, se encaminan hacia una acabada *definición*. En todo momento vacilan, pues la única certeza es que se escriben. La única certeza es: no se puede escribir más que de lo que se está escribiendo. Sin ir más lejos, con la escritura de esta suerte de preámbulo tendencioso en el que todo parece confusión y exceso, y donde los implicados no han aparecido en escena (al menos no han aparecido *claramente* en escena), ocurre lo mismo, porque muy probablemente ahora tampoco *se explique* ni una sola parte de lo que vendrá a continuación. “No habría habido por tanto inicio —decía Foucault—; y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso”, este preámbulo “sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su posible desaparición.”

Pues bien, ¿será así?

POSTURAS

En un primer momento, plantear una intriga es aventurarse en la confusión; hay hechos establecidos en base a declaraciones que bien se pueden contradecir, arbitrariedades de sentido, móviles no aclarados, pistas falsas; además, cualquier detective lo sabe: muchas intrigas no se esclarecen jamás, y ante la saturación de los indicios lo mejor es verlas pasar con humor. Pero de cualquier manera hay “casos”, y cuando Roland Barthes, en un texto fechado en 1968, sentenció: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”, abrió un expediente y se entrevió una escena.¹ De inmediato varios detectives y peritos pusieron manos a la obra con el fin de elaborar una lista de sospechosos y confidentes imbuidos en el mundillo del hampa, pero cuando repararon en que el occiso llevaba el nombre de quien por lo regular aparecía como el victimario, se preguntaron si todo este embrollo acaso no sería otro más de los viciosos juegos de lenguaje (crímenes simulados) producidos por la teoría francesa.

El revuelo se aplacó y al poco tiempo el caso se olvidó. Los informes se perdieron, el expediente se estancó, el mismo Barthes se interesó por otras cosas y hasta publicó un libro sobre el Japón. Sin embargo, y como una corriente silenciosa paralela a esta indiferencia, el decreto de la muerte del autor hallaba eco en una serie de consideraciones respecto a la “literatura” y concernientes a las mismas nociones de “lector”, “obra”, “texto”, “escritura”, “autobiografía” y “escritor”, que eran situadas ahora bajo el escarpelo afilado de una teoría decidida a chocar contra la creencia, tan extendida como arraigada, que le confiere al “lenguaje” la función instrumental de la representación.

Por supuesto, como suele ocurrir con los anuncios necrológicos, hubo de pasar algún tiempo y alzarse otras voces más autorizadas que la de Barthes para desprender del problema de la autoría una serie de discusiones ya presentes con antelación en filosofía y literatura, discusiones que, reactivadas a cada tanto, tienden a provocar alguna polémica y motivar legislación.

Es posible leer “La muerte del Autor” —un texto de pocas páginas que no es ni un tratado ni un decreto con fuerza de ley— desde varias posturas. La de los detectives indiferentes es sólo una entre ellas, pues no estaría de más imaginar aquellas que no por predecibles logran llamar menos la atención: por ejemplo, la de los aspirantes a

¹ «... la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.» ROLAND BARTHES, «La mort de l'auteur», en: *Le Bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 67. (El texto se publicó por vez primera en el nro. 5 de la revista *Manteia*, correspondiente al 4º trimestre de 1968). La cita en español proviene de la versión de C. Fernández Medrano, que en lo seguido se utilizará: “La muerte del autor”, en: ROLAND BARTHES, *El Susurro del Lenguaje. Más allá de la Palabra y la Escritura*. Buenos Aires, Paidós, 1987. p. 71.

especialistas en textos filosóficos y literarios, esos empeñosos lectores de filosofía, teorías estéticas, poesía, narrativa, ensayística, crítica literaria y, en fin, de cuanto escrito hallen en el mundo y revele, tanto mejor, proposiciones fructíferas en virtud de sus estudios.

Para el estudiante o el profesor de literatura puede constituir, hoy, un texto casi canónico de teoría literaria; quizás algo nervioso, tal vez un poco atrevido y en el fondo *pasional* (como si antes de construir una *teoría* o esbozar un problema, consintiera en las típicas fórmulas del libelo mordaz, ataviado con un programa más cercano al del manifiesto de vanguardia que al de la *rigurosidad* académica), pero en suma, y pese a todo, decisivo. Mientras lo relee, con toda probabilidad le resonarán, además de los nombres franceses entregados por Barthes (Balzac, Mallarmé, Valéry, Proust, Baudelaire, Flaubert, el Surrealismo), algunas de sus más entrañables lecturas, en torno a las cuales, por cierto, debe regresar continuamente en su vida de estudiante o de profesor de literatura: cuentos y ensayos de Borges y artículos del lingüista Benveniste, por ejemplo; fragmentos de Maurice Blanchot o frases leídas en papeles de Macedonio Fernández, también; o, para ir más atrás, algunos memorables pasajes de *Don Quijote*. Hasta ahí, el recorrido de su lectura no ha pasado de una aglomeración de escrituras y asociaciones basadas en la coherencia o incoherencia del cruce intertextual, porque, a fin de cuentas, así se lo han enseñado sistemáticamente: hallar textos dentro de otros textos.

Por su parte, el estudiante o profesor de filosofía, acostumbrado a leer necrologías o anuncios paradigmáticos de muerte, si alguna vez se enfrenta a “La muerte del autor” —un texto al margen, *literario*, en alguna medida excéntrico para efectos de su área de estudios— de inmediato puede emparentarlo a los ya clásicos anuncios referidos al *fin del arte* de Hegel o al *fin del arte de narrar* de Walter Benjamin, por no decir que además, y primero que nada, seguramente discurrirá acerca de la ambivalencia implicada en el carácter fúnebre, y a un mismo tiempo inaugural, de tal anuncio: esto quizás lo lleve a explorar referencias en los textos de Nietzsche, Michel Foucault y Jacques Derrida, luego de lo cual tendrá todo el derecho de sentirse envalentonado para remontarse, lupa y bisturí en mano, hasta algún lejano diálogo de Platón.

Las anteriores especulaciones, está claro, no constituyen más que ejercicios de imaginación extremadamente forzados, y si por ejemplo el estudiante de literatura y el estudiante de filosofía se toparan justo cuando cada uno ha leído “La muerte del autor” según sus motivaciones específicas, sería bastante difícil imaginar un diálogo en el que cada quien pusiera de su parte en la acción de horadar el texto hasta donde le convenga, porque, aun cuando la imposibilidad de tal diálogo —así como los límites reglamentarios de sus áreas de estudio— no estuvieran en absoluto establecidos, el aliento de la imaginación se cortarían en seco: ambos, en su calidad de especialistas, ya no saben muy bien cómo dar curso a una conversación que no sea un atropellado alardeo de lecturas o una abierta acusación de diletantismo.

Pero en fin, éstas son sólo dos de las posturas imaginadas entre una multitud de enfrentamientos posibles. Pues, ¿qué tal si el texto cae, por poner otro ejemplo, en manos de un poeta que se tiene a sí mismo como “autor”? ¿Se sentiría provocado y amenazado al leerlo? Y más aún: ¿se sentiría *asesinado* por un *autor* que ni siquiera se animó a publicar un poema o un cuento y que, todavía peor, sólo se jactó de sus incertidumbres? Quizás, forzando aún más los desesperados intentos por comenzar, se puede imaginar al poeta aliviado y entristecido por igual, pero esto sólo si del anuncio de Barthes ha desprendido una consecuencia aleccionadora para él y (sobre todo) ejemplar para la crítica literaria: no ser *ya nunca más*, desde ahora, el depositario de las claves para leer sus poemas.

Por descontado, no es factible realizar aquí, ni en lugar alguno, la reconstrucción de las diversas reacciones, imaginadas o no, causadas por “La muerte del autor”. Hay textos de estética y poemas que se harán eco de él, como él sin duda se hizo eco de otros poemas y textos de estética. Hoy se ha desarrollado incluso una narrativa que tematiza la muerte del autor como una desaparición o una “despedida” de la actividad artística, y éste es sólo uno entre los muchos modos para empezar a abrir (con los inevitables y a veces violentos excesos) el decreto de Barthes hacia atrás o hacia adelante. Aquí trataremos de abrirlo de lado a lado, un poco más todavía; trataremos de agitarlo y de *asediarlo* incluso, haya sido o no leído por los “autores”, se encuentre o no hace ya tiempo “superado”, esté o no envuelto en un proyecto común con otros teóricos y artistas que alrededor de las mismas fechas hablaban y escribían más o menos de lo mismo. *¿Para qué?, ¿por qué?* A veces, o quizá siempre, *abrir* un texto implica cerrarlo, olvidarlo y dejarlo descansar junto a esas preguntas.

I. DESPEDIDAS

(Se abre el expediente)

DESPEDIDAS

¿Será necesario hablar de “casos” para empezar? ¿Cualquier pista sirve como picaporte para abrir el expediente o, mejor aún, para darle una rápida ojeada e iniciar de una vez la investigación? ¿Por dónde y cómo comenzar? (¡Es difícil comenzar!) Hay una voz segura y otra titubeante. Hay una escritura que alardea de bibliografía y con ella pregunta, pero hay otra escritura perdida, sin expediente, más brutal y ciega, que no tiene muchas consideraciones con la cita ni con las delimitaciones de la literatura, el arte y la filosofía. Una escritura olvidadiza y *presente*, y otra mucho más atenta al recuerdo de escrituras y lecturas *pasadas*, se mezclan, y a partir de tal mezcla se escriben; escriben en torno a sucesos y recuerdan (y por tanto modifican) el expediente; pero cuando el expediente y los sucesos se olvidan, la misma escritura *se va*.

De todas maneras la cita de autoridad acudirá, incluso allí donde no se la requiera. ¿La cita es una tercera escritura, un sonido mutante según sea el propósito por el cual se reclama su presencia? Suponiendo que se ha abierto un expediente (el expediente de las despedidas *en* y *de* la literatura), se recordará entonces la tan sonada e ineludible desbandada de Arthur Rimbaud, quien en *Une saison en enfer* escribió a modo de *Adiós*: “Point de cantiques: tenir le pas gagné”,² o también: “je puis dire que l’art est une sotisse”.³ con mucha frecuencia el adiós de Rimbaud se constituye como el suceso más ruidoso y célebre para escribir acerca de las posibles salidas de la literatura y el arte,⁴ pero después también tenemos, entre otros, los conocidos casos de Juan Rulfo, del pianista Thelonious Monk y del personaje Philip Chandos.

Escaparse del arte, no figurar más: ¿se evidencia ahí una voluntad por verse morir en tanto autores? Lo cierto es que la “muerte del autor” suele relacionarse desde hace un tiempo con las *despedidas*, estableciéndose casi automáticamente un vínculo entre la fuga de los artistas y la clausura de la autoría, es decir, como si la vía de la no-escritura se considerara la antesala del borramiento definitivo del autor. Pues ¿qué otra cosa sino querrán decir quienes de golpe se marchan y *ya no* escriben o *ya no* pintan o *dejan de*

² “Nada de cánticos: sostener el paso ganado”: el verso pertenece a «Adieu», último poema de *Une saison en enfer*. ARTHUR RIMBAUD, *Poesía selecta / Cartas literarias*, México DF, Ediciones Coyoacán, 2004 (texto bilingüe), pp. 62-63. Traducción de Marco Antonio Campos.

³ “Puedo decir que el arte es una tontería”: esta conocida frase de Rimbaud no se encuentra en la edición final de *Une saison en enfer*; sin embargo, fue hallada tiempo después en el borrador del poema «Delires II». Vid. JEAN ARTHUR RIMBAUD, *Una temporada en el infierno / Iluminaciones*. Barcelona, Montesinos, 1995, p. 99. Traducción de Carlos Barbáchano.

⁴ Entre otros, véase ALAIN BORER, *Rimbaud, la hora de la fuga*. México DF, UNAM, 1996.

tocar el piano?⁵ El asunto es quizá más complejo y no involucra necesariamente una “fuga”, pero es muy probable que la acción de *dejar de ser autores* implique o esté implicada de alguna manera con el expediente de la “muerte del autor”.

Alguien que se despide puede volver, se dirá; después de todo, en eso consisten las despedidas: iteraciones, interrupciones continuas sin otro motivo más allá del reencuentro. Despedidas que son casi saludos o son abiertamente bienvenidas, adioses simulados para volverse a encontrar y así “negar la separación, es decir: *Hoy jugamos a separarnos pero nos veremos mañana*.”⁶ Y, por el contrario, también hay saludos como despedidas, gestos ceremoniales capaces de ahuyentar cualquier indicio de contacto, palabras de bienvenida que son un adiós por donde se los mire (especialmente si se los mira a la cara), aunque con seguridad se continuará diciendo —todos los días— “nos vemos”, “nos hablamos”, cuando es evidente y aconsejable no verse ni hablarse más.

De modo que el decir de la despedida es, desde ya, difícil de asumir. Pero considerado como cese de la acción artística juega un papel importante en estas averiguaciones preliminares y puede considerarse, de buenas a primeras, por lo menos cercano al caso que nos intentamos procurar. Aunque sólo se trate de una pista, aunque sólo constituya un intento arbitrario y desesperado para entrar. ¿Entrar hacia *dónde*? Porque se trata más bien de forzar una historia y de que esa historia en algún momento se decida a forzarlo todo. “Un libro de filosofía debe ser, por un lado, una especie muy particular de novela policial”, se ha escrito,⁷ y aunque estos ensayos no se ajusten al programa de un libro, y menos al de un libro de filosofía, recogen ese llamado para intentar “resolver una situación local” e indagar en una especie muy particular de escena del crimen, donde no se sabe bien quién es el muerto ni están muy claros los límites de su figura. Han transcurrido más de cuarenta años desde que alguien notificó el suceso, pero todavía es difícil aventurar el momento exacto de su ejecución o si, incluso, ésta ha tenido efectivamente lugar. Pero como el relato policial se mueve en gran medida por la intervención de la intuición, la despedida de Rimbaud y la de tantos otros aparece como una puerta.

Me voy: en ocasiones no es más que una consecuencia radical fruto de un hartazgo ante la aparición desmesurada (o ante la “fama”, por llamarla así) en torno a la cual muchos escritores y artistas rondan hoy más que nunca, aunque siempre se pueden

⁵ “Monk se retiró misteriosamente y no volvió a poner el dedo en una tecla, ni en público ni en privado, en los seis años que transcurrieron hasta su muerte en 1982”. DON DELILLO, *Contrapunto*. Barcelona, Seix Barral, 2005, p.25. Traducción de Ramón Buenaventura.

⁶ JORGE LUIS BORGES, “Delia Elena San Marco”, en: *El hacedor* (1960). *Obras completas II*. Buenos Aires, Emecé, 1994, p.168.

⁷ GILLES DELEUZE, *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p.17. Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. “Con novela policial queremos decir —puntualiza Deleuze— que los conceptos deben intervenir, con una zona de presencia, para resolver una situación local. Ellos mismos cambian con los problemas.” (Ibidem).

argüir muchas otras razones, de carácter espiritual incluso, para alejarse de la acción. En torno a estas últimas, y sólo un año antes de publicada “La muerte del autor”, Susan Sontag se refería al silencio —a la búsqueda de silencio— como consecuencia de uno de los mitos más recientes engendrados por el arte moderno, a saber, el de su propia disolución.⁸ El paralelismo con la “espiritualidad” es claro: el *anti-arte* al cual es exhortado —o tentado— el artista moderno a través de su silenciamiento, encuadraría entonces “dentro de la actividad del arte muchas de las paradojas implicadas en la conquista de un estado absoluto del ser que describen los grandes místicos religiosos”;⁹ en tal sentido, la paradoja que estos abandonos ejemplares introducirían en la actividad artística estribaría en la abolición de la obra de arte a través de su realización, y con ella, y en última instancia, la abolición del arte en general.

Apartarse del arte a través del arte o, todavía más, realizar la obra por medio de su abandono: ¿de eso trata el *adiós*? En esa dirección la despedida albergaría los alcances propios de un epitafio: decir *me voy* o dejar dicho “me fui”, en un poema, como la obra última que lo niega a él y a su producción, pero de cualquier manera *en* la producción. Por muy evidente que sea, suele olvidarse que el *Adieu* de Rimbaud es un poema más de Rimbaud. Es evidente, pero no por ello deja de ser un hecho a tomar en cuenta a la hora de ir a buscar razones fuera de la literatura. Pues vaya qué grave y pesada y paradójica tarea sería entonces la del artista al encargarle la misión de clausurar el Arte por medio de su desarrollo —o en sus palabras de despedida halladas en el poema—, como si viéndose eclipsado en tanto artista, en el mudo desierto del no-arte, alcanzara ese “estado absoluto del ser”; ¿no será conveniente dejar provisionalmente en el aire estos motivos elevados, considerándolos una primera pista falsa en lo que a la muerte del autor se refiere?

Hegel fue uno de aquellos para quienes el arte podía ocupar el lugar de una religión, a tal punto que estimaba que la suficiencia clásica del arte (en el sentido hegeliano de *lo clásico*, esto es, el arte de la antigüedad griega) no haría más que dar paso, en su desarrollo, a la expresión *romántica* de su propio rebasamiento a la hora de abordar el contenido absoluto —vale decir, *moderno*— de la *interioridad espiritual*.¹⁰ El que la obra de arte se vea *rebasada* y no pueda más que atestiguar tal rebasamiento

⁸ “Así como la actividad del místico debe concluir en una *vía negativa*, en una teología de la ausencia de Dios [...], así también el arte debe orientarse hacia el antiarte, hacia la eliminación del ‘sujeto’ (el ‘objeto’, la ‘imagen’) [...], y hacia la búsqueda del silencio.” SUSAN SONTAG, “Estética del silencio” (1967), en *Estilos radicales*. Madrid, Suma de Letras, 2002, p15. Traducción de Eduardo Goligorski (los subrayados son de Sontag).

⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹⁰ Cfr. G.W.F. HEGEL, §. 2. *Desarrollo del ideal en las formas particulares de lo bello artístico*, en la Introducción a las *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Ediciones Akal, 1989, pp.59-60. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. La forma artística romántica, al adquirir esta *interioridad espiritual* en cuanto su contenido, no consigue sino exponerlo “negativamente, rebasado y reflejado en la unidad espiritual”. De tal manera —concluye Hegel— “el arte romántico es la trascendencia del arte más allá de sí mismo, pero dentro de su propio ámbito y en la forma del arte mismo.” (*Ibid.*, p.60).

mediante una exterioridad siempre deficitaria y derrotada ante la *interioridad autoconsciente*, aparte de anteceder entonces al momento del concepto —es decir, ahí donde la “poesía de la representación [en el sentido de *Vorstellung*]” aún no deviene, según Hegel, “prosa del pensar”—,¹¹ convertiría al arte subsiguiente también en una despedida, en un perpetuo epitafio para sí mismo, si se quiere, pues las obras no dejan de producirse ni los artistas, aunque se despidan (y se despidan haciendo caso omiso de Hegel), desaparecerán del todo.

Por su parte, poco menos de un siglo después de tan grave anuncio, Walter Benjamin radicalizó el planteamiento hegeliano al apuntar precisamente hacia el despliegue mismo de lo moderno como aquello que arrastra consigo la crisis de la experiencia, a partir de lo cual la literatura (en tanto forma general e institucional del arte de la palabra) no es más que el testimonio descarnado de la crisis de la posibilidad de narrar (es decir, de *repetir*) lo irrepetible de la experiencia.¹² Si para Hegel el despliegue del espíritu moderno rebasaba en mucho las posibilidades más acabadas de la expresión artística (donde la poesía, por cierto, ocupa el sitio superior), en la teoría de Benjamin la crisis de la posibilidad de la experiencia es una, y muy importante, consecuencia implicada por *ese* despliegue (y la novela, escrita y leída en soledad, el resultado manifiesto de esa pérdida). Y sin embargo, aun así los *autores*, en especial los *autores revolucionarios*, serían capaces, según el mismo Benjamin, de adquirir plena conciencia de este horizonte crepuscular donde antes que nada se ven sometidos (pero también liberados) a los medios burgueses de re-producción técnica.¹³

De modo que mediante una ultra-veloz mirada hacia dos proposiciones fundamentales acerca del status y las transformaciones del arte moderno, se puede dar por sentado que religión, sociedad y política tienen mucho que decir en esta historia de despedidas y de anuncios que, aún con toda su desmesurada escatología, de alguna u otra forma llamaban a dar vuelta la página.

Pero a la vuelta de la página hay otra página, la página donde se ha situado una despedida o donde alguien tal vez ha muerto. La página que ahora lee un detective al cual las explicaciones religiosas y los motivos sociopolíticos no le bastan o no le incumben a la hora de efectuar las pesquisas; se trata de explicaciones para él aún

¹¹ Ibid., p.66

¹² Cfr. WALTER BENJAMIN, “El narrador”, en: *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1998. Traducción de Roberto Blatt. Para indagar en la cercanía y distancia teóricas que unen y separan a Benjamin de Hegel en el plano estético —con la decisiva intervención de Marx en aquel recorrido—, y para ahondar en el planteamiento benjaminiano como “radicalización” del “fin del arte” hegeliano, cfr. PABLO OYARZÚN, “Literatura y escepticismo” y “Variaciones sobre el fin de la literatura”, en: *La letra volada*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009, pp. 11-44 y 313-322, respectivamente.

¹³ Cfr. WALTER BENJAMIN, *El autor como productor* (México DF, Itaca, 2004, traducción de Bolívar Echeverría) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México DF, Itaca, 2004, traducción de Andrés E. Weikert).

demasiado inasibles, poco sólidas, rodeos muy vagos como para desprender de ellos una pista que valga la pena.

Desde luego, también él puede ir a buscar razones en temas y subterfugios predilectos de poetas y criminales modernos, para hallar, entre ellos, a uno muy particular aunque persistente: el aburrimiento. No sólo aquel aburrimiento “con lo viejo” que para Benjamin constituía “el agente más seguro del triunfo de lo nuevo”;¹⁴ no sólo el aburrimiento comprendido dentro del marco del discurso estético moderno, que convierte a “cada modernidad proclamada [...] inevitablemente en *antigüedad*”, según lo propuesto por Jauss;¹⁵ (la verdad, ¿cómo no cansarse de las apremiantes exigencias de novedad si —para condenarnos al aburrimiento— hasta la llamada “ruptura” y su famoso *bateau ivre* han sido encauzados hacia las aguas mansas de la tradición en tanto parte integral de ésta?¹⁶ “Aburrido de hazañas insignificantes, cansado de intentar poder, de haber podido, de hacer un poco mejor la misma vieja cosa, de avanzar un poco más aún por un camino monótono”: ésa es, según Samuel Beckett, la situación del artista moderno).¹⁷ Porque a fin de cuentas: ¿no es también posible admitir un hartazgo sin más, o por lo menos no tan locuaz a la hora de manifestar motivos esteticistas o trasfondos epocales?

A veces los motivos, los trasfondos y las *excusas* se ven sometidos al permanente incordio localizado en el hecho mismo de enunciarlos. Es decir, la despedida de la literatura, con todo el aburrimiento a cuestas, contiene una vinculación negativa con la misma posibilidad de *escribirla*, y despedirse del poema *en* el poema quizá implique considerar las despedidas en relación con una cierta *permanencia*, aun en la tentativa del silencio, del lenguaje en general. Ese tipo de nudos (el gusto por los nudos, el placer en ver nudos sin ir a desatarlos) harán que aquí demos un vistazo a las posibles *excusas* argüidas para despedirse de la escritura —en tanto despedidas no sólo de la escritura literaria— cuando ésta, al entrar en una relación tensa con la evidencia del lenguaje, entabla una querrela contra él y cuestiona tanto sus atributos expresivos como inexpresivos. Si dichas excusas tienen —o no— alguna vinculación con el decreto de Barthes de tal modo de considerarse pistas válidas para la reconstrucción del crimen, es una cuestión que se dilucidará —o no— en el mismo recorrido indagatorio del ensayo, en la misma lectura del expediente de sucesos.

¹⁴ “El agente más seguro del triunfo de lo nuevo es el aburrimiento con lo viejo.” (La sentencia forma parte del conjunto de fragmentos no incluidos por Benjamin en el *Urtext* de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ed.cit., p.117).

¹⁵ HANS ROBERT JAUSS, *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor, 2004, p.12. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina.

¹⁶ Cfr. OCTAVIO PAZ, “La tradición de la ruptura”, en: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1981, pp.15-37.

¹⁷ SAMUEL BECKETT, “Tres conversaciones con Georges Duthuit”, en: *Detritus*. Barcelona, Tusquets, 2001, p.95. Traducción de Jenaro Talens.

Pero, para comenzar a preguntar, ¿no habrá un excedente en el gesto de ponerse a escribir (y, más aún, de escribir sobre quienes *dejan* de escribir) sin un plan claro ni dirección preestablecida, dentro de un circuito donde se supone todo debe estar lo más claro y dirigido posible? La futilidad *excedente* de escribir: una buena excusa para no hacerlo. El miedo al rechazo institucional en mayor o menor medida aquí también funciona al modo de una excusa, pero, aun para despedirse de la literatura y de la academia creyéndolas fútiles y accesorias, siempre —y Rimbaud el primero, ya se ha dicho— hay que *ponerse* a escribir, hay que *sentarse* y realizar el simple o complicado (en todo caso, afectado y artificial) gesto físico de trazar grafías sobre una superficie.* Ciertamente hay quienes han advertido en dicho movimiento de *inclinación* la causa de un principio de *fatiga*, como por ejemplo André Gide, quien en algún momento, mientras escribe, cree ser “un neumático que se desinfla”: “no pido más que una cosa, que me dejen en paz” ha escrito Gide;¹⁸ pues bien, dejaremos en paz al gran Gide pero sólo a condición de leer su solicitud como la de quien arrastra el paso fatigado, la desgana, la holgazanería necesarias para simplemente decir: “se acabó, no más”, un “no más” por otra parte tan ajeno, en su compleja sencillez, a cualquier misión mística o disolutiva del arte por el arte. “¿Qué puede pedir un neumático desinflado sino que lo dejen en paz!”¹⁹

Pero así como se sospecha un excedente y por tanto un hartazgo (o un “asco”, como el de Pavese, el suicida) ante el gesto de la escritura,²⁰ de igual manera es posible preguntar: “¿Acaso un escritor, que mira su pluma trazar letras, tiene el derecho de suspenderla para decirle: detente?, ¿qué sabes de ti misma?, ¿con vistas a qué avanzas?”²¹ Verse escribir y de pronto detenerse: ¿ocurre ahí un fenómeno especular en tanto *causa* de la “suspensión” de la escritura? ¿Por qué detenerse inmediatamente después de *verse*? ¿Es que con la detención se busca apartar la mirada de una escena tal vez demasiado

* Conviene apuntar, al margen, que Jacques Derrida abordó el problema de la *postura* de la “inclinación” en la escritura, a partir de la lectura que, en cuanto a la sentencia de Flaubert “No se puede pensar ni escribir más que sentado”, formula Nietzsche en *Crepúsculo de los ídolos*: “¿Con esto te tengo, nihilista! La carne del trasero es cabalmente el *pecado* contra el espíritu santo. Sólo tienen valor los pensamientos *caminados*” (FRIEDRICH NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1994, p. 35). “Pero Nietzsche —señala Derrida— dudaba mucho de que el escritor estuviera alguna vez de pie; es que la escritura es en primer lugar y para siempre algo sobre lo que uno se inclina. Más todavía cuando las letras no son ya cifras de fuego en el cielo.” JACQUES DERRIDA, “Fuerza y significación”, en: *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989, p.45. Traducción de Patricio Peñalver.

¹⁸ Citado por ROLAND BARTHES, “La fatiga” (sesión del 25 de febrero de 1978), en: *Lo neutro*. México DF, Siglo XXI editores, 2004, p.66. Traducción de Patricia Willson. (Las frases citadas se encuentran en ANDRÉ GIDE, *Cahiers de la Petite Dame* (Tomo IV), París, Gallimard, 1977, p.141).

¹⁹ ROLAND BARTHES, “La fatiga”, op.cit., p.66.

²⁰ “Todo esto da asco. No palabras. Un gesto. No escribiré más.” CESARE PAVESE, *El oficio de vivir* (anotación del 18 de agosto de 1950). Barcelona, Seix Barral, 1992, p.377. Traducción de Ángel Crespo.

²¹ MAURICE BLANCHOT, “La literatura y el derecho a la muerte”, en: *De Kafka a Kafka*. México, FCE, 1991, p.9. Traducción de Jorge Ferrero.

chocante? Es probable que no opere ahí necesariamente una relación de causalidad (me detengo *porque* me veo), pero de todas formas no podemos descartar así como así motivos más cercanos al pudoroso “miedo al desnudo” y a los peligros vergonzantes del autorretrato: en esos miedos y rubores será donde quizás se hallen pistas relacionadas al papel de la autobiografía y al mismo hecho de exhibirse, en un contexto en el que los soportes para dicha exhibición (publicación inmediata de comentarios, imágenes, etcétera) proliferan. Sin embargo, la pregunta permanece: quien escribe, aun sin considerarse habitante del castillo de los “escritores”, aun haciendo, aburrido, “la misma vieja cosa”, ¿tiene el “derecho” de dejar de escribir e *irse*?

IRSE EN UN *SLALOM*

Para seguir escarbando a tientas en el expediente de las despedidas, se atenderá a las palabras de Baudelaire cuando en 1864 escribió a propósito de Edgar Allan Poe: “Entre la enumeración de los *derechos humanos* que la sabiduría del siglo XIX recomienza con frecuencia y de manera tan complaciente, dos muy importantes se han olvidado: el derecho a contradecirse y el derecho a *irse*.”²² Contra-declaraciones de principios como ésta suelen tomarse a la ligera, pero a veces, y con toda su ligereza, de ellas se descuelgan algunas escamoteadas señales de ruta. Averiguar si el recordatorio de este olvidado derecho a la huida, a la fuga, al deslinde, tiene o no relación con la “muerte del autor”, y cómo tal relación, de haberla (o de forzarla), haría distinguible al *escritor* en tanto quien, ya *ido*, se aboca a “la adquisición de una cierta clandestinidad” (en la que se deja de ser “sujeto” de la enunciación, se “pierde el rostro” y se “deviene-imperceptible”),²³ se constituiría en el principio de una investigación a medias dirigida, por supuesto arbitraria y a ratos encaminada hacia una pregunta frágil pero no menos decisiva: ¿hay una *fuga*, entonces, entre la palabra del autor (*reconocido*) y la de un escritor (*sin rostro*)? Y esa fuga, ¿es cabal, perpetua y sin la menor posibilidad de retorno?

“Irse” es una palabra rica: implica por un lado la acción corporal de ausentarse, de no estar ya más, y por otro, la de “salirse” de sí mismo, *estar ido*, en una palabra: ubicarse en el “fuera-de-sí”. Ha sido Michel Foucault, más interesado en la “desaparición del sujeto” en cuanto condición necesaria para la aparición del “ser del lenguaje”, quien en 1966 entregó pistas para indagar en el “fuera de sí” como una experiencia de pensamiento y de escritura que se ausenta para reencontrarse, que se retira para volver: la experiencia, representada principalmente por Maurice Blanchot (aunque antecedido por Sade, Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille y Klossowski, en ese orden) del “pensamiento del afuera” (*pensée du dehors*):

[...] si en una experiencia semejante de lo que se trata es de ponerse “fuera de sí”, es para volverse a encontrar al final, involucrarse y recogerse

²² “[...] pero la *sociedad* mira a aquél que se va como un insolente [...]” CHARLES BAUDELAIRE, *Edgar Allan Poe. Su vida y obra*. México, Verdehalago, 2002, pp. 33-34. Versión castellana de Pilar Ortiz Lovillo (los subrayados son de Baudelaire). En cuanto a la muerte de Poe: “se fue discretamente, sin molestar a nadie, tan discretamente que su discreción parecía desprecio”. (p.33).

²³ “Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido (...) Perder el rostro, franquear o perforar la pared, limarla con mucha paciencia, ésta es la única finalidad de escribir [...], la adquisición de una cierta clandestinidad”. GILLES DELEUZE–CLAIRE PARNET, *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos, 1980, p.54. Traducción de José Vázquez Pérez.

en la interioridad resplandeciente de un pensamiento que es de pleno derecho Ser y Palabra, Discurso por lo tanto, incluso si es, más allá de todo lenguaje, silencio, más allá de todo ser, nada.²⁴

Si bien en un primer momento Foucault parece apuntar en dirección a la ausencia de la “existencia” de Blanchot (que sin estar “ya oculto por sus textos” de todas maneras desaparece en el lenguaje), lo importante aquí es advertir que aquella existencia, al decir de Foucault, se aleja —y así se pone “fuera”— no sólo *por*, sino también *de* sí misma, esto es, “ausente de su existencia y ausente por la fuerza maravillosa de su existencia”.²⁵ Ahora bien, tomando en cuenta la pregunta por la fuga como el presunto espacio divisorio entre “autor” y “escritor”, ¿puede resultar de esto, o caber aquí, una definición provisional de lo que sería un *escritor* como un ausente que simultáneamente se retira *por* y *de* sí? Y más aún, ¿de un ausente sobre el cual se deben por lo menos atenuar las distinciones entre “novelista” o “crítico” en la medida en que, en esta experiencia del *afuera*, acaba “por no dejar hablar más que al lenguaje mismo — lenguaje que no pertenece a nadie, que no es de la ficción ni de la reflexión?”²⁶ Veinte años después, Blanchot (que, como es sabido, se mostraba muy poco y así daba pie a todo tipo de especulaciones al respecto) respondió a *El pensamiento del afuera* transformándolo en la primera parte de una suerte de díptico completado por él a modo de eco en *Michel Foucault tal que je l’imagine*.²⁷ “¿podemos saber dónde se sitúa [Foucault], puesto que no se reconoce (en permanente “slalom” entre la filosofía tradicional y el abandono de toda intención seria) ni sociólogo, ni historiador, ni estructuralista, ni pensador o metafísico?”²⁸

Ausentarse de sí, suspender la vigilancia y hacer correr el “murmullo” de aquel “lenguaje que no pertenece a nadie”, un “Discurso” que es “silencio” y “nada”, supondría un desafío *en permanente slalom* ante las clasificaciones de la escritura reglamentadas por los dispositivos institucionales del saber. Veremos pues que el mismo Foucault, en tanto parte integrante de tales dispositivos, y cuyo nombre, después de todo, dispara una multitud de enunciados asociados a sus escritos, conferencias y declaraciones, intentó en algún momento *irse* y desaparecer ante el ruido propiciado por tal *nombre*.²⁹ Pero antes podemos atisbar en esa escritura sin más, en aquel murmullo de la escritura *ida*, una difuminación de las líneas fronterizas establecidas entre los discursos, en virtud de la

²⁴ MICHEL FOUCAULT, *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 18. Traducción de Manuel Arranz Lázaro.

²⁵ *Ibid.*, p.22.

²⁶ *Ibid.*, p.31.

²⁷ Paris, Éditions fata morgana, 1986.

²⁸ De la traducción de Manuel Arranz, en: MAURICE BLANCHOT, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Valencia, Pre-Textos, 1993, p.49.

²⁹ Véase, en el capítulo II, el apartado titulado “Un filósofo enmascarado”.

cual sólo habla el lenguaje y no necesariamente una “literatura” o una “filosofía”, una “ficción” o una “teoría”; lenguaje corriendo sin cesar y donde quizás hemos de encontrar incluso una tradición —¿de autores?, ¿de escritores?, ¿de filósofos?— posible de rastrear.

Qué tanto gravita dicha tradición en este ensayo, se verá precisamente si al lenguaje se lo deja correr. Pero al indeterminar algo, al sacarlo, pues, de su taxonomía, ¿se le está franqueando un corredor de entrada hacia *otro* algún lugar? El “slalom” quizá eludiría obstáculos sobre otro tipo de terrenos, siempre con el peligro de dar de bruces y hundirse en el amasijo de la *interdisciplina*; a decir verdad, sus movimientos en zig-zag y también sus elevaciones continuas, marchas lentas y aceleraciones inusitadas le permiten esquivar las determinaciones de los saberes sin por ello dejar de apreciarlas. El mismo “slalom” puede estar tentado en algún momento a convertirse en una determinación dura, así como la misma “deriva” lo estará de transformarse por fin en un viaje con destino preestablecido y señales de ruta seguras. En su movimiento de retorno, en el *hacerla volver*, por ejemplo basta objetar con suficiente razón que proveerse de un “caso” equivaldría a circunscribirlo y delimitarlo en el marco de una especificidad determinada o de un estanco contorneado, por lo que la sola mención a lo in-delimitado (no tanto en el sentido de lo *informe* —que sí lo contempla—, sino más bien como lo que resiste, o intenta resistir, las clasificaciones), podría resultar un despropósito. En efecto, hay un juego permanente de despropósitos o de contra-propósitos en bastantes pasajes —absolutamente atacables— de este ensayo. Si había incursionado en la desaparición o en la fuga de ciertos personajes para inscribir una suerte de rodeo o de correlato en relación con la declaratoria de la muerte del autor, casi de inmediato se ha visto empantanado en problemas de resolución y de contornos, problemas de *clasificación* con los que la misma escritura deberá lidiar *en el permanente slalom de no tener muy en claro, antes que nada, dónde y cómo comienza el slalom*.

Puede tratarse de un discurso suicida o no.³⁰ Pero admitamos que constituye una verdadera instigación la idea de dejar correr al lenguaje sin más, reclamar aquí mismo el derecho a *irse*, y si en algún momento así se hará, no será sino para volver al caso, a la escritura del expediente, a la búsqueda de por lo menos una sola pista. Pero ¿es tan necesario *regresar*? Tal vez sea en esa huida donde proponer una hipotética definición del escritor se entrevea de algún modo para ir hacia ella por caminos extraños, contradictorios o perfectamente acordes, aunque ciertamente sólo se trate del mero anuncio de una huida que *se queda ahí*, en su punto de partida, pero explayándose, no para *demostrar* ni arribar a puerto alguno, sino en la sola búsqueda de efectos en redondo, como el continuo ensayo de una puesta en escena que no se estrena, que no se estrenará, es decir, únicamente como la prueba de lo que ocurriría (los espacios que se removerían) si, por ejemplo, nos fuésemos en busca de la palabra “autor” y volviésemos

³⁰ Un pasaje de *El placer del texto* lo advierte: “Sin embargo, si se la alcanzara, decir la deriva sería hoy un discurso suicida”. (ROLAND BARTHES, *El placer del texto*, en: *El placer del texto y lección inaugural*. México, Siglo XXI editores, 2000, p.32. Traducción de Nicolás Rosa).

con la palabra “escritor”: parecido a hurgar en una caja vieja, hace tiempo escombrada, buscando algo que se olvida al momento de encontrar otras cosas.³¹

Para de una vez *irse*, encontramos, pues, variadas razones, auténticas coartadas que de paso hacen surgir ciertas preguntas turbias en el plano de la intriga, porque, atendiendo al ruido silencioso producido por desapariciones tan célebres, por ejemplo: ¿existe noticia de los poetas que se han ido antes de aparecer sin siquiera nadie haberlos leído? ¿Cuántos artistas no llegan jamás ni a ser “póstumos” y se han alejado —y se siguen alejando— sin producir el menor ruido? Más que turbias, se trata de preguntas ciertamente incontestables, pero que a la vez conducen sin remedio, y tan temprano, a la pregunta por el escritor: ¿un escritor es acaso alguien que publica sus escritos, alguien que debió aparecer en algún momento dado y gracias a cualquier acto exhibitivo? ¿Escribir significa seguir un camino, cruzar un puente, tomar atajos que conducen a la publicación? He aquí, por lo pronto, una primera aproximación que nos concierne: “la lengua inglesa —dice Roger Chartier— distingue el *writer*, quien escribió algo, del *author*, aquel cuyo nombre propio da identidad de autoridad al texto. [...] El escritor es aquel que escribió un texto, que puede permanecer manuscrito y no circular; en tanto que el autor recibe ese calificativo porque ha publicado obras impresas”.³²

Si se ha hecho mención aquí a un “rastreo” conducente al hallazgo de algunas pistas en lo relativo al anuncio de la muerte del autor, es justamente el carácter impreso de lo “rastreado” el que da pie para sospechar si no son únicamente las obras impresas de los autores —es decir, la *autoridad de lo impreso*— las que en definitiva nos permitirán ir superponiendo una serie de citas y nombres conocidos para desentrañar la intriga. En

³¹ Al menos, en esta ineficacia, el ensayo de tal búsqueda empalma con la narratología, en el sentido de aspirar un poco tercamente a una verosimilitud que presuponga, en el lector y para el lector, un pacto de lectura. Sin embargo, si justamente se trata de buscar escapes y salidas, ¿no hay en ese intento de huida un aprecio —y una exigencia— por admitir el “derecho a la contradicción” tal y como lo reclamaba Baudelaire?; “¿quién sería capaz de soportar la contradicción sin vergüenza?”, preguntaba Barthes al iniciar *El placer del texto* (ed. cit., p.10). Y proseguía: “De todas maneras habrá siempre un margen de indecisión, la distinción no podrá ser fuente de seguras clasificaciones, el paradigma se deslizará, el sentido será precario, revocable, reversible, el discurso será incompleto.” (p. 11). Tiempo después, Derrida lo exigirá a propósito de ciertas “acusaciones” recaídas sobre su amigo muerto Paul de Man: “No sólo respeto por el derecho al error [...]; no sólo respeto por el derecho a una historia, una transformación de uno mismo y el propio pensamiento que nunca se puede totalizar ni reducir a algo homogéneo [...]; es también respeto por aquello que, en *todo* texto, aparece como heterogéneo [...]” (JACQUES DERRIDA, “Como el ruido del mar en lo hondo de una caracola: la guerra de Paul de Man”. En: *Memorias para Paul de Man*. Barcelona, Gedisa, 2008, p.229. Traducción de Carlos Gardini). Aun así, ¿es de esa compleja *heterogeneidad* de lo que aquí se trata al invocar ese “derecho a la contradicción”? ¿No consigue también escapar de ella —con ella, si se quiere, como recordaría de inmediato Derrida— y así de algún modo traicionarla en un discurso donde no sea ya heroico afirmar las “contradicciones”?

³² ROGER CHARTIER, “El autor. Entre el castigo y la protección”, en: *Las revoluciones de la cultura escrita*. Barcelona, Gedisa, 2000, p.26. Traducción de Alberto Bixio.

una palabra —y más allá de los requerimientos institucionales y los límites formales de este ensayo (de los cuales no se tienen muchas noticias, la verdad)—, de todas maneras no podemos aquí citar *a cualquiera* (a cualquiera que nada más sea un *writer*), ni mucho menos *pensar solos*, pues al escribir una sola palabra o un solo nombre se disparan o resuenan una multitud de otras palabras y otros nombres siempre ya impresos y siempre ya leídos en alguna *otra* parte, una *otra* parte adscrita, por ejemplo, a la historia de la literatura, a la historia del arte y —por sobre todo, en nuestro caso— a la historia de la filosofía.

La historia de la filosofía siempre ha sido el agente de poder dentro de la filosofía, e incluso dentro del pensamiento. Siempre ha jugado un papel represor: ¿cómo quieren pensar sin haber leído a Platón, Descartes, Kant y Heidegger, y tal o cual libro sobre ellos? Formidable escuela de intimidación que fabrica especialistas del pensamiento, pero que logra también que todos los que permanecen fuera se ajusten tanto o más a esta especialidad de la que se burlan.³³

¿Cómo escribir —y pensar—, entonces, sin citar? ¿Cómo hacerlo cuando los mismos textos que denuncian aquella “intimidación” fabrican, aun a su pesar, “especialistas del pensamiento”? Alcanzar la especialización implica hacer uso de la cita, cierto, pero la no-especialidad de “todos los que permanecen fuera” se *autoriza* para hacer de la filosofía lo no-concerniente, un problema de extravagantes dedicados a citar a otros extravagantes, es decir, convierte la des-autorización en una buena coartada para *no* hablar desde la filosofía (para no pensar *con* la filosofía) y delegarla así como un asunto exclusivo no ya sólo de los “especialistas del pensamiento” sino de los “especialistas del pensamiento impreso”. Sin embargo, si se toma en cuenta el punto delicado en el que la filosofía se autoriza para comenzar a hablar, la denuncia abarca otras consideraciones. Desde el *Teeteto* hasta la *Crítica de la razón pura*, Deleuze ha advertido cómo la filosofía, para comenzar, se da aires de inocencia bajo la concordancia del sentido común y las intenciones de buena voluntad (“todo el mundo sabe”, “nadie puede negar”) que inclinan la balanza hacia aquellos que, como Euxodo, no albergarían presupuesto alguno: “La filosofía se pone de parte del idiota como si fuera un hombre sin presupuestos”,³⁴ de modo que éstos, los presupuestos, permanecerán desde un comienzo (y en virtud de ese comienzo) expresados a la manera “de un pensamiento natural que permite a la filosofía darse aires de que comienza y de que comienza sin presupuestos.”³⁵

³³ GILLES DELEUZE/CLAIRE PARNET, *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos, 2004, p.17. Traducción de José Vázquez Pérez.

³⁴ GILLES DELEUZE, “La imagen del pensamiento”, en: *Diferencia y repetición*, ed.cit., p.202.

³⁵ *Ibidem*.

Pero cuando el sentido común y la buena voluntad advierten sobre los riesgos de dejar abiertas las puertas a cualquiera, pues precisamente a *cualquiera* puede ocurrírsele entrar y convertirse en alguien inconveniente, “alguien —aunque sólo sea uno— con la modestia necesaria, que no llega a saber lo que todo el mundo sabe y que niega modestamente lo que todo el mundo reconoce”, entonces, vislumbrando esos riesgos, las puertas de la escuela rechinan y se cierran.³⁶

A la cita, como se ve, es necesario asignarle una zona, despejarle el campo, montarla cuando el modelo y la dispersión lo exijan o se abra apenas una rendija para ella; asimismo las notas al pie, comparadas por Benjamin con “los billetes ocultos en la media de las prostitutas”, operan como los dudosos avales de esa aglomeración promiscua de citas recogidas aquí y allá;³⁷ a ellas, según el modelo, debemos intercalarlas con espacios en blanco que luego den paso a *explicaciones* y *justificaciones*, porque, por otro lado, si sólo acumulásemos cita tras cita y nota tras nota, el ensayo se convertiría (quizás) en un largo collage habitado por distintas voces y (quizás) de tal manera no sería digno de los especialistas del pensamiento. El ensayo debe recurrir entonces a una negociación, pues así como se le niega el *pensar solo*, tampoco se trata de incurrir en una incontrolable acumulación de escrituras gracias a la cual se auto-anule por completo, aun cuando cabe sospechar si no habrá sido mejor tomar en serio esa alternativa antes de haber escrito la primera letra y recibido el primer billete. ¿Por qué no limitarse al collage? La cita es el material: alguna vez, como quería Benjamin, bastará con hacer recaer en ella todo el peso de la investigación.* Pero mientras —porque ya es un poco tarde— el ensayo tergiversa: intercala e intenta *explicar* la cita al tiempo que la cita le sirve (y se sirve) para explicarse.

³⁶ Ibid., p. 203. Ese “cualquiera”, un “alguien que no se deja representar” y “que ya no se reconoce ni en los presupuestos subjetivos de un pensamiento natural ni en los presupuestos objetivos de una cultura de la época”, según Deleuze se halla en Chestov: “¡Ah, Chestov, y las preguntas que él sabe plantear, la mala voluntad que sabe mostrar, la impotencia para pensar que pone en el pensamiento, la doble dimensión que desarrolla en esas preguntas exigentes que conciernen simultáneamente al comienzo más radical y a la repetición más obstinada!” (Ibidem.) Deleuze piensa en Chestov, pero a él se le unen, entre otros, personajes como el “hombre del subsuelo” de Dostoievski (*Memorias del subsuelo*) y el inventor Augusto Remo Erdosain de *Los siete locos* de Roberto Arlt (1929), en especial cuando se atiende a sus desesperadas tentativas por violar el “sentido común”. (Cfr. ROBERTO ARLT, “Arriba del árbol”, en *Los siete locos-Los lanzallamas*. Buenos Aires, Ayacucho, 1986, pp.66-67).

³⁷ “Libros y prostitutas: las notas al pie de página son para aquéllos lo que, para éstas, los billetes ocultos en la media.” WALTER BENJAMIN, “La técnica del crítico en trece tesis”, en: *Dirección Única*. Madrid, Alfaguara, 1988, p.48. Traducción de Juan José del Solar y Mercedes Allendesalazar.

* Entre los puntos que hace notar el editor Rolf Tiedemann acerca del arduo proceso de edición del *Libro de los Pasajes*, el del espacio asignado a la cita —y con él, el aprecio por el procedimiento del montaje— guarda una especial centralidad para uno de los grandes propósitos de Benjamin: “unir el material y la teoría, la cita y la interpretación, en una nueva constelación más allá de toda forma corriente de exposición, en la que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas, retirándose ascéticamente la teoría y la interpretación.” (“Introducción del editor”, en: WALTER BENJAMIN, *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2007, p.11. Traducción de Luis Fernández Castañeda).

A un especialista del pensamiento, eso sí, la verosimilitud de las explicaciones no siempre le es suficiente o satisfactoria. Es incluso perfectamente concebible un tipo de especialista tentado a “apartar la mirada” de cualquier explicación y de toda concordancia; y esto de paso quizás entrañe una curiosa ambivalencia relacionada con el circuito en el cual se *inscribe*, pues mientras tal circuito se alimenta con la acumulación desbocada de nombres y conceptos, la misma especialización reclama un lenguaje —o una lengua— capaz, hasta cierto punto, de anular la *explicación*. Esto quiere decir, *para explicarnos*, que la especialización supone una aglomeración de nombres propios y conceptos hasta tal grado incontenible que no sólo es improbable dar con una lengua común en el espacio aparentemente delimitado de la especialidad filosófica, sino además empezar a dudar —con otra lengua— si ese mismo espacio existe en cuanto especificidad. Empezar a dudar, en suma, si ese espacio logra tan siquiera *hablar*.

No hay, y quizás no ha habido nunca, una *lingua franca* circulando entre los especialistas del pensamiento (cuando precisamente tal lengua sería el rasgo definitorio de la especialización), por lo que se ha convertido en un requerimiento de orden natural, por ejemplo (un ejemplo tomado entre otros muchos), el “aclarar desde dónde usted habla”. Y en ese aspecto, la explicación del “desde dónde usted habla”, en el circuito de las investigaciones, requiere de la presencia del autor de lo impreso, en la medida en que es reclamada de inmediato bajo la pregunta exigente de los nombres propios: cuando usted habla de tal concepto o dice “autor”, ¿se refiere a la utilización que de él hace Tal o a las significaciones establecidas por Cuál...? Este ensayo tiene ese gran problema, dicho sea de paso: arrastra una carga no menor de textos ordenados en función de su propio desarrollo (por muy “dislocado” que éste sea), pero simultáneamente a tal acumulación le ha parecido lícito el no aclarar —al menos no aclararlo siempre— la presencia de escrituras precedentes desde la cuales “se habla”. Ahora bien: ¿será porque en el fondo *no* lo sabe?, ¿será porque el comienzo de lo ya comenzado reclama el saber a medias y a fin de cuentas la pérdida de todo *desde dónde*?

Quizás nadie sabe jamás desde donde habla. Pero hay que saber apreciar, de vez en cuando, las tareas casi puramente operativas de los funcionarios grises de la historia del pensamiento. La anonimidad de esos tipos apagados, el silencio de esas mujeres pálidas que acumulan nombres y más nombres, explicaciones y más explicaciones mientras recorren los pasillos de las universidades sin ser advertidas; cualidades detectivescas, delincuentes de cuello blanco. Cuestión que en ningún caso los aparta, sino más bien todo lo contrario: los *hace parte decisiva* de la especialidad, porque, después de todo, a quienes no les ha sido otorgado el don filosófico de “*crear* conceptos” y “conceptos siempre nuevos” que todavía “nada serían sin la firma de quienes los crean”, les será asignada la tarea subalterna de incurrir en las aclaraciones y en las explicaciones puntillosamente especializadas.³⁸

³⁸ “Crear conceptos siempre nuevos, tal es el objeto de la filosofía [...] Hay que inventarlos, fabricarlos o más bien crearlos, y nada sería sin la firma de quienes los crean”. GILLES DELEUZE-FELIX GUATTARI, *¿Qué es la*

Lejos estamos de aquel lugar imaginado por Barthes: “que el ensayo confiese ser *casi* una novela: una novela sin nombres propios”,³⁹ ¿o es posible imaginar a un *escritor* de filosofía escribiendo no siempre con el ojo puesto en las citas de autoridad de los nombres propios impresos llegado un momento en el que brusca o paulatinamente es capaz de irse de ellas y, como se dice, “hablar por cuenta propia”? Vale decir: ¿puede ser *casi* un escritor de novelas sin nombres propios, el escritor de filosofía? ¿Está autorizado —a estas alturas— a recaer en la ingenuidad de aspirar a “hablar por cuenta propia”?

Así, considerando la pista entregada por Chartier, tanto la pregunta conducente al *author* como las relativas al estatuto, quizás más incierto, del *writer*, será la tierra movediza en la que este ensayo abarrotado de nombres propios y explicaciones halladas en obras impresas se irá hundiendo, con un gran peligro, por cierto: quedar para siempre sumergidos en las ciénagas desoladas de las explicaciones y, todavía más, perdiendo de vista el hecho de que tenemos aquí una intriga difícil por afrontar. Derrida, como al pasar, ha dicho con ironía algo que este ensayo, planteado como una investigación policial, recoge gustoso: “Tantas pistas falsas, pues, para los detectives”.⁴⁰ Eso suena a trabajo sucio. Suena a meterse en líos. (¿Pero cómo suena a los oídos de un especialista o a los de un “creador de conceptos”?). Ciertamente, la *autoridad* y, más importante aún, la *autoridad-de-lo-impreso*, son cuestiones que desandarán un camino pedregoso (en el cual se oirán, como ya se ha dicho, declaraciones procedentes de timbres de variado registro) para llegar a la declaratoria de “La muerte del autor” y, si es posible, a una tentativa, por lo menos parcial, de contorneo del lugar ocupado por el *escritor*.

Por otra parte, no deja de ser atractivo el hecho de que en la misma historia de la filosofía se recurra, como para desembarazarse de sí misma, quizás para *irse* de sí misma o tal vez para afirmarse desde donde pueda, a la cita de la literatura. Si se da un vistazo a la filosofía moderna, la lista de pensadores no sólo lectores, sino también productores de literatura —desde Diderot, Rousseau, Schiller y Kierkegaard, hasta Benjamin o Sartre, sólo por poner ejemplos paradigmáticos— tiende a proliferar. Grandes lectores de literatura, por cierto; baste con recordar al mismo Benjamin siguiendo de cerca las

filosofía? Barcelona Anagrama, 2001, p.11. (Traducción de Thomas Kauf). La ironía, un poco amarga y amargada, hacia este “don” creativo remite, sin embargo, a esta sorpresiva aparición —apoyada en la cita a los fragmentos póstumos de Nietzsche— de un cierto estatuto de “originalidad” del filósofo en tanto creador de conceptos “siempre nuevos”. Aun cuando Deleuze-Guattari señalan que ante las creaciones conceptuales propias tanto de las ciencias como de las artes, corresponde “únicamente a la filosofía la creación de conceptos en sentido estricto” (ibidem), esta “originalidad creativa” y “siempre nueva”, en cuanto *origen* y *novedad* se intentará discutir más adelante en relación con el establecimiento de la categoría de “genio artístico” kantiana, a partir de un postulado específico hallado en la *Crítica de la facultad de juzgar*. (Vid. el apartado “Genio y originalidad”, en el cap. III).

³⁹ ROLAND BARTHES, “El libro del Yo”, en: *Roland Barthes por Roland Barthes*, Caracas Monte Ávila, 1997, p.131. Traducción de Julieta Fombona Zuloaga.

⁴⁰ JACQUES DERRIDA, *Memorias para Paul de Man*, ed.cit., p.228.

huellas dejadas por Baudelaire, o a Heidegger leyendo y releendo a Hölderlin, Rilke y Trakl, o a Deleuze, deslumbrado por los narradores norteamericanos, desde Melville a Jack Kerouac. Pero si de aquellas lecturas *salen* a todas luces vivos y más aún refortalecidos como pensadores, ¿qué le ha ocurrido a su escritura?, ¿se ha trastocado aunque sea mínimamente? Los autores o escritores de literatura, por lo general, sólo leen a escritores y autores de literatura (algunos leen la prensa, cierto; otros tantos leen libros de historia y teoría literaria y construyen novelas a partir de ahí, sin duda). Pero si los filósofos no sólo leen a los filósofos, ¿no sentirán a veces un poco la amenaza y la tentación de *irse* para otra parte con su escritura? Se trata de una incursión, a veces también de una *ex-cursión* desde la que los filósofos regresan (así como se dice de los locos o los borrachos cuando *regresan* a la cordura o a la sobriedad), ¿pero nada más eso? “Que el poetizar también sea un asunto del pensar es algo que tenemos que empezar a aprender”.⁴¹

Heidegger lo ha sugerido a propósito de la poesía de Hölderlin y Rilke, pero es el *nombre* de Nietzsche, otro gran lector de literatura, el que aquí despunta una y otra vez. Nietzsche resulta un personaje clave en este ensayo policial, su protagonista incluso, aunque, al igual que como ocurre en tantos otros lugares, con la sola aparición de Nietzsche en escena, ésta corre el riesgo de venirse completamente abajo. Pero es insoslayable; a fin de cuentas es él quien le exige a la filosofía el aprender de una vez por todas a *bailar* en todas sus formas, “bailar con los pies, con los conceptos, con las palabras”, es Nietzsche quien advirtió finalmente “que también hay que saber bailar con la *pluma* — que hay que aprender a *escribir*”.⁴² Aprender a escribir al mismo tiempo que aprender a *moverse*: deberíamos preguntarnos si es *eso* lo que la filosofía buscaría —o durante algún tiempo buscó— en la literatura.⁴³

⁴¹ MARTIN HEIDEGGER, “¿Y para qué poetas?”, en: *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1996, p.205. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Es a partir de la lectura de Hölderlin y Rilke desde donde Heidegger marca esta dificultad y lanza una pregunta (que es a la vez un diagnóstico y una provocación): “¿Y quién puede pretender hoy estar tan familiarizado con la esencia de la poesía como con la esencia del pensar y además ser lo suficientemente fuerte como para llevar la esencia de ambos a la extrema discordia y de este modo fundar su acuerdo?” (p.204). Ese “acuerdo” basado en la “discordia”, en todo caso determina un “parentesco” entre pensamiento y poesía; y ese parentesco estará, para Heidegger, anclado en el lenguaje: “Entre el pensamiento y la poesía reina un parentesco profundamente oculto, porque en su servicio al lenguaje ambos hacen uso del lenguaje y se prodigan en él.” (MARTIN HEIDEGGER, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Herder, 2004, p.66. Traducción de Jesús Adrián Escudero). Pero de inmediato Heidegger, citando como siempre a Hölderlin, precisa: “No obstante, entre el uno y otro subsiste al mismo tiempo un abismo, pues ‘habitan sobre montañas muy separadas.’” (Ibidem.).

⁴² FRIEDRICH NIETZSCHE, “Lo que los alemanes están perdiendo” en: *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1994, p. 84 (ambas citas). Traducción de Andrés Sánchez Pascual (el subrayado es de Nietzsche).

⁴³ Según Deleuze, al fundar un “teatro del futuro” opuesto a la representación y, por tanto, opuesto a la mediación hegeliana, tanto Kierkegaard como Nietzsche “Quieren poner la metafísica en movimiento, en actividad; quieren hacerla pasar al acto, y a los actos inmediatos”. Así, en ambos casos se trata de “inventar vibraciones, rotaciones, torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu.” (GILLES DELEUZE. “Repetición y diferencia”, en: MICHEL FOUCAULT/GILLES DELEUZE, *Theatrum Philosophicum*

¿Constituye acaso una *alternativa* la literatura para el discurso filosófico, como si éste en determinado momento tuviera necesidad de asistir o de atisbar en otra parte la evidencia de *algo* (de *algo* capaz de enrostrarle, entre otras cosas, su obsolescencia)? A contracorriente de la antigua proscripción platónica, ¿no sembrarán demasiadas expectativas los filósofos en un discurso como el de la literatura?⁴⁴ Por lo demás, si aquí deliberadamente no hemos querido trazar fronteras precisas entre el territorio de la filosofía y el de la literatura, ¿es una *indiferencia* dada sólo desde un punto de vista operativo? Puede decirse que sí, pues resulta que tal como hay una historia de la filosofía, también hay una historia de la literatura, y esa historia, a través del nombre del autor, esté muerto o esté vivo, es una de las “escuelas de intimidación” más aplastantes en literatura. La provocadora pregunta de Deleuze bien podría dirigírsele a cualquiera con pretensiones literarias: ¿cómo quieres escribir un cuento sin haber leído a Chéjov, o a Borges, o a Carver, o a Quiroga? Sin duda, al momento de escribir, de inmediato una *exigencia de lo impreso* comienza a planear sobre la escritura, por muchos intentos o autoengaños ejecutados por el escritor para no verse implicado en un ejercicio tan arcaico (y tan lleno de autores que alguna vez hicieron lo mismo) como es el de la escritura.

La literatura no es una morada con pisos donde cada cual escoge su lugar y quien quiera habitar en lo alto nunca tiene que utilizar la escalera de servicio. El escritor no puede salir del apuro. Desde el momento en que escribe, está en la literatura y está en ella por completo [...] Está comprometido. Es su fatalidad.⁴⁵

“Por lo demás —continúa Blanchot—, el silencio no basta para hacer de todo escritor algo más que un escritor y quien quiera abandonar el arte para ser Rimbaud a pesar de

seguido de Repetición y diferencia. Barcelona, Anagrama, 2005, Traducción de Francisco Monge; ambas citas, p.65). Luego, al referirse al *Zaratustra*, Deleuze hace hincapié en su carácter escénico: “Todo en el él está sonorizado, visualizado, puesto en movimiento, en marcha y en danza.” (p.67).

⁴⁴ Cfr. ENRIQUE LYNCH, *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*. Barcelona, Anagrama, 1990: “Podría explicarse ese encantamiento como un efecto involuntario de un momento filosófico de inadecuación expresiva” escribe Lynch. “Parece como si la filosofía encontrara la posibilidad de asistir en los textos literarios al espectáculo de su propia inactualidad como discurso”. (p. 158). Por su parte, Alain Badiou ha establecido un posible recorrido en las relaciones entre filosofía y literatura teniendo como base los intereses de la filosofía (en tanto escritura) a partir de Platón. Cfr. ALAIN BADIOU, “Filosofía y literatura (seminario)”, en: *Justicia, filosofía y literatura*. Santa Fe, Homo Sapiens, 2007, pp.39-83.

⁴⁵ MAURICE BLANCHOT, “Kafka y la literatura”, en: *De Kafka a Kafka*, ed.cit., p.101.

todo, en el silencio, sigue siendo un incapaz”.⁴⁶ Resulta entonces que la escalera de servicio se encuentra desde hace ya mucho tiempo compuesta por aquellos peldaños circunscritos a la actividad de la lectura, a la búsqueda de formas, al permanente equívoco y a la interminable corrección, ahí donde el escritor comparece, quiéralo o no, ante la historia de la literatura, por muy advenedizo que se considere, por muy “fuera” de la literatura que declare estar. El silencio no basta. La desaparición tampoco. Para desaparecer de la literatura —si es posible— se debe *pasar* por ella, es decir, se debe, en primer lugar, *leer*. Será casi una condena, un “compromiso fatal”, pero también una forma de escribir, cuando no de respirar, y algunos poetas, a la hora de sentarse a escribir (incluso a la hora de sentarse escribir *en contra*), lo tendrán muy claro.

El odio prematuro a la literatura
puede ser de utilidad para no pasar en el ejército
por maricón, pero el mismo Rimbaud
que probó que la odiaba fue un ratón de biblioteca,
y esa náusea gloriosa le vino de roerla.⁴⁷

Ahora bien, ¿se conseguirá escribir olvidando el imperativo, por tenue que sea, de convertirse a la larga en un “autor”? ¿Pero por qué no? ¿Qué hay de despreciable y de atractivo en un “autor”? ¿El *autor* es sólo quien publica textos impresos? ¿El autor es siempre un *quien*? Muchas preguntas, demasiadas. El detective por ahora prefiere alejarse del escenario de *muerte*; desde la novela policial ha sido injertado en un espacio al que no termina de acostumbrarse y donde tal vez sus métodos no sean los más eficaces. La muerte del autor, su situación local, se expande: no sólo se circunscribe a las “despedidas”, a las “fugas”, los “adioses”; no sólo a la “literatura” o la “escritura”, sino, más ampliamente, a la evidencia del lenguaje, ese curioso involucrado, ese arrogante sospechoso que hace sospechar a todos de todo y simultáneamente los absuelve; abre preguntas y luego de abrirlas se despide, pero no se va.

⁴⁶ *Ibidem*. Leyendo el *Diario* de Kafka, Blanchot antes ha dicho: “Lo que pone en duda es su capacidad de escribir, no la posibilidad de hacerlo o el valor del arte” (p.98); de ese modo, Blanchot cuestiona las interpretaciones —de Jean Starobinski, Max Brod y Pierre Klossowski, entre otros—, que priorizaron en su lectura de la obra de Kafka la presencia del legado religioso de un “mensaje”, y que de esa forma hicieron a un lado (considerándolo inferior) el verdadero y único interés de Kafka: ser un escritor. “Así, ni siquiera se puede decir que Kafka haya recusado su obra porque la consideraba moralmente mala o infiel al mensaje que debía transmitir o inferior al silencio. Tal vez quería destruirla sólo porque la juzgaba literariamente imperfecta.” (pp. 101-102).

⁴⁷ ENRIQUE LIHN, “Si se ha de escribir correctamente poesía” (1981), en: *Porque escribí*. México DF, FCE, 1995, p.220.

PALABRAS DE ESTE MUNDO

La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde donde expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo, junto con la obligación de expresarlo.

SAMUEL BECKETT

A pesar de todo, arremetemos contra los límites del lenguaje.

WITTGENSTEIN

1

Muchas excusas se han dado para al menos intentar tomar caminos alejados de la práctica literaria. Esa palabra, la palabra *excusa*, sería conveniente leerla en dos sentidos: de un lado como un subterfugio o una evasiva, y de otro como una disculpa proferida luego de tomada una decisión irrevocable, casi como quien dice “lo siento, pero me voy”. Considerándola así, una de las excusas más densas para retirarse de la literatura da cuenta de una problemática relación con el lenguaje, del lenguaje hecho literatura y de la literatura evidenciada —sorprendida— como lenguaje; relación tirante, difícil, donde las palabras se asumen bajo el sesgo de una pérdida ante la que no resta más opción que la de escribir y leer con muchas desconfianzas, vale decir, con la resignación de entrever en la literatura una *expresión inexpressiva* y, junto a la *resignación*, el desafío de expresarla. Un poema de dos versos escrito por Alejandra Pizarnik puede introducirnos en aquel avistamiento del lenguaje que lo capta, y se captura a sí mismo en su despliegue, como la paradójica posibilidad de (decir) su desposesión:

escribir con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome⁴⁸

⁴⁸ ALEJANDRA PIZARNIK, *Poesía completa*. Barcelona, Lumen, 2002, p. 115. La pregunta por los límites del lenguaje y las posibilidades del silencio en el poema, entre otras, son una constante en la poesía de Pizarnik. Aparte del poema citado (incluido en *Árbol de Diana*, 1962), muchos de los poemas de *Los trabajos y las noches* (1965) y *Extracción de la piedra de locura* (1968) se inscriben en ese ámbito; en un poema en prosa como “Fragmentos para dominar el silencio” se lee: “Las fuerzas del lenguaje son las

La preocupación de los poetas por el lenguaje, la relación tensa entre el pensamiento acerca de los límites del lenguaje y la posibilidad de la poesía, al mismo tiempo en que se presenta en el poema, éste, en su despliegue y *por* su despliegue, ha debido momentáneamente suspender. “Límite”, “posibilidad”: dos palabras fuertes, complejas, *reconocidamente* filosóficas. Y artísticas, sin duda, en la medida en que convocan de inmediato el ejercicio de un *hacer* más amplio cuyos límites y posibilidades, justamente, se nos escapan para ir a buscarlas y volver. ¿De qué *límites* hablamos, y de cuáles *posibilidades*? ¿De los *límites* y *posibilidades* del lenguaje y de aquella literatura que atisbando la demarcación de esos límites intenta preguntarse por ellos? ¿O de los *límites* y *posibilidades* convocados al momento de ponerse a escribir? Esto es un obstáculo duro y a la larga insalvable, porque “límite del lenguaje”, en cuanto se lo piensa como frontera, reclama ser dicho por el lenguaje, al interior del lenguaje y de acuerdo a esas mismas posibilidades que buscarían impugnar sus limitaciones; ineludible horizonte avizorado para escribir y preguntar, con palabras de este mundo, si ellas bastan para decir (y preguntar) si “partió de mí un barco llevándome”. Sin embargo, oteando ese horizonte, aparecen más preguntas: ¿el lenguaje acaso *limita* con algo?, ¿se puede concebir una *vecindad* involucrada en la palabra “límite” que tienda a definir al lenguaje como *frontera*? Lo fronterizo del límite indicaría una exterioridad o un afuera del lenguaje sólo habilitado, con la escritura, a través del lenguaje, y las más extremas tentativas de desarticulación lingüística se han topado con esta *limitación* capaz, no obstante, de ampliar las *posibilidades* y expandir el espacio impugnado. Es un poco asfixiante pensarlo así, tal vez. Porque si en todo momento se cargase con tal certidumbre, incluso el silencio acudiría como una solución frágil, siempre susceptible de ponerse a prueba pero sin dejar de conquistar, con ello, más *posibilidades* aún, posibilidades del lenguaje que a cambio no tendrían por qué reconocerse como asfixiantes ni coercitivas.

Aquí preguntaremos por esos límites que abarcan la posibilidad de preguntar (de preguntar por el límite y por la posibilidad de hacer preguntas), olvidándolos de vez en cuando, volviendo sobre ellos para ingresarlos en una zona de exención, de forzada suspensión, si puede haberla, y así escribir y preguntar, preguntar sin más, *una vez más*.

Pero la pregunta en torno a los *límites* de las palabras de este mundo forma parte de una preocupación generalizada, y simultáneamente subsumida, entre quienes escriben. “Forma parte de una preocupación” es una manera de decirlo, pues tal vez se trate de la única preocupación arrastrada por cada una de las palabras de este mundo.

damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos... // Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo... // Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.” (*Extracción de la piedra de locura*, en: op. cit., p. 223).

Porque preguntar con esas palabras cómo es posible seguir escribiendo y efectivamente hacerlo para decir que en el fondo es imposible, sin por ello renunciar ni dejarlas de escribir, más que una despedida de la práctica literaria, marca la apertura de un espacio por donde el lenguaje en cierto modo se cuestiona, se pone en entredicho, considerándola fútil, al mismo tiempo que se lleva —por si fuera poco— un poema. No hay remedio, el lenguaje siempre gana; y gana aun negándose en su decir, aun si su decir no tiene más propósito que el de verificar su presencia en acto; aun si en su decir lo pierde todo. Es más: su mayor evidencia, su única verificación, en el poema, es que pese a conspirar contra sí mismo ha sido a fin de cuentas escrito. Ha podido en último término decir —alguien lo ha escrito (preguntándose y dudando de su propio decir)— que *partió de mí un barco llevándome*. Y esto, además de asfixiante, es al mismo tiempo extraordinario.

La desconfianza en ese lenguaje que entre otras cosas revela sus dificultades para realizarse —y que así es capaz de decir esas dificultades, aunque esto se haga desde la puesta a prueba de sus límites expresivos—, persistirá hasta en los experimentos más resueltos con vistas a alcanzar los privilegios del silencio al considerarlo una *salida*. Más o menos desde Mallarmé hasta Juan Luis Martínez, la posibilidad de tan siquiera concebir *salidas* no consentirá en dejar de hostigar a los poetas con interrogantes acerca de los “límites de la literatura”. El silencio revela, también, estar atrapado en una relación subsidiaria con la ampliación de los *límites* y las *posibilidades* de la literatura —de la literatura, ahora, hecha de silencio— en cuanto tal relación se despliega en un *continuum* aparentemente paradójico: para decir hay que *callar*, y para escribir y leer, *interrumpir* la escritura y la lectura (¿o son la escritura y el decir, inversamente, los que interrumpen el silencio?); como si junto a cada interrupción, allí donde se cree enmudecer, surgiera no obstante la sospecha de estar perpetuando el imperceptible pero inextinguible murmullo del lenguaje.

Por lo demás, ese suicidio de las palabras debe intentarse al interior de las palabras, suicidio que las obsesiona pero que no puede realizarse, que las conduce a la tentación de la página en blanco o a la locura de una palabra perdida hasta la insignificancia. Todas estas soluciones son ilusorias. La crueldad del lenguaje proviene de evocar incesantemente su muerte sin lograr morir nunca.⁴⁹

Dichas “soluciones ilusorias” de las que nos habla Blanchot —el silencio, la página en blanco y la palabra de la insignificancia— se han visto continuamente sometidas a la experimentación de poetas, músicos y artistas plásticos, que han encontrado en ellas no tanto un “escape” de la literatura o del arte, sino más bien una

⁴⁹ MAURICE BLANCHOT, “Kafka y la literatura”. En: *De Kafka a Kafka*, ed. cit., p.115.

renuncia al estatuto de expresividad, de comunicabilidad instrumental, asignado al lenguaje. La página en blanco, entendida como la expresión de la inexpressión, involucra la paradoja según la cual la blancura acaba inevitablemente por expresar, y hasta los artistas que la han incluido entre sus producciones se han enfrentado a este hecho.⁵⁰ Algunos poetas han ido en la dirección de esa búsqueda, como decimos, y han tematizado el silencio a partir de aquella imposibilidad para finalmente alcanzar su significancia. “Incluso el silencio que se produce entre cada canto es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento”, se lee en uno de los más admirables y desesperados de aquellos intentos.⁵¹

¿Dónde se hallaría el silencio inexpressivo —el silencio sin más— si hasta la interrupción que supone será en cualquier caso “convertida en mensaje”? ¿Es imaginable, para la literatura, tal lugar? A estas *aporías* —en su sentido más físico, es decir, como lo *sin-poros*, lo sin-salida—⁵² no está demás recordarlas aquí, pues se las requiere para remarcar el condicional y dar cuenta del carácter antinómico de todo silencio, de toda búsqueda de insignificancia, y a fin de cuentas de toda desaparición, incluyendo tal vez la del “autor”. Lo repetiremos: por la perentoriedad a la que obliga a decir, por una suerte de impaciencia avasalladora, aún en el mutismo, aún en la insignificancia, el lenguaje se realiza. Aun cuando se interrumpa, y *porque* se interrumpa, prosigue hablando. Entonces, ¿no hay escapatoria?

⁵⁰ El poeta Juan Luis Martínez, en *La nueva novela*, incluyó “la página en blanco” como una más entre las páginas del libro. Lector de Mallarmé, y bajo la premisa de Flaubert: *Un autor debe arreglárselas para hacerle creer a la posteridad que no ha existido jamás*, Martínez ha incursionado en una poética de la disolución de la autoría en virtud de una literatura construida únicamente por medio de citas, y según la cual el nombre del autor aparece tachado. Vid. JUAN LUIS MARTÍNEZ, *La nueva novela*. Santiago, Ediciones Archivo, 1977.

⁵¹ JUAN LUIS MARTÍNEZ, “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la ‘confabulación fonética’ o ‘lenguaje de los pájaros’ en las obras de J.P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros”. En: *La nueva novela*, ed cit., p. 22. El poema citado —construido con citas de textos de Lévi-Strauss y Octavio Paz, entre otros, en su apartado e), concluye: “Para la naturaleza no es el canto de los pájaros/ ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio,/ el que convertido en mensaje tiene por objeto/ establecer, prolongar o interrumpir la comunicación/ para verificar si el circuito funciona/ y si realmente los pájaros se comunican entre ellos/ a través de los oídos de los hombres/ y sin que éstos se den cuenta.” (Ibidem). (Para una mayor profundización sobre la desaparición de la autoría en Juan Luis Martínez, véase MATEO GOYCOLEA, *La página en blanco y la muerte del autor en La nueva novela de Juan Luis Martínez*. Santiago, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2001. Edición electrónica en: www.cybertesis.cl).

⁵² “*Aporía* (en griego, ἄπὸρ ἰσ): obstáculo que impide el paso, de *aporein*, no saber cómo salirse de una cosa, no saber qué hacer; lo difícil y sin salida es *aporos*. Lo contrario a la *aporía* es la *euporía*, en griego, camino de tránsito fácil”. *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Herder, 1992, 2da. Edición.

2

En cuanto a la persistencia de la escritura, de esa escritura que se mueve *autorizada* por su interrupción, ya Blanchot en *El espacio literario* la disponía sobre el manto de un cierto estatuto de *inexpresividad* con el que la obra de arte decía presente sin decir nada más, ni su inconclusión ni su acabamiento, ni, finalmente, su soledad: “Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada.”⁵³ Considerado así, el canto del poeta —al cual generalmente se le atribuye la “expresión” o la contención de un “mensaje”— será para Rilke comparable al viento, “un soplo por nada” (*Ein Hauch um nichts*),⁵⁴ una corriente de aire cuyo “mensaje”, si lo hay, será pues la exención de cualquier mensaje posible (casi una nadería, se podría afirmar, a condición de ver en esa nadería una trivialidad decisiva, la *crisis* a partir de la cual, y pese a todo, se *decide* una *relación* con la escritura).⁵⁵ En una palabra, si la escritura no importa es porque en efecto no se produce, ni produce, *importación* ni exportación alguna, lo cual convierte al poema con sus palabras de este mundo en una pura materialidad, en un dibujo, en gráficas *por nada* inscritas en una superficie.

Esta página, este lado de la página, anverso o reverso de sí misma, nos permite la visión de un poema en su más exacta e inmediata textualidad (sin distancia ni traducción): un poema absolutamente plano, texto sin otro significado que el de su propia superficie. El dibujo de las letras, el cuerpo físico de sus palabras, el espesor de los signos desnudos que traspasando el delgado espesor de la página emergen aquí, invertidos sólo en mera escritura, destruyen cualquier intento de interpretación respecto a una supuesta: “Profundidad de la Literatura”.⁵⁶

⁵³ “[L]a obra —la obra de arte, la obra literaria— no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada.” MAURICE BLANCHOT, “La soledad esencial”, en: *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 16. (Versión castellana de Vicky Palant y Jorge Jinkis). Acerca del carácter “cómico” del escritor que intenta por todos los medios posibles comunicar su “soledad” y que no obstante “piensa en nosotros para persuadirnos de que no lo hace, habla el lenguaje de los hombres cuando ya no hay para él ni lenguaje ni hombres”, de modo que “no solamente conserva el pensamiento de otro, sino que se sirve de esa soledad para crear un efecto que la anule”, véanse las páginas preliminares incluidas en *Falsos pasos*, bajo el título “Sobre la angustia en el lenguaje” (en: MAURICE BLANCHOT, *Falsos pasos*, Valencia, Pre-textos, 1977, p. 7 y siguientes).

⁵⁴ RAINER MARIA RILKE, *Sonetos a Orfeo* (poema III): “Cantar es en verdad otro aliento,/ un soplo por nada. Un vuelo en Dios. Un viento.” Barcelona, Lumen, 1995 (edición bilingüe), pp.42-43. Traducción de Carlos Barral.

⁵⁵ Esto leyendo, claro está, las palabras escritas, desde el desastre, por Blanchot: “Escribir, obviamente, no tiene importancia, escribir no importa. A partir de eso se decide la relación con la escritura.” (MAURICE BLANCHOT, *La escritura del desastre*, op.cit., p.19).

⁵⁶ JUAN LUIS MARTÍNEZ, *La nueva novela*, ed.cit, p.30.

No deja de presentarse la permanente cuestión de que incluso la “más exacta e inmediata textualidad” contenga, en su *expresión*, una cierta “Profundidad” o un espesor *referido* aun sea a su propia inexpressividad. Otra vez el lenguaje, se dirá. Otra vez el lenguaje trabajando allí donde se realizan los intentos más radicales por tensarlo aunque sea un poco. El poema de la inexpressividad podría decir con sorna: “Esto no es un poema; esto no es un poema si se quiere buscar en él una mina de sentidos (concernientes al *espíritu*, o como quiera que se llame)”; pero, finalmente, ¿por qué lo dice?, y más aún: ¿a *quién* se lo dice? Hay alguien que lee en algún lugar, sin duda; alguien, cualquiera, que une letras y palabras y extrae de ellas una significación o por lo menos cierta intuición mínima del sentido, porque algún trasfondo —pensará ese “alguien”— debe encontrarse en las grafías. Sin embargo, tal vez la advertencia de la inexpressividad se dirija, antes bien, a los ojos, a unos ojos anónimos quizá, a esos ojos que, antes de leer y pensar en trasfondos, están *mirando*. Si la escritura junto con la lectura han sido situadas en cuanto actos de sentido —involucrando con *sentido*, palabra tan problemática, una direccionalidad y una significancia—, para procurar la inexpressividad entonces habrá que ir hacia los actos físicos, oculares, que las posibilitan: escribir será *dibujar*, y leer será *mirar*.

[...] para que el texto se dibuje y todos sus signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un aguacero, es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, los párrafos superficies o masas: alas, tallos o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector.⁵⁷

Es preciso que el texto en primer lugar *no diga nada*. Ardua tarea: consagrados a mirar en el sentido de *descifrar*, se olvida muy pronto que la lectura, como advirtió Percec, es primeramente un acto que reclama la participación del cuerpo: “No se trata de concentrarse en el mensaje captado sino en la captación del mensaje en su nivel elemental, lo que sucede cuando leemos: los ojos que se posan en líneas”.⁵⁸ Bajo tal óptica, no habrían escritores sino dibujantes, y no habrían lectores lineales sino mirones, “explorando simultáneamente la totalidad del campo de lectura con una redundancia obstinada: recorridos incesantes puntuados de detenciones

⁵⁷ MICHEL FOUCAULT, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1989, p.37. Traducción de Francisco Monge y Joaquín Jordá.

⁵⁸ GEORGES PEREC, “Leer: bosquejo sociofisiológico” (1976), en: *Pensar / Clasificar*. Barcelona, Gedisa, 1986, p. 80. Traducción de Carlos Gardini.

imperceptibles”.⁵⁹ ¿Intentará este ensayo exigir con un poco de descaro mirones y no lectores? El problema es que, aun con todo su descaro, tal exigencia deberá recurrir a su *legibilidad*—a su *desciframiento*— pues es en el instante mismo de la lectura, es decir, ahí cuando el “mirón” se transforma en “descifrador” donde Foucault señala de inmediato que “en torno a la palabra reconocida, a la frase comprendida, los otros grafismos se desvanecen, llevándose consigo la plenitud visible de la forma, dejando tan sólo el desarrollo lineal, sucesivo, del sentido”.⁶⁰ No queda más que proseguir en tal desarrollo, *desarrollando sucesivamente el sentido*, puesto que, como hemos sugerido, hay requerimientos operando para presentar escritos lineales y no pinturas ni dibujos frente a los cuales no cabe establecer principios ni finales, “comienzos” o “conclusiones” asociadas a la argumentación y a la narrativa —ese tan apreciado empalme de la *elocutio*—; aunque en realidad, el requerimiento más serio, aun presentando sólo dibujos o “grafías por nada” provendría del lenguaje y su obstinada paciencia para hacer suya y *legible* su propia ilegibilidad: “estos textos terribles —escribió Barthes— son *después de todo* textos coquetos.”⁶¹

3

Los artistas no han cejado, eso sí, en sus intentos por ejercitarse sobre la cuerda tensada del lenguaje —del lenguaje en tanto una máquina desprovista de exterioridad y únicamente referida a su propio funcionamiento—.⁶² El hecho de aligerar la carga significativa del poema no lo convierte, tampoco, en una pieza *insuficiente*. Hay resguardos para sortear los acechos de un pensamiento de lo infinito capaz de proyectar al poema hacia lo inconmensurable. La inexpresividad para nada es sinónimo de

⁵⁹ Ibid., p.81.

⁶⁰ MICHEL FOUCAULT, op. cit., p. 37.

⁶¹ ROLAND BARTHES, *El placer del texto*, ed.cit., p.14. Barthes lo ha advertido a propósito de la necesaria presencia de la “neurosis” hasta en las escrituras más radicales que la desafían: “Se acaba por lo tanto en esta paradoja: los textos como los de Bataille —o de otros— que han sido escritos contra la neurosis, desde el seno mismo de la locura, tienen en ellos, *si quieren ser leídos*, ese poco de neurosis necesario para seducir a sus lectores: estos textos terribles son *después de todo* textos coquetos.” (pp.13-14). Con lo cual: “Todo escritor dirá entonces: *loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico*.” (p.14; todos los subrayados son de Barthes).

⁶² Sobre el entendimiento del poema como una *máquina*, Robert Creeley recordará que fue William Carlos Williams quien lo definió como “máquina grande o pequeña, hecha de palabras.” Definición que participaba de un intento de homologación entre pintura, escultura y poesía muy presente en la experimentación plástica de los años cincuenta en Estados Unidos, y que hacía de la recuperación del *material* más inmediato —la chatarra, por ejemplo, en el caso del escultor John Chamberlain— un agente desacralizador de los presupuestos estéticos, fundamentalmente cartesianos, venidos de Europa. “De ahí —apunta Creeley— la bella definición de aquella época: *un cuadro es una superficie bidimensional más o menos cubierta de pintura*.” Vid. ROBERT CREELEY, “En el camino: apuntes sobre artistas y poetas (1950-1965)”, en: *Lo creativo y otros ensayos*. México DF, Universidad Iberoamericana, 1998, ambas citas: p.17. Traducción de Patricia Gola.

incompletud. El pensamiento del que sopla, pero que *sopla por nada*, no lo conduce a ver en el poema una pieza sesgada que lo llevaría a persistir en la tarea infinita de completarla, siempre insatisfecho, en otra parte; “aburrido de hazañas insignificantes, cansado de intentar poder, de haber podido, de hacer un poco mejor la misma vieja cosa, de avanzar un poco más aún por un camino monótono”, el artista, dice Beckett, “se aparta de eso hastiado”.⁶³ Pero quizás sea en dicho hastío donde se evidenciaría la inutilidad de la expresión al mismo tiempo que la expresión de la inutilidad: la encerrona del lenguaje posibilita que la literatura, armada con las palabras de este mundo, fatigada incluso de esas sus *únicas* palabras, pueda moverse, buscar, “hacer un poco mejor la misma vieja cosa” y, con todo, al final decir que *no dice nada*, y persistir. Una negociación entre poema y lenguaje gracias a la cual este último logra, otra vez, *decirse*, se establece con base en la inexpressividad improductiva —y en cierto modo innegociable— del poema, aun cuando esto sólo se evidencie luego de cumplirse la condición expresiva de su inútil gesto de presencia.*

Sin embargo, tal parece que quienes incurren en la escritura no siempre se conforman con participar de una experiencia inexpressiva o, en cualquier caso, parcial. La despedida con la que Philip, lord Chandos, marca su alejamiento “total” de la actividad literaria en la célebre *Carta de Lord Chandos* dirigida a un imaginario Francis Bacon en un igualmente imaginario 22 de agosto de 1603, dice relación con un problema que acosará a quienes escriben y se ven, como el propio Barthes lo señalara, sometidos y acosados por los avatares de la lengua.⁶⁴

[...] porque la lengua —dice Philip—, en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizás un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido.⁶⁵

⁶³ SAMUEL BECKETT, “Tres conversaciones con Georges Duthuit”, en: *Detritus*, ed.cit., p.95.

* Escribir como gesto inútil: “Yo al menos, en mi simpatía por lo contradictorio —símbolo de vida— no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto.” (OLIVERIO GIRONDO, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en: *Obra Completa*. Santiago, Universitaria-Archivos, 1999, p.6).

⁶⁴ “Sabemos que la lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época. Lo que equivale a decir que la lengua es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escritor [...]”. ROLAND BARTHES, “¿Qué es la escritura?”, en: *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. México DF, Siglo XXI editores, 2000, p.17. Traducción de Nicolás Rosa.

⁶⁵ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Carta de Lord Chandos*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, pp.50-51. (Traducción de Anton Dieterich). La carta, como decimos fechada en 1603, es introducida así por Hofmannsthal: “Esta es la carta que Philip, lord Chandos, hijo menor del conde de Bath, escribió a Francis Bacon [...] para disculparse ante este amigo por su renuncia total a la actividad literaria.” (p.33).

Las palabras —dirá después Philip— “son remolinos a los que me da vértigo asomarme, que giran sin cesar y a través de los cuales se llega al vacío”.⁶⁶ Sería difícil encontrar una motivación más fuerte para abandonar la literatura y desaparecer, pero también costaría encontrar, escrita con palabras de este mundo, una despedida tan rotunda como la de Philip. Y, aun así, ¿cómo y de qué hablan esas “cosas mudas”? ¿Hay un no-lenguaje esperando al poeta en el reverso de las palabras? ¿Hay palabras de *otro* mundo —un mundo mudo— entonces? “En toda forma lingüística reina el conflicto entre lo pronunciado y pronunciable con lo no pronunciado e impronunciable.”⁶⁷ Ciertamente es que en español podemos desprender de lo *pronunciado* la alusión tanto al decir del lenguaje como a una cierta hondura o peligro en lo dicho (en el mismo sentido en que decimos que una curva es peligrosa por *pronunciada*, lo cual, en contrapartida, haría de lo “impronunciado” un terreno sin dobleces ni riesgos, acaso más franco), pero Benjamin parece coincidir con lord Chandos cuando, en los términos de una metafísica del lenguaje (donde “lo más pronunciable constituye lo puramente espiritual”)⁶⁸, aclara: “los lenguajes de las cosas son imperfectos y *mudos* además”.⁶⁹ De modo que si cabe la posibilidad de una “comunicabilidad” con las cosas a través de la inmaterialidad fonética y el acto humano de nombrar (por muy “imperfecta” que tal comunicabilidad se presente), Philip, por el contrario, vislumbra en tal posibilidad —o en tal *revelación*, diría Benjamin— una clausura de toda relación comunicativa, de todo soplo o aliento, clausura después de la cual no cabe sino la retirada.

Pero, ¿hacia dónde se retira? Quizás no demasiado lejos. El soplo, aunque entrecortado, permanece. Philip no tiene por qué ir tan lejos ni imaginar palabras pronunciadas en mundos mudos ni revelaciones espirituales, pues ha sido justamente el lenguaje, el lenguaje de este mundo, el lugar —el único lugar— donde y *con* el que ha alcanzado a inscribir su despedida de la literatura en ese camino conducente al “vacío”; sólo entonces cabe la sospecha de que no sólo la literatura esté constituida por un organismo a todas luces —y en las más variadas lenguas— cortado, *a medias res*, automutilado y sin embargo capaz de regenerarse como si fuera una serpiente. La retirada de Philip, a quien tal lengua de la expresión de la escritura y el pensamiento le es totalmente desconocida pero plausible de invocar a través de las palabras de este

⁶⁶ *Ibid.*, p.41.

⁶⁷ WALTER BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1998, p.65. Traducción de Roberto Blatt.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*. “A las cosas —prosigue Benjamin— les está vedado el principio puro de la forma lingüística, el sonido o voz fonética [...] Lo incomparable del lenguaje humano radica en la inmaterialidad y pureza espiritual de su comunidad con las cosas, y cuyo símbolo es la voz fonética. La Biblia expresa este hecho simbólico cuando afirma que Dios insufló el aliento en el hombre; este soplo significa vida, espíritu y lenguaje.” (*Ibid.*, pp-65-66).

mundo, no sólo es una sustracción basada en un pensamiento negativo de la lengua como expresión saturada de su imposibilidad; la de Philip no es una mera cancelación de su escritura en vista de su impotencia desmoralizadora: con su adiós, Philip se retira también de la vida porque la vida, que es cualquier cosa menos el lenguaje, está sin embargo impregnada de él y con él es incapaz de hacer hablar, sean cuales fueren, a *las cosas mudas*:* con esto sólo se quiere advertir que el poderío del lenguaje, sus grandiosas posibilidades o sus dolorosas mutilaciones, no está reservado únicamente para los llamados escritores, poetas o filósofos, así como la misma escritura, aun sometida a las turbulencias de la lengua, no es por supuesto un ejercicio sólo concerniente a los escritores, poetas y filósofos que presuntamente se abocan a ejercitarse en ella con una mayor recurrencia. Si ni siquiera la práctica literaria, con sus símbolos y sus tropos, con sus “genios” y sus desaparecidos, no puede más que cantar su clausura y gritar o murmurar su impotencia, entonces tal vez el lenguaje que la constituye —el lenguaje de todos— no se vislumbre tan distinto ni menos impotente o potente como el de ella.

Pero, ¿imposibilidad de *qué*? ¿Acaso del referente? ¿Philip padece “imposibilidad de referente” y la literatura no es para él otra cosa que la celebración perversa de su padecimiento? Es necesario tensar, hasta romper, las fronteras entre literatura y lenguaje. Las preguntas anteriores llegan a recalar se diría que inevitablemente en esta otra vieja cuestión: ¿cuándo una palabra, una palabra de este mundo, *entra* a la literatura? Además, ¿entra y luego sale? ¿Por qué, por ejemplo, una frase tan banal y escueta como “de cuyo nombre no quiero acordarme” contrae una deuda casi obligatoria con la literatura de principios del siglo XVII y no obstante sigue circulando como si nada entre los hablantes de la lengua española hasta el día de hoy?

[...] desde que la página en blanco comienza a rellenarse, desde que las palabras comienzan a transcribirse en esta superficie que es todavía virgen, en ese momento cada palabra es en cierto modo absolutamente decepcionante en relación con la literatura, porque no hay ninguna palabra que pertenezca por esencia, por derecho de naturaleza a la literatura.⁷⁰

* Es notable cómo, considerando la despedida de Philip Chandos fechada en 1603 pero escrita en 1902, antes, en *Las flores del mal* (1857) Baudelaire precisamente haya celebrado la *elevación* de aquel *nuevo* poeta “¡Que planea sobre la vida, y comprende sin esfuerzo / El lenguaje de las flores y de *las cosas mudas!*” (*Le langage des fleurs et des choses muettes!*) (CHARLES BAUDELAIRE, “Élévation”, en *Las flores del mal*. Madrid, Visor, 1999. Traducción de Jacinto Luis Guereña).

⁷⁰ MICHEL FOUCAULT, “Lenguaje y literatura”, en: *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 67. Traducción de Isidro Herrera Baquero.

Que a la literatura —esa *forma de lo bello* privilegiada por Hegel, toda vez que se aboca a “casi todo lo que de cualquier modo interesa y ocupa al espíritu”⁷¹ y que a un tiempo atraviesa e impone su supremacía entre las artes figurativas de momento en que precisamente se encuentra investida con las *posibilidades ilimitadas* de la *fantasía* como su elemento propiamente dicho—;⁷² que a la literatura, ese decir de *lo general* y *lo posible* cuya superioridad *filosófica* frente al discurso *particular* de la historia se proclama ya desde sus más antiguos intentos por legitimarla y sistematizarla teóricamente, vale decir, cuando restaba todavía bastante para asignarle su estatuto moderno de “literatura”;⁷³ que a esa misma literatura, sin embargo, no le pertenezca ni *por esencia* ni *por derecho de naturaleza* palabra alguna, nos sitúa ante evidencias (entre ellas, el propio intento de Foucault por esbozar una “ontología de la literatura”) que es preciso abordar para en cierto modo volver a escapar *con* ellas —y con un filósofo enmascarado— hacia perspectivas de orientación económica y jurídica, de momento en que hace ya un tiempo el tema de la *propiedad* (de un “autor” sobre un montón de palabras) ha llegado a cobrar importancia —por supuesto, política— en el terreno descontrolado de la producción discursiva.⁷⁴ Pero, por ahora, nada más basta con remarcar: *si a la literatura no le pertenece nada, ¿le puede pertenecer ella a alguien?**

⁷¹ “Cada contenido, todas las cosas, acontecimientos, historias, gestas, acciones espirituales y naturales, circunstancias internas y externas, pueden llevarse a la poesía y ser configurados por ésta.” (G.W.F. HEGEL, “La poesía”, en: *Lecciones sobre la estética*, ed.cit.; ambas citas, p. 699).

⁷² *Ibid.*, pp.699-700; además, en la Introducción a las mismas *Lecciones*, vid. § 3. *El sistema de las artes singulares*, pp. 61-67.

⁷³ Pues se recordará que, al decir de Aristóteles en la *Poética* (1451b), “la diferencia está en que uno [el historiador] dice lo que ha sucedido, y el otro [el poeta], lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.” (ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid, Gredos, 1974, p.158. Edición trilingüe por Valentín García Yebra).

⁷⁴ *Ibid.*, en el capítulo II, el punto 6 del apartado “Un filósofo enmascarado”, pp. 128-132.

* Emplear indistinta y tan precariamente los términos “poesía” y “literatura” —tal cual aquí se ha hecho mediante las citas al sistema de las artes de Hegel y a la taxonomía aristotélica—, se lleva a cabo desde un sentido general, vale decir, comprendiendo una continuidad histórica, con base en estas valoraciones filosóficas determinantes, para una actividad que, separada de la filosofía y de la historia, involucra, no obstante, la práctica de la palabra y la escritura. En virtud de hacer más visible el paradójico status de la literatura como un lenguaje al cual no le pertenecen sus palabras, es que aquí, pues, se ha apelado a tal continuidad terminológica, aunque ello no olvida un punto fundamental señalado por el mismo Foucault al iniciar la citada conferencia: la “literatura” como un término unitario (aparecido hacia finales del siglo XVIII, es decir, cuando la retórica desaparece) y, principalmente, la “literatura” en el sentido de una “relación”: “Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente llamamos ‘literatura’. [...] No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. [...] Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura.” (MICHEL FOUCAULT, “Lenguaje y literatura”, op.cit., pp.63-64).

4

Procedamos un momento como lo hizo Foucault: “Al atardecer estuve en mangas de camisa, a pesar de la molestia del viento, apoyado en la baranda del hotel, solo.” Así es como empieza el cuento “La cara de la desgracia”, de Juan Carlos Onetti:⁷⁵ ¿existe ahí alguna marca distintiva —haciendo a un lado el que se trate de un “cuento” escrito por alguien (que responde al nombre de “Onetti”) inserto en determinada época en un tal país— capaz de entregar noticias sobre su *literariedad*? ¿El atardecer?, ¿el viento?, ¿estar “solo”? Ciertamente la literatura, hecha de palabras, y de palabras accesibles, no logra ostentar palabra alguna. Todavía si la literatura inventara palabras —como ya lo ha hecho— y contribuyera de tal manera a engrosar el diccionario de una lengua, esas invenciones dejarían de formar parte exclusiva de ella para pasar a ser del dominio de otros ámbitos tan extendidos como imponderables, sin que ello implique un uso social o *comunicativo* de las “palabras inventadas” salidas de la literatura, palabras que, en cualquier caso, no emergen desde ningún otro lugar distinto al de una lengua turbulenta; “la literatura es inerte —agregaba Foucault—; ciertamente funciona, pero la red en la que funciona no le pertenece, no la domina.”⁷⁶ Pero entonces, ¿en qué medida la literatura puede aspirar a guardar referencias a su posible exterioridad aun cuando dichas referencias no constituyan sino, de nuevo, una “red” de palabras imbricadas en un “estado de signos”⁷⁷ ¿O tal “manipulación concertada de signos verbales” —la obra literaria— solamente se sirve de las palabras de este mundo como una coartada para referir, en última instancia, siempre a sí misma, preguntando, antes bien, y con esas mismas palabras, no *qué* es el mundo ni *qué* son las cosas, sino —un poco más humilde— “qué es la literatura”? Como Paul de Man señaló, a partir de estas preguntas en los estudios literarios fue necesario alejarse de las consideraciones propias de una estética proveniente de la tradición filosófica idealista (estética que veía y ve en la literatura una expresión privilegiada de los “grandes temas” de la Humanidad), por una parte, y por otra, romper con el predominio metodológico que cultiva las oposiciones entre ficción y realidad de acuerdo a un concepción “acríticamente mimética” del arte. Junto a la perentoriedad de establecer una “lingüística no fenomenal” en la que “no se niega la función referencial del lenguaje ni mucho menos”, de igual manera Paul de

⁷⁵JUAN CARLOS ONETTI, *Cuentos Completos*. Madrid, Alfaguara, 1995, p.227. Ocupamos deliberadamente aquí un ejemplo extraído de la lengua española; Foucault, desde luego, utiliza un ejemplo extraído del canon literario francés: la primera frase de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust: “Longtemps, je me suis couché de bonne heure.” (Vid. “Lenguaje y literatura”, en: op.cit., p.67).

⁷⁶MICHEL FOUCAULT, “Lenguaje y literatura”, en op.cit., p.91.

⁷⁷“En tanto que es una manipulación concertada de signos verbales, se puede estar seguro que la obra literaria forma parte, como región, de una red horizontal, muda o charlatana, importa poco, pero siempre centelleante, que forma, a cada momento, en la historia de una cultura, lo que se puede llamar el estado de signos.” (Ibid., p.90).

Man pone en tela de juicio a la literatura “como modelo para la cognición fenomenal o natural.”⁷⁸

La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la “realidad”, sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son *como* ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje.⁷⁹

Sigue sorprendiendo cómo las palabras halladas en la literatura, pero que no pertenecen a ella, son investidas con los más diversos y poderosos ropajes. Al menos se sigue confiando en ellas, pese a todo; se sigue reivindicando a la literatura cuando se le endosan bastantes atributos en tanto “fuente de información fiable” respecto de tal o cual “fenómeno”. Hace un tiempo hasta los historiadores fijan su atención en la novela, pero muchos otros lectores se les han adelantado al ir a buscar a la literatura un sinnúmero de lecciones concernientes a la existencia “real”.⁸⁰ Por si esto no bastara, ¿cuántas veces se ha escuchado asignarle a un poeta o a un novelista el título del más justo representante de las complejidades de una época? El mismo Balzac, un nombre relevante para “La muerte del autor”, se declaró sin vacilación ni temor al escarnio “secretario de la Historia”.⁸¹ Esta curiosa asignación de atributos fiables se explicaría quizás de muchas maneras, pero hay una en especial que a efectos de la relación entre lenguaje y literatura logra llamar poderosamente la atención. Se trata de la *fuerza de representación* de la literatura, vale decir, de la propia *utopía* contenida en la literatura al arrastrar ésta la enloquecida pretensión de unificar aquellos dos lugares incapaces siempre de llegar a un acuerdo entre sí: el lenguaje y “lo real”. “Lo real —dice Barthes— no es representable, y

⁷⁸PAUL DE MAN, “La resistencia a la teoría”, en: *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990, p. 23. Traducción de Elena Elorriaga y Oriol Francés. Con respecto a la necesaria demarcación de la teoría literaria de los terrenos de la estética (en relación con la enseñanza de la literatura), véase también “El regreso a la filología” (op.cit., págs. 39 a 46) e “Hipograma e inscripción” (op.cit., págs. 47 a 83).

⁷⁹ Ibid., p.23.

⁸⁰ En tal sentido, y con un dejo de ironía, hace poco más de veinte años Enrique Lynch señalaba la centralidad y la legitimación con las que la literatura —considerada como supuesta portadora de la *verdad*— se alzaba entre el discurso filosófico y en el de los demás saberes constituidos: “Al aproximarnos a la literatura, ¿acaso no comprobamos que también nosotros, en la filosofía, hemos estado escamoteando la auténtica referencia, la que nos devuelve a nuestro propio discurso? De pronto la literatura nos parece central porque la vemos hablando como nosotros; e igual que los historiadores, los psicoanalistas y los antropólogos, nos entregamos a los brazos de Poe, de Sade, del Rousseau de *La Nouvelle Héloïse*, al mundo de Calderón, a los extravíos del oscuro Hölderlin, a los que tratamos de buenas a primeras como fieles mensajeros de la verdad.” (ENRIQUE LYNCH, *El merodeador*, ed.cit., p.163).

⁸¹ Citado por MARTHE ROBERT, en: *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1973, p.15. Traducción de Rafael Durbán Sánchez.

es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura”.

Ahora bien: es precisamente a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere, nunca quiere someterse. Los hombres no se resignan a esa falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje, y es este rechazo, posiblemente tan viejo como el lenguaje mismo, el que produce, en una agitación incesante, la literatura. Podría imaginarse una historia de la literatura o, para decirlo mejor, de las producciones de lenguaje, que fuera la historia de los *expedientes* verbales, a menudo muy locos, que los hombres han utilizado para reducir, domeñar, negar o por el contrario asumir lo que *siempre* es un delirio, a saber, la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real.⁸²

No nos preguntaremos aquí por las motivaciones de tal delirio. Con sólo sospechar que la literatura, con su “agitación incesante”, tiene por razonable “el deseo de lo imposible” y que así la ponderamos como una actividad *delirante* producto de una *resignación* (como si en el fondo la certidumbre de su imposibilidad la convirtiera en factible), es suficiente. La “manipulación concertada de signos verbales” se lleva a cabo desde un perpetuo desconcierto, en un constante *desacuerdo*. Pero así como hay una relación innegable entre la literatura y la utopía, entre la literatura y la locura, también la hay entre la literatura y la desconfianza. “Como se sabe: la realidad no es verbal/ (cansa el cansancio de decir esto mismo)/ [...] Somos las víctimas de una falsa ciencia/ los practicantes de una superstición:/ la palabra”.⁸³ Si los hombres no se resignan es desde luego porque, entrampados en su práctica, desconfían de la superstición de la palabra y se arman de escepticismo al momento de ponerse a escribir.*

El escepticismo los cruzará. Con él se interpone una distancia entre la fuerza de representación de la literatura y la dudosa acuñación propiciada por ella. Es como si entre cada poema, entre cada relato escrito y a fin de cuentas entre cada palabra de este mundo, nos topáramos con un Pirrón dispuesto a levantar la mano y objetar, a lo Borges:

⁸² ROLAND BARTHES, “Lección Inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France”, en: *El placer del texto y lección inaugural*, ed.cit., ambas citas: pp. 127-128.

⁸³ ENRIQUE LIHN, “La realidad no es verbal”, en: *Porque escribí*, ed.cit., p.250.

* El mismo Lihn, al prologar uno de sus libros, daba cuenta del asedio “de dos instancias contradictorias” en la escritura de los poemas: “En primer lugar, el sentimiento del absurdo con respecto a la tarea emprendida; luego, una curiosa sensación de poder. En varios de estos poemas la poesía está al centro de ellos como una empresa obligada a reconocer, constantemente, su limitación y su vanidad.” (ENRIQUE LIHN, *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago, Universitaria, 1969, p.9).

“todos los idiomas del mundo son igualmente inexpresivos”.⁸⁴ Es todavía posible pensar a partir de esta desconfianza un punto de encuentro —un encuentro que si se produce sólo garantiza la cercanía, tal vez un cruce de miradas estupefactas, pero no necesariamente el diálogo— entre filosofía y literatura. Si le adjudicamos a la filosofía una suerte de momento inseparable del escepticismo, entonces la práctica literaria, considerada en tanto que *escéptico delirio*, tiene pues —por lo menos como *actitud*— algo que comerciar con la filosofía.*

En la órbita de esa relación entre la posibilidad de la literatura y la evidencia perturbadora de su límite, está Philip el escéptico, distanciado y despidiéndose. En esa relación están también los versos de Pizarnik si los leemos como una pregunta de antemano descreída de las posibilidades de las palabras de este mundo. Si tales posibilidades se consagran *sólo* a restituir un límite como no sea el que las contiene, y si, más aún, ese límite se muestra incommovible a cada intento, a cada “hacer una vez más la misma vieja cosa”, ¿por qué abocarse, pues, a ella? Hay una escena de *Deadman*, la película dirigida por Jim Jarmusch, donde el maquinista, con el rostro cubierto de hollín, le dice a William Blake: “yo no me fiaría de un montón de palabras escritas sobre un papel”, y luego, inmediatamente, comienzan los disparos. Hay quienes al acumular palabras sobre el papel, y contribuir así al aumento descontrolado de los *expedientes* verbales, tampoco se fían de ellas. Quizás sea posible confiar *en* ellas, en el sentido de confiar *sólo* en ellas, pero una vez que se las quiere hacer decir *algo más* que ellas, se dispara la desconfianza y se abre el camino para la sustracción y la despedida. En la literatura, vista con los ojos del escepticismo, tendría lugar una resta, pero una resta

⁸⁴ JORGE LUIS BORGES, “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*, 1952) en: *Obras Completas, Volumen II*. Buenos Aires, Emecé, 1994, p.84.

* Estas digresiones, cierto, merecen un desarrollo más profundo a partir, por ejemplo, de escrituras como las de Montaigne y Borges. Desde los planteamientos de Walter Benjamin en torno al *fin del arte de narrar* en la modernidad, Pablo Oyarzún señala al escepticismo como un “momento originario e inseparable” tanto de la filosofía como de “todo ejercicio literario”: si consideramos desde Benjamin que el problema central de la literatura moderna será su situación frente al límite paradójico que significa la imposibilidad de *repetir lo irrepitable* de la experiencia, entonces, dice Oyarzún, “afectada por la evidencia categórica del límite, enfrentada a la ineludible urgencia de ese problema, la literatura adquiere una lucidez peculiar: sabe ahora —esto es, en el contexto de la modernidad— que ya sólo es posible como el saber de ese fin, es decir, de esa imposibilidad, de ésa su primordial incertidumbre.” (“Literatura y escepticismo”, en: *La letra volada*, ed.cit., p.12); por otra parte, la ensayística de Montaigne será, para Oyarzún, uno de los lugares de privilegio donde se evidencie, ejercitándose, la “matriz escéptica” propia de la relación entre “yo” y “experiencia” en la escritura. (Cfr. “Montaigne: escritura y escepticismo”, en: op.cit., pp.45-69); en este aspecto, la tan conocida recusación humorística y escéptica de Borges al señalar a la metafísica como “una rama de la literatura fantástica”, consigue ser complementada “diciendo que la literatura, en su conjunto, podría ser considerada como una rama o una variante del escepticismo.” (Ibid., p.44). La vinculación entre filosofía y literatura por supuesto puede establecerse desde varias otras perspectivas (incluso desde aquellas que reclaman la necesidad de su separación), pero aquí la referencia tangencial al escepticismo como punto de encuentro entre ambas, obedece al marco más general y difuso de las digresiones dadas en torno a la literatura considerada, a sí misma, como lenguaje.

extraña, paradójica, la desaparición de algo adicional que a decir verdad nunca estuvo en ella. Posiblemente a Philip Chandos tal movimiento sustractivo de la literatura no lo hubiese dejado indiferente, aunque para *decir* aquella resta las palabras lo sigan atosigando, una y otra vez, con sus remolinos vertiginosos. Abandonar la literatura —o interesarse demasiado en ella— es quizá la consecuencia de haberla entendido como la portadora privilegiada de un *mensaje* intrínseco a su voz, que más aún circularía sólo por medio de *esa* voz. Y en cuanto a esto, la de Philip no deja de ser una despedida a tiempo y razonable.

Leemos largas páginas sobre el arte como ética, como misión, como religión, como mística, y otras muchas sobre la historia, el inconsciente, el Ser, el temor, la culpa, Dios y la fe, pero perdemos de vista algo esencial: la literatura de los siglos XIX y XX es ante todo una reflexión sobre la literatura misma.⁸⁵

Pero esta suerte de vaciado que supondría a la literatura como la presentación de una página autorreflexiva, vale decir, sin la existencia *a priori* de referentes extralingüísticos capaces de atestiguar la presencia de *otra cosa* que no sea ella (pero que a la vez no renunciaría —pues en el delirio no se resigna— a la *representación*), entonces, ¿bajo qué “principios” funciona? Si no hay acuerdo entre el mundo fenomenal y la literatura, o si el acuerdo se celebra sólo atendiendo a la ruptura y a la incapacidad de reconciliación entre el referente y la referencia en beneficio de la convención, ¿puede haber entre la lengua y la literatura una abertura por donde se cuele el mundo? Esta pregunta arrastra una larga historia. Una historia que se imbricará con la nuestra y pasará de largo y regresará. Tiene un punto álgido en un clima revolucionario, Moscú 1917, con los primeros formalistas rusos. Ellos prorrumpen en la escena al establecer la especificidad del discurso literario por medio de la noción de *extrañamiento* (*ostranenie*), inaugurando de tal modo aquella teoría y crítica literarias que atienden a la organización interna del texto literario, adelantándose y dando pie al desarrollo de lo que con posterioridad se dio en llamar *estructuralismo*.⁸⁶ Después vinieron los otros; vino Jakobson y vino, por supuesto, Barthes. Pero, aun así, y con su capital importancia, todos convinieron en remarcar aquella distinción donde la lengua sigue siendo la lengua

⁸⁵ PAUL DE MAN, “¿Qué es lo moderno?”, en: *Escritos críticos*, Madrid, Visor, 1996, p.234. Traducción de Javier Yagüe Bosch.

⁸⁶ El texto fundacional es el de Victor Shklovski, “El arte como artificio”, publicado por primera vez en 1917. (Cfr. VICTOR SHKLOVSKI, “El arte como artificio”, en: TZVETAN TODOROV (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México DF, Siglo XXI editores, 1995, pp. 55-70. Traducción de Ana María Nethol).

y la literatura otra cosa.* La lengua, remarcó Barthes, es antes que nada para el escritor “el área de una acción”, y esa zona, ese territorio, es “propiedad indivisa de los hombres y no de los escritores”.⁸⁷ Pues en definitiva, ¿no son acaso bastantes más, por no decir todos, los que se topan con la lengua y la escritura sin manifestar por ello ningún problema de expresividad ni despedirse ni “vaciar” nada? ¿Por qué tantos resguardos y consideraciones para un ejercicio tan cotidiano y en apariencia tan banal? Como una respuesta incluso se ha llegado a escribir: “La poesía debe ser hecha por todos”:⁸⁸ ¿a qué se refería Lautréamont (y luego los surrealistas) con esa proposición? ¿A que todos debían ser poetas y dedicarse a escribir, o a que precisamente *sin* escribir era factible hacer la “verdadera” poesía, es decir, hacerse poesía? Es fácil, como se ve, volver una y otra vez sobre lo mismo, y volveremos.

Pero se podría variar levemente el famoso imperativo de Lautréamont para, siempre dentro del territorio del español (nuestra *área de acción*), recoger otros frutos amargos. Trampearemos. Trocaremos el enunciado de “La poesía debe ser hecha por todos” por “La poesía *puede* ser hecha *de* todo”, pero antes de explorarla como un conglomerado o un *collage* compuesto de materiales heteróclitos, exploraremos en los alcances de tal posibilidad dentro de una relación general de la literatura con los saberes, alcances que tal vez logren desplegar el *collage* sobre otro plano de rutas.

Que la lengua sea ese territorio por donde la literatura avanza sin poseer un dominio seguro (cuando antes eran las palabras las que entraban en los supuestos dominios de la literatura), y que la literatura se realice trayendo a cuestras tal desposesión, nos puede llevar a atisbar en la literatura un vacío, y a partir de él, considerarla una *insistencia —resignada y delirante— por llenar el vacío*. Tal insistencia sería nada menos que la acción ejercida por la literatura sobre el área de la lengua, y quizá desde ahí se desprendería una definición provisional del *escritor* como quien *insiste* en esa acción, una y otra vez, para decir sólo el vacío. Si nada posee, si la

* Otra nota al margen, un pequeño desvío: el poeta brasileño Paulo Leminski (1944-1989) ha expuesto la conflictiva relación entre lengua y poesía desde una perspectiva esclarecedora: ha dicho que hay una relación —una *transa*, dice Leminski— por momentos “masoquista” y por momentos “sádica” entre el poeta y la lengua. Masoquista cuando el poeta básicamente se siente una víctima de los límites (sintácticos, sociales, territoriales) de su lengua, no puede ir más allá de ella y cae aplastado por su violencia. Y sádica, en la medida en que una vez ahí, cuando la relación está en su punto más bajo y todo parece perdido, el poeta entonces se dedica a experimentar, a subvertir, empieza a devolverle los golpes a la lengua, la quiebra, le saca pedazos, la tortura. Es entonces cuando las lenguas, dice Leminski, “aman a sus poetas como si fueran sus hijos más atrevidos, y los poetas devuelven, evidentemente, aquel amor de hijo por la madre.” (Cfr. PAULO LEMINSKI, “Poesía: la pasión del lenguaje”, en *Aviso a los naufragos*. Oaxaca, Calamus-CONACULTA-INBA, 2006, pp.194-195. Traducción de Rodolfo Mata).

⁸⁷ ROLAND BARTHES, “¿Qué es la escritura?”, en: *El grado cero de la escritura*, ed.cit. pp.17-18.

⁸⁸ “La poésie doit être faite par tous. Non par un”, escribía el Conde de Lautréamont en sus *Poésies*, publicadas por primera vez el mismo año de su muerte, 1870. (Vid. ISIDORE DUCASSE, CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Poésias*. Sevilla, Renacimiento, 1998, edición bilingüe, pp.78-79. Traducción de Angel Pariente).

literatura está vacía, entonces puede insistir permanentemente en llenar esa vacancia con todo. Nada posee, ni nada *la* posee. Así es como se constituye, dice Barthes, la primera “fuerza de libertad” de la literatura: “todas las ciencias están presentes en el monumento literario”, “la literatura hace girar los saberes”, es, pues, “enciclopédica”, “trabaja en los intersticios de la ciencia, siempre retrasada o adelantada con respecto a ella”.⁸⁹

Por otro lado, el saber que ella moviliza jamás es completo ni final; la literatura no dice que sepa algo, sino que sabe *de* algo, o mejor aún: que ella les sabe algo, que les sabe mucho sobre los hombres [...] En la medida en que pone en escena al lenguaje —en lugar de, simplemente, utilizarlo— engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático.⁹⁰

No saber algo, sino saber *de* algo.⁹¹ Es un poco fastidiosa entonces la literatura porque aun sin palabras propias ni saber seguro se atreve a irrumpir entre los saberes y decir *dramáticamente* que ha escuchado *algo* sobre ellos. Incluso conviene en presentarse aún más irrespetuosa y tener a bien hacer trampas mediante los mismos procedimientos legitimadores de cualquier saber instituido, poniendo a prueba la enciclopedia y la autoestima hasta del lector más avezado. Allí, por supuesto, están los cuentos de Borges y su invención calculada de “fuentes” (libros, enciclopedias, diccionarios, almanaques, escritores, científicos, pintores, argumentaciones filosóficas) tendientes, ciertamente, a *hacer girar los saberes* según un discurso que las requiere —y esto nos concierne mucho— en cuanto *citas de autoridad* legitimada, pero que al mismo tiempo desautoriza esos mismos códigos al tomarlos a su cargo como citas vacías a favor de la literatura.⁹²

⁸⁹ ROLAND BARTHES, “Lección Inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France”, en: op.cit.; todas las citas, p. 124.

⁹⁰ Ibid. p. 125.

⁹¹ Avistando la relación inestable entre la literatura y el saber, Terry Eagleton acuñó una definición de literatura a partir de lo anteriormente dicho: “la literatura se convierte en la verdad, en la esencia o en la autoconsciencia de todos los demás discursos precisamente porque, a diferencia de ellos, *sabe que no sabe de qué está hablando*. En efecto, cuanto más a la deriva se encuentra, tanto más central parece el lugar que ocupa” (citado y subrayado por Enrique Lynch, en *El merodeador*, ed.cit., p.162); a lo cual el propio Lynch agrega: “En efecto, lo literario nos fascina porque muestra la forma en que la literatura asume —y lo hizo hace muchísimo tiempo, mucho antes que nosotros desde la filosofía— la falacia de la referencia, la imposible correspondencia entre el orden de lo real y los nombres de lo real, eso que suele mencionarse con una expresión tremenda: ‘la inconmensurabilidad de las palabras y la cosas’”. (Ibid., p.163).

⁹² Es sabido que buena parte de la narrativa de Borges se construye a partir de conglomerados de fuentes y citas “inexistentes” pero que de inmediato toman consistencia más allá del mero título o la fecha de

Desde aquí, ciertamente, nos podemos remontar —y lo haremos— a *Don Quijote*, puesto que la pregunta sobre la literatura y sus límites lo requiere. Aún es bastante temprano, pero uno de los tantos (aunque principales) “saberes girados” en *Don Quijote* es el propio saber literario; la literatura, por medio de la falsificación de la lectura, es “girada” de inmediato (desde el Prólogo, con la sugerencia de invención de “aquel largo catálogo de autores”, supuestos lectores de la novela)⁹³ y se introducirá mezclado con los demás saberes girados allí (entre otras cosas para dar pie a una narrativa que tiene en el saber literario, hoy, su tema predilecto.)*

Se ahonda aún más en el aspecto indefinido de la literatura. Porque si también los otros saberes pueden ir hacia la literatura, y la literatura se erige, en efecto, hecha por cuanto espacio de saber exista, entonces, como saber, *no tiene lugar*; y si en un cuento o en un poema se lee la palabra “hipotálamo” y la palabra “papel”, ello no supone el más mínimo conocimiento de los procesos de fabricación de la celulosa o la definición rigurosamente científica de “hipotálamo”. ¿Es tal inespecificidad lo que acaba otorgándole *dispersión* a la literatura? El propio Hegel no le confiere a la palabra una especificidad literaria; como se ha dicho, dentro de su sistema general de las artes la superioridad de la poesía está dada por el material con el que ésta se organiza, vale decir, es la ilimitación de la fantasía en cuanto *material*—así como material es, en el caso de la escultura, el mármol— la que hace de la poesía una actividad más elevada y capaz, por tanto, de “configurar y expresar en cualquier forma cualquier contenido”.⁹⁴ Así, la poesía

publicación de un libro. A veces, como en el caso de un cuento como “Examen de la obra de Herbert Quain” (*Ficciones*, 1944), la fuente apócrifa se moviliza a sus anchas entre libros y nombres ya conocidos para efectos de la historia de la literatura (Gustave Flaubert, Gertrude Stein, Henry James) y la de la filosofía (Platón y Schopenhauer), con lo cual uno de los saberes que, como diría Barthes, *se ponen a girar en la literatura*, es el propio saber literario, junto a la cita, tal vez aún más autorizada, de la filosofía. (Cfr. JORGE LUIS BORGES, *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1997).

⁹³ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Real Academia Española, 2004, Prólogo, p.13.

* Esto último se afirma atendiendo a la tematización narrativa de nociones teóricas (como “intertexto”, “puesta en abismo” o la misma de “autor”) que si bien hasta los años sesenta eran fundamentalmente estudiadas y en cierto modo *abstraídas* desde la tradición literaria en cuanto *objeto de estudio*—y de ahí la importancia de *Don Quijote* y la escritura de Borges, entre otras—, hoy se encuentran enmarcadas y explicitadas dentro de los variados *corpus* (especialmente narrativos) que circulan. No es pues que la teoría haya alcanzado por fin su aceptación como una “ficción”; más bien es que la ficción ha vuelto a “hacer girar” los temas teóricos que antes justamente la tensaban y, en algunos casos, hasta auguraban su Apocalipsis. Cuando más se hablaba del fin de la novela—gracias al cine, primero, la televisión, después, e Internet, hoy— aparecen gran cantidad de novelas que incorporan vastas zonas de producción teórica y sociológica publicada desde hace unos cincuenta años a la fecha. Las novelas de Raymond Queneau, Italo Calvino, Georges Perec, Paul Auster, Ricardo Piglia, Enrique Vila-Matas, Antonio Tabucchi y Roberto Bolaño, por ejemplo, presentan a personajes-escritores o a personajes-críticos literarios (o a profesores de filosofía, en el caso de Bolaño) que ponen a circular los relatos siempre dentro del ámbito de una autorreferencialidad temática del discurso literario. Por esto, la importancia del canon erigido por la narrativa de Borges—desde *Ficciones* (1944) hasta *El libro de arena* (1975)—, sigue siendo central.

⁹⁴ G.W.F. HEGEL, “La poesía” en: op.cit., p. 700.

será entronizada por Hegel como un *arte general*, en cierto modo inespecífico, en gran medida porque la fantasía, el más dúctil entre los materiales del arte, es a la vez “base universal de todas las formas artísticas particulares y las artes singulares”;⁹⁵ es decir, una vez más: *porque* no tiene lugar, la literatura lo hallará en cualquiera.

La literatura está, en tal sentido, a la vez anclada y en una continua navegación por el mar de su inespecificidad, y tal navegación tiene como mar de fondo al lenguaje. Lo cual no significa que quienes escriben y se inscriben en la literatura no lo hagan trayendo a cuevas un conocimiento “de primera mano” y bastante riguroso acerca de cualquier materia; la ciencia ficción, por ejemplo, está plagada de novelistas con alguna formación en la investigación científica, y si por otra parte Dashiell Hammett es considerado hoy uno de los más grandes escritores de novela policial es porque también perteneció a una agencia de detectives, aunque esto, por supuesto, no le asegura absolutamente nada una vez colocado ante la página en blanco.

Pero el que la literatura hable de todo “poniendo en escena al lenguaje —en lugar de, simplemente, utilizarlo—” nos revela algo valioso relativo a la muerte del autor. La “puesta en escena” en lugar de la “simple utilización” del lenguaje indica que el lenguaje no será ya considerado un bloque en bruto de cuya existencia previa la literatura echaría mano cuando se le antoje. Continuamente se tiende a olvidar esto al confiar demasiado en la existencia de las palabras y se da por sentado el que dicha existencia es *anterior* al hecho de hablar o escribir, como si ellas, las palabras, estuviesen dispuestas en algún lugar de este mundo para ser, una vez más, *encontradas* y *ocupadas*. Pero indicar la permanente *actualidad* —y no *actualización*— de las palabras en el momento de decir las, conllevaría aceptar de una vez que no habría por tanto una anterioridad a la cual recurrir, de modo tal que no habría ni lenguaje ni *origen* previos a su propia aparición. Y con esto se abren varias otras preguntas, varias otros caminos y problemas; entre ellos está la pregunta por el “creador original” de Kant y la pregunta por la *originalidad* misma. Veremos pues que Barthes necesitaba clausurar de algún modo dicha anterioridad, y la muerte del autor se diría (el detective diría) a partir de aquí se lee como una calculada coartada para dar muerte más bien a cierta concepción instrumental que presupone una teología en el lenguaje, según la cual éste juega el papel de *re-presentador*. La pregunta de Barthes es: ¿es posible salir de esa teología? Y si lo es, ¿cómo? Fueron también las preguntas de Nietzsche y las preguntas que Derrida vislumbró en las prácticas y los escritos de Antonin Artaud, y seguirán siendo, quizás hasta el final, una de las tantas preguntas de este ensayo.

⁹⁵ Ibidem.

5

Se ha llegado a un punto donde las sospechas impiden avanzar. Se dan muchas vueltas, y en cada vuelta aparecen más nombres. Por lo demás, cabe también la sospecha de que el detective haya abandonado la búsqueda sin previo aviso. Tal vez él quería investigar los sucesos a su modo y se ha topado con escrituras intimidantes que lo abruman y le recuerdan sucesos ya acaecidos e intrigas hace tiempo puestas sobre la mesa, obligándolo a retroceder en un callejón sin salida. ¿Es factible llegar a las mismas preguntas —a esas preguntas tan antiguas— por otros caminos? Y si es así, ¿se tratará de las mismas preguntas, o cada pregunta tiene su camino propio, su “expediente verbal” susceptible de aparecer? Helo ahí al detective, en ese callejón, dudando de sus caminos, dudando de su enciclopedia, dudando de su extraño proceder. Pero con el fin de desenrollar los sucesos de esta intriga y sacarlo de ahí a como dé lugar, ¿será realmente conveniente —si quiere llegar a la escena donde, según se dice, ha “muerto” el autor y ha “nacido” el lector— investigar *qué* es la literatura y *qué* es el lenguaje? Quizás no. Un detective, para actuar e investigar, no se pregunta qué es el mundo ni qué son las cosas, le basta con moverse entre esos mundos y esas cosas aun si no tiene más remedio que internarse por una calle oscura de la cual no sabe si saldrá ileso. Es casi un modelo de conducta, un recurso de sobrevivencia. Y esto, en todo caso, lo predispone contra las enredaderas de las definiciones dentro de un espacio que a sus ojos, y sea lo *que* sea, se mueve bajo el imperativo de un crimen. ¿Podrá al menos *re-escribir el expediente* del crimen? Es dudoso; sus únicas pistas todavía le parecen falsas y los informantes demasiado precavidos. Ahora bien, ¿tiene el detective la intención de escribir, realmente? ¿Se fiará él, por lo común tan desconfiado, de unas cuantas palabras escritas sobre un papel?

El no escribir no debería remitir a un “no querer escribir”, ni tampoco, aunque esto es más ambiguo, a un “Yo no puedo escribir”, en el que se sigue manifestando, de manera nostálgica, la relación de un “yo” con el poder bajo la forma de su pérdida. No escribir sin poder supone el paso por la escritura.⁹⁷

El escribir y el no-escribir parecieran de tal modo cohabitar bajo el techo de una misma operación situada en el terreno del arte y en la actividad de los llamados escritores, finalmente un “paso” desandado por la escritura pero dado siempre en la vía de su recorrido. Sin embargo, ese otro “no escribir”, si se quiere, llano, que elude toda la carga “nostálgica” por la escritura entendida como una pérdida del “yo-ya-no-puedo” y que por tanto ni siquiera presume el estar entrampada en la negativa, voluntaria o involuntaria, a escribir, ocupa un espacio indeterminado que no se deja amparar ni por

⁹⁷ MAURICE BLANCHOT, *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, p. 18. Traducción de Pierre de Place.

el silencio ni por las desapariciones ni, todavía, por el “fuera de sí” o la consagración hacia una “ausencia de obra” de la que el mismo Blanchot se ocupó.⁹⁸ No querer escribir, no querer hablar, no intentar comenzar, “un deseo semejante de no tener que empezar”, ha dicho Foucault:⁹⁹ esto aún se hallará en el dilema de una *decisión*. Pero un olvido — una *ida*— en tanto indiferencia completa, perezosa, hacia la *decisión* de empezar, ¿dónde se encuentra, cómo la incluimos aquí? Ese “no escribir” se ubicaría, tal vez, fuera del dilema de los abandonos, los tormentos, las fugas, los rostros ocultos y la desesperación, sin rastro alguno de haber transitado alguna vez por la escritura cuando acontece bajo los perturbadores efectos de la literatura. Porque quizás se le ha conferido un lugar demasiado central a las *decisiones* de silencio. Quizás, y más allá de que tales resoluciones emergieron para no ser atendidas y han acabado por recorrer el trayecto inverso (es decir, se han hundido en la glorificación), al final se trate de un problema — un problema de literatos, al fin y al cabo— que en nada tiene que ver ni preocupa en absoluto a los indiferentes genuinos de este mundo, quienes ni tan siquiera se plantean escribo, no escribo, aparezco, desaparezco. Y en último caso, si las cosas se llevan a un extremo, siempre se podrá decir adiós sin preocuparse por agonizar.

Los indiferentes, los sin-nostalgia por la escritura, los que escriben o no escriben sin más, no obstante, también han sido puestos a girar en la literatura. La literatura pone a girar, además, un no-saber. Hubo un tiempo no tan remoto en el que en la literatura cabían personajes, y esos personajes no eran ni poetas ni novelistas y mantenían con el arte relaciones nulas o en todo caso demasiado pasajeras. Pero los personajes *estaban* ahí, hablaban, preguntaban, respondían, callaban, y se podía apreciar cómo no representaban a ningún saber instituido ni habían leído novelas de caballería sin que tal desconocimiento implicara dejar de actuar, moverse e intentar también (por qué no) *saber de algo*, como Sancho Panza. ¿Cuáles eran las posibilidades de Sancho Panza?, o más bien: ¿dónde se realizarían? Las posibilidades, sus únicas posibilidades, ya lo hemos visto, se constituyen dadas aquellas mismas palabras en cierto modo exteriores a la literatura, cuestión que de inmediato involucra un espacio “interior” de la literatura donde las palabras, como dice Foucault, realizan una *expoliación* al momento de ser

⁹⁸ La “ausencia de obra” para Blanchot tiene una de las más decisivas realizaciones en la lectura del mito de Orfeo (“La mirada de Orfeo”, en: *El espacio literario*, ed.cit., pp. 161-166). Orfeo se ha abandonado a sí mismo en la medida en que ha abandonado el canto en la mirada hacia Eurídice. Ha sido un “irresponsable” con la obra y con su significado, ha permanecido —para decirlo con palabras de Nietzsche— “de pie ante la superficie”; ahí, según Blanchot, radica su “inspiración”: en la ausencia de obra y en todo aquello que la haga posible. “Pero, justamente, Orfeo debe realizar este movimiento prohibido para llevar a la obra más allá de aquello que la garantiza, lo que sólo puede cumplir olvidando la obra. [...] En esa mirada la obra está perdida.” (p.164).

⁹⁹ “A este deseo tan común, la institución responde de una manera irónica, dado que hace los comienzos solemnes, los rodea de un círculo de atención y de silencio y les impone, como si quisiera distinguirlos desde lejos, unas formas ritualizadas.” (MICHEL FOUCAULT, *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 2002, p.12. Traducción de Alberto González Troyano).

escritas, y por tanto, *inscritas* en la literatura.¹⁰⁰ Y no obstante, insistimos, existirían palabras de este mundo alejadas y desentendidas de la literatura, escritas simplemente sobre algún tipo de superficie en tanto graffías de cualquier especie, con o sin rostro, desabastecidas o abastecidas de la firma de un autor pero lejos de atender a un estatuto (el de la “obra”, por ejemplo) capaz de hacerlas *ingresar* a la institución de la literatura, que, eso sí, las ingresa igual.

Ahora bien, tentados por estos motivos a definir una “esencia” de la literatura que *huya de toda determinación esencial*—¹⁰¹, como veremos a través de Joubert y con Foucault, la incierta delimitación entre “obra” y “no-obra” constituirá una dificultad importante —por no decir insalvable— para determinar no ya el “ser” de la literatura, no *qué* es la literatura, sino más bien para encontrar al *autor* y así intentar diferenciarlo, aunque sea un poco, aunque sea artificioso, del *escritor*.

Pero la pregunta por la literatura, mal que le pese al detective, no por ello deja de ser importante, y la vemos abrirse paso entre el escribir y el no-escribir, entre esos dos momentos que han dejado el hueco para una *indecisión*. ¿Plantear la pregunta “qué es la literatura”, como sugiere Foucault, se fundirá —con lo cual también se perderá— “en el acto mismo de escribir”?¹⁰² La pregunta “qué es la literatura” puede parecer una pregunta sin clara delimitación, justamente porque después de todo interroga no tanto por una demasiado vasta producción escrita y oral, sino más precisamente porque inquiere en la misma —y sobre la misma— *posibilidad* de preguntar: la pregunta “qué es la literatura”, al tiempo que está *con* la literatura, finalmente se pregunta cuándo fue posible, *si aún es posible*, preguntárselo. Cabría sospechar entonces si acaso *pregunta* y *literatura* no serán términos equivalentes; si al abrir un espacio para preguntar no se realiza sino la literatura; si la literatura tiene su condición de realización —y no ya de mera *posibilidad*— ahí donde es pregunta y pregunta por sí misma y por todo.

¹⁰⁰ Cfr. MICHEL FOUCAULT, “Lenguaje y literatura”, en: op.cit., p. 67.

¹⁰¹ “[...] precisamente —escribe Blanchot—, la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o realice: ella nunca ya está aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo.” (MAURICE BLANCHOT, “¿A dónde va la literatura?”, en: *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 225. Traducción de Pierre de Place).

¹⁰² Ya en el inicio de la primera sesión de su conferencia de 1966, Foucault se preocupa de indicar tanto el lugar como el tiempo desde los que se lanza la pregunta *¿qué es la literatura?*: “no como si esta pregunta estuviera planteada a destiempo por una tercera persona que se interroga acerca de un objeto extraño y que le fuera exterior, sino como si tuviera su lugar de origen exactamente en la literatura, como si plantear la pregunta ‘¿Qué es la literatura?’ se fundiera con el mismo acto de escribir.” (“Lenguaje y literatura”, en: ed.cit., p.63). Por su parte, al intentar determinar el “camino” seguido por la pregunta “¿Qué es la filosofía?”, en 1955 Heidegger señalaba: “Cuando preguntamos: ¿Qué es la filosofía?, estamos hablando *sobre* la filosofía. Al plantear la pregunta de este modo, permanecemos aparentemente en una posición que se encuentra por encima, es decir, fuera de la filosofía. Pero el objetivo de nuestra pregunta es otro: se trata de penetrar *en* la filosofía, de demorarnos en ella, de comportarnos a su manera, es decir, se trata de ‘filosofar’.” (MARTIN HEIDEGGER, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Herder, 2004, p.30. Traducción de Jesús Adrián Escudero).

“Admitamos que la literatura empieza en el momento en que la literatura es pregunta”.¹⁰³ Las condiciones para esas preguntas, ya hemos visto, las sigue poniendo el lenguaje, “límite” y “posibilidad” a la vez. Pero para aventurar, desde la pregunta por la literatura, que ésta tal vez se realice gracias a una incisión tendiente a abrir en el lenguaje un lugar que no necesariamente la albergue sino que esté ahí para sólo tornarla posible (para no decir ya, con Aristóteles, que la literatura habla de lo posible, sino que *la literatura se realiza porque puede ser posible*), será necesario atender a escrituras que intentaron, por la interrogación, abrir tal lugar y continuar preguntando por la literatura. Preguntar por la literatura implica considerar el *lugar* desde el que se lanza la pregunta, y si preguntar es entonces preguntarse, ponerse en entredicho, aquella pregunta que interroga por la escritura de este ensayo bien puede abrirse paso y realizarse, aunque con pleno derecho, también, se le pueda en todo momento enrostrar: “nunca dejaste tu punto de partida”.¹⁰⁴

¹⁰³ MAURICE BLANCHOT, “La literatura y el derecho a la muerte”, en: *De Kafka a Kafka*, ed.cit., p.9.

¹⁰⁴ Ibidem. Pero, ¿es así, con el optimismo súbito de esta última aseveración, como la *aporía* —el paso cerrado— deviene *euporía* —camino de tránsito fácil—? No se trata de una resolución consagrada a una pregunta indefinida, ni tampoco de plantear una suerte de *infinito* involucrado en el *acto* de preguntar. No por nada las preguntas, así como se abren, se cierran, aunque también se puede decir que aún cerradas permanecen. Gran parte de la escritura de Blanchot se desenvuelve en torno al carácter interrogativo de la escritura, y es desde ahí donde, entre muchas otras preguntas, ha lanzado una bastante perturbadora y capaz de funcionar como plataforma movediza para lo que aquí se está escribiendo: “¿cómo expresarse de otro modo sin ponerse a sí mismo en entredicho?” (MAURICE BLANCHOT, *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Ávila, 1996, pp. 23-24. Traducción de Pierre de Place). Ecos de Heidegger resuenan en tal pregunta: “ninguna pregunta metafísica puede ser preguntada sin que el interrogador, en cuanto tal, se encuentre dentro de ella, es decir, sin que vaya *él mismo envuelto en ella...* Nos preguntamos, aquí y ahora, para nosotros” (MARTIN HEIDEGGER, *¿Qué es metafísica?* Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1967, traducción de Xavier Zubiri, p.17); sin duda Blanchot era un lector bastante libre de la escritura heideggeriana —y quizás por la feliz determinación de tomarse tales libertades no es admitido sino en cuanto un objeto literario en el ámbito de la academia filosófica—, pero supo hallar ahí —y en escrituras como las de Nietzsche, Mallarmé y Lévinas— el suficiente espacio de *indeterminación* para seguir preguntando y, por ende, escribiendo. En suma: haciendo de la *aporía* no un tormento, sino un lugar de producción escritural.

II. EL DECRETO
(Se rescribe un crimen)

DESTRUCCIÓN DE TODA VOZ

Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : « C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiments. » Qui parle ainsi? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme? Est-ce l'auteur Balzac, professant des idées « littéraires » sur la féminité? Est-ce la sagesse universelle? La psychologie romantique? Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.¹⁰⁵

Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: “Era la mujer. Con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos.” ¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas literarias sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Nunca más será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.¹⁰⁶

¹⁰⁵ ROLAND BARTHES, « La mort de l'auteur », en: *Le Bruissement de la langue*. París, Editions du Seuil, 1984, p.61.

¹⁰⁶ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, en: *El Susurro del lenguaje. Más allá de la Palabra y la Escritura*. Barcelona, Paidós, 1987, p. 65. Traducción de C. Fernández Medrano.

Sin obviar que diez años antes Maurice Blanchot había dado a conocer un ensayo donde se imaginaba la “muerte del último escritor”, “con quien desaparecería, sin que nadie lo supiera, el pequeño misterio de la escritura”,¹⁰⁷ no es sino desde la publicación en 1968 de “La muerte del autor” cuando el problema de la *autoría* parece al fin manifestarse para la crítica literaria y en general para la más amplia práctica de la escritura. Aquí se podría hacer un alto. La “manifestación” de un problema señalaría la existencia de cierto espacio donde éste permanece sin necesidad de aparecer o de mostrarse enteramente; al amparo de tal suposición es que aquí se han indagado pistas para constituir un expediente gracias al cual “el decreto” tendría y arrastraría *sucesos*: a través de una mirada hacia los diferentes y más rebuscados motivos para *irse*, ese expediente quizás se vea forzado, ahora, a implicarse en una escena. Pero, por otra parte, ¿no es al *manifestarse* un problema cuando éste recién comienza? Es decir, ¿no es precisamente en su “manifestación” cuando de manera efectiva se constituye un “caso”? Existen “antecedentes” y hay libros y nombres rondando por ahí (la “muerte del autor” quizá venía ocurriendo desde *Don Quijote* y proseguía su camino con los textos de Mallarmé), pero a la vez nada ni nadie hacía augurar su condición de “precursores” sino hasta cuando efectivamente se ha *publicado* un decreto que los involucra. En 1952 Borges aclaró cómo “cada escritor *crea* a sus precursores”, modificando y desviando con su escritura imprevista, al fin y al cabo, las formas de leer;¹⁰⁸ y si después de la publicación de “La muerte del autor” algo se alteró, fue eso: las formas de leer.*

No sin intenciones o por mero azar el primer nombre aparecido en “La muerte del autor” es “Balzac”, un novelista canónico, “ilustre”, blanco de tantas y tan variadas atribuciones personales como puede serlo un novelista canónico, pero al cual, después de declarada su “muerte”, ya “nunca más” será posible *leerlo* como tal. Por esto, comenzar el texto con la mención a Balzac, una personalidad ampliamente reconocida, un “autor” célebre en la historia de la literatura, inmediatamente predispone al lector a sospechar que aquí se está apuntando hacia lo más alto (o hacia lo más inmovible) de la institución literaria.

¹⁰⁷ MAURICE BLANCHOT, “Muerte del último escritor”, en: *El libro que vendrá*, ed.cit., p. 245.

¹⁰⁸ “En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” (JORGE LUIS BORGES, “Kafka y sus precursores” —*Otras inquisiciones*, 1952— en: *Obras Completas, Volumen II*. Buenos Aires, Emecé, 1994, pp. 89-90; el subrayado es de Borges).

* Un buen ejemplo de las alteraciones de las formas de leer fue expuesto con humor por el mismo Borges al imaginar a un hipotético lector del *Quijote* que *ya* ha leído los relatos policiales de Edgar Allan Poe; dicho lector, “por ejemplo, si lee ‘En un lugar de la Mancha...’ desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: ‘...de cuyo nombre no quiero acordarme...’, ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable.” (JORGE LUIS BORGES, “El cuento policial” (*Borges, oral*, 1979), en: *Obras Completas, Vol. IV*. Barcelona, Emecé, 1996, p.190).

Ahora bien, junto a ello, el anterior es algo más que el primer y sugestivo fragmento de un texto que en algún momento adquiere el tono típico de un manifiesto de vanguardia. Parece el atronador anuncio de un recorrido antiguo, venido de muy lejos pero que, como hemos dicho, al momento de proferirse no hace más que comenzar. Ya desde este primer párrafo se advierten las demás proposiciones implacables del texto, como si los seis fragmentos siguientes, conteniendo toda su fuerza, se limitaran a hacerlas deambular por distintos espacios y a base de otras citas. Se trata por lo mismo de un texto desafiante en su conjunto, porque si bien de su lectura es factible desprender consecuencias, esas mismas consecuencias están explicitadas por él; “La muerte del autor” es un texto absolutamente claro, directo y *transparente*, y, por tanto, difícil.¹⁰⁹

*

“¿Quién está hablando así?” (*Qui parle ainsi?*): la pregunta está destinada a una respuesta capaz de invalidarla, pues en realidad aquí se trata de la escritura y nadie, en rigor, “está hablando”. Como todo buen ejemplo, el fragmento de *Sarrasine* es bastante conveniente:^{*} Barthes corta y pega un fragmento donde de pronto alguien, que no pareciera ser el narrador, ni el “héroe”, ni un personaje cualquiera de la novela, arremete con estas líneas sobre la “mujer”.¹¹⁰ En ese aspecto, es ciertamente intrigante *quién está hablando así*, pero esas líneas sin origen serán las que den pie a ubicar la pregunta bajo otro sesgo. Barthes recurre a ella para señalar, desde un principio, las preguntas propiciadas por la incuestionable instauración del “imperio del Autor” (*l’empire de l’Auteur*), dentro de cuyos dominios es necesario —u obligatorio— *identificar al que habla*. Pero desde el punto de vista de aquellos que van a buscar la erosión de dicho imperio y no se querrán *identificar*, “¿Quién está hablando así?” se contesta secamente con esa otra pregunta —tan importante después para Foucault—

¹⁰⁹ “Esto se debe a que, de hecho, la transparencia es un valor ambiguo: es al mismo tiempo aquello sobre lo que no hay nada que decir y aquello sobre lo que hay más que decir.” ROLAND BARTHES, *Sobre Racine*. México, Siglo XXI editores, 1992, p. 44. Traducción de Jaime Moreno Villarreal.

^{*} Vale acotar que en *Sarrasine* (1830) hay un narrador extra-diegético, indirecto, al cual se le podrían adjudicar sin problemas las citadas líneas dirigidas al castrado Zambinella; tales líneas se leen inmediatamente después de que el escultor Sarrasine, haciendo caso omiso a la pregunta de Zambinella (“¿Y si yo no fuera mujer?”), repara en una “multitud de detalles que le revelaron la coquetería, la debilidad y la afectación de aquella alma dúctil y sin energía.” (Vid. HONORÉ DE BALZAC, *Sarrasine*. Barcelona, Laertes, 1980, p. 75 a 77. Traducción de José Luis Vigil).

¹¹⁰ Barthes se preguntó en otro lugar —en *S/Z*, publicado en 1970— por estas líneas inatribuibles presentes en *Sarrasine*: “¿Quién habla? ¿Sarrasine? ¿El narrador? ¿El autor? ¿Balzac-autor? ¿Balzac-hombre? ¿El romanticismo? ¿La burguesía? ¿La sabiduría universal? El entrecruzamiento de todos esos orígenes forma la escritura.” (ROLAND BARTHES, *S/Z*. México DF, Siglo XXI editores, 1992, p. 145).

lanzada por uno de los personajes de Samuel Beckett: “Qué importa quien habla”;¹¹¹ y las alternativas subsiguientes barajadas por Barthes —¿el héroe?, ¿el individuo?, ¿el autor?, ¿la sabiduría?, ¿la psicología?— conforman el repertorio de las previsible respuestas emanadas de una cultura a la cual, en efecto, le importa mucho *quién* habla. Preguntas-respuestas directamente producidas por aquello que Barthes, en el fragmento siguiente, designará como “la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común [*culture courante*]”, y que “tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones”.¹¹² De modo que para intentar derribar esa tiranía o comenzar a minar desde un inicio las fortificaciones del “imperio”, a la pregunta inconveniente por el *quién habla* se le opondrá una sola respuesta: la *escritura*.

La escritura (*écriture*), considerada por Barthes aquí como “destrucción de toda voz, de todo origen”, tiempo atrás tomaba un cariz distinto, inseparable de la sociedad que la producía y oscilante entre el rechazo o la aceptación de las formas histórica e institucionalmente establecidas en Literatura. Entre las fuerzas ciegas, objetuales, de la lengua y el estilo, la escritura aparecía fundamentalmente definida a partir de una función vinculante; así, en *El grado cero de la escritura*, “es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social”:¹¹³ la escritura, aun cuando se situara *entre*, era también la elección de un escritor, y esa elección constituía un modo de situarse en la Literatura y de pensarla. “Por eso la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación”.¹¹⁴

Está claro que aún Barthes no establecía la distinción entre “autor” y “escritor” que en este ensayo, se supone, está siendo investigada, pero si leemos tales definiciones de “escritura” sin atender todavía a dicha demarcación, la “escritura”, como *destrucción de toda voz*, apartaría totalmente del camino esa supuesta “elección” —que es al fin la elección de *alguien*— para ubicar en su lugar la preeminencia del lenguaje como fuerza determinante en el “aquí y ahora” de la escritura. Aunque no es una cuestión que nos deba ocupar demasiado —el recorrido teórico de Barthes—*, como sea habríamos de

¹¹¹ “Qué importa quien habla, alguien ha dicho, qué importa quien habla”. SAMUEL BECKETT, *Textos para nada*. Barcelona, Tusquets, 1983, p.21. Traducción de Ana María Moix. [*Textes pour rien*, Paris, Editions de Minuit, 1958].

¹¹² “La muerte del autor”, op.cit., p.66.

¹¹³ ROLAND BARTHES, “¿Qué es la escritura?” en: *El grado cero de la escritura*, ed.cit., p.22.

¹¹⁴ Ibid., p.24.

* De todas maneras no deja de ser relevante el hecho de que antes, en 1963, Barthes ha publicado *Sur Racine* (Paris, Editions du Seuil, 1963), libro dedicado a otro “canónico” de las letras francesas y con el cual daría pie a una encendida polémica con el profesor universitario Raymond Picard. La relevancia de *Sur Racine*, como antecedente a “La muerte del autor”, se advierte ya en el preliminar de este libro, pues el análisis que allí se presenta, escribe Barthes, “no concierne para nada a Racine”, es decir, “evita

percibir un salto entre las definiciones de “escritura” presentes en *El grado cero* y las ventiladas, quince años después, en “La muerte del autor”: puede decirse, para adelantarnos, que ese salto se pagará con la eliminación de cualquier elección como no sea la del *lenguaje*, del *lenguaje* entendido no ya como una “fuente instrumental” —esto es, representativa— de la cual el escritor extraería una obra en tanto reflejo *posterior* del mundo fenomenal, sino en el sentido de una permanente —o “eterna”, como dirá Barthes— *presentación*.

Porque al escribir: “l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine”, ¿hacia dónde se apunta? En el cuarto fragmento de “La muerte del autor”, al evidenciarse por primera vez la separación entre “Autor” (*Auteur*), considerado “siempre como el pasado de su propio libro”, y “escritor” (*scripteur*), que “nace a la vez que su texto”, de inmediato se lee: “*escribir* ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de ‘pintura’ [*d’enregistrement, de constatation, de représentation, de ‘peinture’*]”, de momento en que “la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere [*l’acte par lequel elle se profère*]”.¹¹⁵ El Autor es entendido así como una *personalidad* que *representa*, “un sujeto [*sujet*] cuyo predicado sería el libro” y que, por tanto, es *anterior* a la escritura;¹¹⁶ el escritor, por el contrario, “no está provisto en absoluto de un ser [*être*] que preceda o exceda su escritura [*qui précéderait ou excéderait son écriture*]”.¹¹⁷ El escritor, pues, escapa a la “ideología totalitaria del referente” bajo la cual se somete a la literatura luego de la “ruina” definitiva de la Retórica:¹¹⁸ a partir de aquí es entonces el “ser” del Autor —considerado amplia y simplemente como la “persona humana” [*personne humaine*]— el que se suprime con el arribo del “escritor”, esa impersonalidad tan sólo habilitada por la escritura, vale decir, por la destrucción.

No estar provisto de *ser*, no *identificarse* con un cuerpo (*corps*) anterior o posterior a la escritura, esto según Barthes sucede al *escribir*, puesto que es en la escritura donde “acaba por perderse toda identidad”. ¿Dónde se ha leído algo parecido? Si el texto de Barthes, en cuanto a los poetas, no se limitara a citar exclusivamente a los franceses, John Keats, un romántico inglés, figuraría sin lugar a dudas en “La muerte del

inferencias respecto del autor a partir de la obra y de la obra a partir del autor”. (ROLAND BARTHES, *Sobre Racine*, ed.cit., p. 43).

¹¹⁵ Todas las citas, “La muerte del autor”, en: op.cit., p.68; en la edición en francés, p. 64 (el subrayado es de Barthes).

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Cfr. ROLAND BARTHES, “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, en: *El Susurro del lenguaje. Más allá de la Palabra y la Escritura*, ed.cit., p.27. Luego de que la Retórica “acabó de arruinarse por completo [...] a finales del siglo XIX” y por tanto “entre la literatura y el lenguaje no queda ya ninguna zona común de reflexión” (Ibid., p.23), la literatura pasa a ser considerada como “la expresión dócil y casi transparente, ya sea del tiempo llamado objetivo (o tiempo crónico), ya sea de la subjetividad psicológica”, es decir, “sometida a una ideología totalitaria del referente.” (Ibid., p.27).

autor” con su célebre definición de 1818: “El poeta es lo menos poético que existe, porque no es identificable; continuamente está sustituyendo y rellenando algún cuerpo”.¹¹⁹ ¿Es en esta imposibilidad de identificación donde reside la *neutralidad*—“ese lugar neutro”— de la escritura referida por Barthes, el punto de reposo donde el cuerpo se resta —se “pierde”— para ser *continuamente* sustituido y rellenado por *algún* otro? La pérdida de identidad, la destrucción de toda voz, ese dejar el ser para escribir (y no con vistas a motivar la sublevación mística),¹²⁰ exigen el relleno continuo, la suplencia inmediata, movimientos rápidos que no dejan espacio alguno para reconocer a *nadie*. En un texto de 1960 titulado “*Everything and nothing*”, de un personaje —de un personaje llamado “Shakespeare”— se dice: “Nadie hubo en él [...]; ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie.”¹²¹ ¿Ahí estaba la clave de la distinción entre “Autor” y “escritor”? El Autor siempre es “alguien”; el escritor sólo lo simula, es todos porque es nadie, *everything and nothing*. El *escritor* se realiza en la destrucción de la voz considerada como *anterioridad*, aparece con la escritura y sólo en la escritura se constituye escritor, sólo en la escritura *está vivo*; el *Autor* está en el antes y en el después de la escritura: al entrar en ella se muere, se destruye, pero la precede y la excede siempre arrastrando esa mayúscula, pesada y hegemónica letra “A”.

*

¿Qué es entonces la literatura? “La literatura consiste en eliminar al señor que queda al escribirla.” Esta es la respuesta de Mallarmé,¹²² primer citado explícitamente por Barthes como uno de los “escritores” (*écrivains*) tentados por el “derrumbamiento” (*l'ébranler*) del “imperio del Autor”.¹²³ ¿Pero cómo se elimina definitivamente a aquel “señor” imperialista? Mallarmé, leído desde el decreto de Barthes, se encargará de responder a

¹¹⁹ Escribe Keats: “en lo que al carácter poético se refiere, éste no existe en sí, no tiene ser, es todo y, a la vez, no es nada, no tiene carácter. [...] El poeta es lo menos poético que existe, porque no es identificable; continuamente está sustituyendo y rellenando algún cuerpo”. (Carta de John Keats a Richard Woodhouse, 27 de octubre de 1818. En: JOHN KEATS, *Cartas*. Barcelona, Editorial Juventud, 1994, p.129. Traducción de Concepción Vázquez de Castro).

¹²⁰ Para una distinción entre la pérdida de identidad del poeta y la pérdida propiamente “mística”, léidas a la luz de la definición de John Keats, véase el artículo de Eduardo Milán, “Poema y experiencia”, en: EDUARDO MILÁN. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México DF, Conaculta, 1994, pp. 68-70.

¹²¹ JORGE LUIS BORGES, “*Everything and nothing*”, en: *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960, p.43. Y antes, en un texto de *Otras inquisiciones* (1952), citando a Coleridge: “Shakespeare se parecía a todos los hombres, salvo en lo de parecerse a todos los hombres. Íntimamente no era nada, pero era todo lo que son los demás, o pueden ser.” (*Obras completas, Vol. II*, ed.cit., p.116).

¹²² STÉPHANE MALLARMÉ, *Obra Poética*. Vol II. Madrid, Hiperión, 1992. Traducción de Ricardo Silva Santisteban. (“Hemos matado al Señor que está en el escritor” escribía también Mallarmé al presentar *Un golpe de dados*. Citado por MAURICE BLANCHOT, *El libro por venir*, op.cit., 263).

¹²³ «Bien que l’empire de l’Auteur soit encore très puissant [...], il va de soi que certains écrivains ont depuis longtemps déjà tenté de l’ébranler» (ROLAND BARTHES, «La mort de l’auteur», en: op.cit., p.62).

esta pregunta a través de la sustitución, conspirará contra los dominios del *señor-autor* mediante la expansión, en la página, del imperio del lenguaje: “ha sido sin duda Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir [*substituer*] por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario”.¹²⁴ Desde Mallarmé, por tanto, el lenguaje será entendido “como el movimiento en el que desaparece aquel que habla”,¹²⁵ y la página tendrá todas las apariencias de una escena criminal donde alguien será continuamente *eliminado*: “La obra pura —escribía Mallarmé en 1896— implica que el Poeta desaparece como locutor, cediendo la iniciativa a las palabras [*implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots*].”¹²⁶ No por nada Mallarmé, antecediendo a Válerly y a Proust, es el *premier* de Barthes, y “toda” su “poética” consistirá “en suprimir al autor en beneficio de la escritura.”¹²⁷

La importancia del nombre de Mallarmé en el decreto, así como la del propio decreto en cualquier lectura de la respuesta de Mallarmé, se ancla, pues, principalmente en dicha sustitución: se erige el imperio del lenguaje en lugar del imperio del Autor, toda vez que en su poética “es el lenguaje, y no el autor, el que habla”,¹²⁸ o, para decirlo con Foucault, es con Mallarmé cuando “quien habla, en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma”.¹²⁹

Aun así, ¿en esa desaparición se elimina completamente el “soplo”, el “entusiasmo” del señor —del señor en tanto *origen elocutivo*—? En suma: ¿hay alguien —o los restos de alguien— entonando su propia canción de muerte? Ahora está el *reguero de fuego* de las palabras, el fuego disperso, abierto, de todas maneras *inapuntable* del lenguaje, pero la pregunta por la *destrucción total* de *quien* lo profiere y al mismo tiempo es proferido por él, deambulará, será casi como una música de fondo cuyos decibeles bajarán o subirán hasta la última página escrita. Porque siempre hay alguien que escribe y siempre hay alguien que es escrito. Porque siempre hay alguien a quien se elimina, alguien que se auto-elimina. Porque sólo *en* la eliminación del señor *está* la “literatura”; porque la “literatura” *es* la muerte del autor, el escenario y la propia ejecución del crimen, como si la misma página “que queda al escribirla” contuviera ese espacio donde “la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se

¹²⁴ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, p.66; en la edición en francés, p.62.

¹²⁵ MICHEL FOUCAULT, *El pensamiento del afuera*, ed.cit., p.21.

¹²⁶ “STÉPHANE MALLARMÉ, “Crisis de versos [*Crise de vers*]” (1896), en: *Prosas*. Madrid, Alfaguara, 1987, p.238. Traducción de Javier del Prado y José Antonio Millán. Vale la pena reproducir más ampliamente este fragmento de Mallarmé: “La obra pura implica que el Poeta desaparece como locutor, cediendo la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad; ellas encienden recíprocos reflejos como un virtual reguero de fuego en la pedrería, substituyendo la respiración perceptible en el antiguo soplo lírico, o la entusiasta dirección personal de la frase.” (Ibidem).

¹²⁷ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, p.67.

¹²⁸ Ibid., p.66.

¹²⁹ MICHEL FOUCAULT, “El retorno del lenguaje”, en *Las palabras y las cosas*. México DF, Siglo XXI editores, 1981, p.297. Traducción de Elsa Cecilia Frost.

habla [...], todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció”.¹³⁰

Una pregunta surge: ¿para derrumbar el imperio —y a su propietario— se precisa por tanto de la instauración de otro imperio —y de otro propietario—? Esto toma el cariz de una revolución: un imperio se destruye, y en ese mismo acto de destrucción asoma otro imperio más. En este caso, la literatura; y no sólo la literatura como el intersticio de lenguaje abierto únicamente *gracias* a la muerte del autor; sino la literatura en tanto el régimen que se anexa los “espacios” en el terreno de la página, se expande en ella e, insatisfecha con el intento de apropiación del decir de la lengua, y no conforme con entrar y salir de la lengua y hacer girar los saberes, aún consigue extender su dominio sobre el no-decir de su silencio. Es decir que Mallarmé, en este sentido, es el imperialismo en el lenguaje. ¿Qué si no puede haber luego de entender a la literatura como un *espacio* y al libro como la culminación del mundo? (¿Acaso no recordamos que los poetas, ellos también, escriben desde un territorio?)*

¹³⁰ MAURICE BLANCHOT, “Cercanía del espacio literario”, en: *El espacio literario*. ed. cit, p. 38. No es pues de extrañar que la teoría de la literatura que se preguntó por el autor (dándolo por muerto o reconfigurándolo) haya convertido a Mallarmé en uno de sus juguetes predilectos. “La gran tarea a la que se dedicó Mallarmé, hasta el fin de su vida, es la que nos domina ahora; en su balbuceo encierra todos nuestros esfuerzos actuales por devolver a la constricción de una unidad quizá imposible el ser dividido del lenguaje.” (MICHEL FOUCAULT, “El retorno del lenguaje”, en: *Las palabras y las cosas*, ed.cit., p.297). Y tiempo después —en 1971—Barthes señaló categóricamente: “desde Mallarmé nosotros los franceses no hemos inventado nada, repetimos Mallarmé, ¡y hay que darse por satisfechos de que sea Mallarmé el que repetimos!” (“Una conversación con Roland Barthes”, en: ROLAND BARTHES, *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, p.123. Traducción de Nora Paternac). Así, tanto Foucault como Barthes (y habría que agregar a Sollers, Derrida, Juan Luis Martínez y al mismo Blanchot), como diría Borges, son los grandes “precursores” de Mallarmé, fascinados ante esa “desaparición elocutiva del poeta” exigida por él con vistas a la *obra pura*.

* Las lecturas soterrada o abiertamente políticas de la literatura tienden a ubicar (y de paso a idealizar) a bastantes poetas como enclaves de un canto subversivo. Esto para el detective es sospechoso. Lo es aún más al observar que la mayor parte de los textos aquí citados y que hablan *sobre* la literatura no consideran precisamente el espacio territorial propio de un Estado desde el cual se emiten. Barthes y Foucault (como se ve a las claras en las *El grado cero de la escritura* y en *De lenguaje y literatura*, respectivamente) dejan en evidencia que “la literatura”, para ellos, es principalmente la *literatura francesa*, y en tal sentido no estaría demás considerar el absoluto (y por añadidura, comprensible) silencio que guardan en relación a este aspecto. No se trata de atender a lecturas político-biográficas —por lo general, envenenadas— de los poetas o de los teóricos, pero sí de adentrarse por un sendero crítico que tienda el lazo entre producción escritural e imperio. Derrida, otro francés, ha sido uno de los que ha trabajado de manera ejemplar tal relación —desde su propia historia como “colonizado”— en *El monolingüismo del otro*, aun cuando su preocupación se centrara en los avatares de la lengua colonizada (y a la vez imperial) y no propiamente en la producción literaria (Cfr. JACQUES DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantial, 2002. Traducción de Horacio Pons). Quizás tal lectura sólo sea viable desde un lugar, digámoslo así, “reactivo”: para ello, véase la “antropofágica” lectura de Heriberto Yépez acerca de las poéticas propias de la tradición norteamericana —desde Walt Whitman a Charles Olson— como “topologías” imperialistas que, liberándose de la “temporalidad”, *expresan* la

Mallarmé se preocupó de conquistar y expandir el *espacio* del poema horizontalmente y así desdeñó la profundidad vertical, el ascenso o el descenso del sentido, movimientos de lectura que hasta hoy se corresponden con el “análisis de la literatura” y el “análisis del lenguaje” en general. Mallarmé es quien provoca que la literatura expanda su señorío desde un plano semántico hacia el dominio de lo plástico, es decir, sobre la pintura y el collage. Mallarmé hizo de la interrupción de la escritura un momento propio de ella, no un *momento negativo* como cabría pensar, gracias al cual la escritura proseguiría su marcha incesante, avasalladora, sino una unidad de significación que por medio del espaciado tipográfico adquiere, ella también, la plegadura de un decir tan legitimado como el de cualquier otro sintagma, haciendo significar al espacio del silencio (o tal vez haciendo hablar a esas mismas *cosas mudas* que tejieron la coartada de Philip Chandos) para que la literatura, hablando sin cesar, hablando incluso en su inexpresividad, se propague: “los ‘blancos’, en efecto, asumen la importancia, golpean [*frappent*] en primer lugar” y es así como posibilitan, en la lectura, “una visión simultánea de la Página”.¹³¹ La Página, con Mallarmé, es el *lugar* de una desaparición, el trazado donde ha *tenido-lugar* un crimen y se ha dispuesto el nacimiento de un imperio.

*

Como quiera que sea, del lado no importa de qué imperio, los autores seguirán siendo autores y pocos querrán diferenciarlos de los “escritores”. Se ha dicho que el autor, después de muerto, ha regresado distinto, transfigurado, atribuyéndosele una *función* y *emplazado* en múltiples marcas discursivas (en palabras de Foucault);¹³² se ha dicho además que el “autor”, “tal como regresa en la historia o en la sociología literaria”, según Chartier, “es a la vez dependiente y está forzado”:¹³³ si no ha sido completamente enterrado, si en el fondo sigue siendo *alguien*, al menos ya no será el soberano del sentido y consecuentemente *deberá* de los lectores y de los editores, de los libreros e impresores que están ahí para convertir el texto escrito —que no pertenece, que no puede pertenecer a nadie— en una “obra” y en un “libro” (es decir, en una mercancía). Sin duda las determinaciones múltiples que organizan el espacio social de la producción literaria fuerzan al “autor” a retornar distinto. ¿Pero ha retornado *distinto*? Al declarar

política “pantópica” del expansionismo norteamericano. (Cfr. HERIBERTO YÉPEZ, *El Imperio de la Neomemoria*. Oaxaca, Almadía, 2007). Por supuesto, se esté o no de acuerdo con las fórmulas del análisis de Yépez, una de las cosas que quedan claras después de leerlo es que no es lo mismo leer literatura norteamericana (o francesa) desde el Collège de France que desde Tijuana.

¹³¹ STÉPHANE MALLARMÉ, Prefacio a “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” en: *Poesías*. México, Mantis Editores/Ediciones Sin Nombre, 2005 (edición bilingüe). Traducción de Ximena Subercaseaux.

¹³² Cfr. *¿Qué es un autor?* y *El orden del discurso*, abordados en el apartado “El filósofo enmascarado”.

¹³³ ROGER CHARTIER, “Figuras de autor”, en: *El orden de los libros*. Barcelona, Gedisa, 1994, p.44. Traducción de Viviana Ackerman.

su “muerte” se intentó desplazar al autor como clave privilegiada de lectura, pero el detective no está seguro de si dicho desplazamiento se ha llevado a cabo o ha sido completamente efectivo; pasados más de cuarenta años del decreto, las palabras de Barthes, por lo menos al nivel de la enseñanza escolar y universitaria, así como en el despliegue de la crítica periodística, no dejan de dar cuenta de la permanencia y de la buena salud del imperio: “Aún impera el *autor* en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo”.¹³⁴ Se continúa, hoy, hablando de “autores”; la consulta directa a la personalidad de un autor *para descifrar lo que ha querido decir* es frecuente en varios ámbitos de la cultura. Expresiones tales como las de “cine de autor”, o “autor de culto”, por otra parte vienen a confirmar la transfiguración (y con ella la pervivencia) de una figura que se creyó, al menos para efectos de la crítica estética, destrozada.¹³⁵

Estas formas del “regreso” y de la “permanencia” del autor, como decimos, son innegables; se sabe además que morir, como despedirse o “huir”, es hacerse el interesante, jugar al misterioso, ser un poco histérico y al final volver. Los consejos de Deleuze —“Hay que perder la propia identidad, el rostro. Hay que desaparecer, devenir desconocido”—¹³⁶ se oyen bien: al fin y al cabo, como hemos leído en “La muerte del autor”, *escribir* consiste en perder la identidad, huir, desaparecer, *irse*, en una palabra: desposeernos “del poder de decir Yo”.¹³⁷ Suena bien, calza perfecto, pero también queda esto: en la *destrucción de toda voz*, en la desaparición de todo *origen*, ¿qué “huye”? Porque el ajusticiamiento de la identidad requiere de su presencia, se dirá; y el rostro, quiéralo o no, debe comparecer para perderse, debe estar para *irse*: finalmente es el “cuerpo”, en suma, “el que escribe” y alguien, cierta vez, tuvo el poder de decir “yo”. ¿Todo aquello que se *destruye* al escribir —la voz, el origen—, en algún momento se da cita en la escritura, aunque tal cita no sea sino una reunión para únicamente emprender la huida? Tal vez nunca fue necesario perder nada ni matar a nadie; tal vez la impersonalidad de la tercera persona —*piensa*— no se desprenda como un movimiento

¹³⁴ “La muerte de autor”, p.66 (el subrayado es de Barthes).

¹³⁵ En 1977, Deleuze lo manifestaba así: “a medida en que la misma escritura aprendía a desligarse de la función-autor, ésta se reconstituía precisamente en la periferia, encontraba crédito en la radio, en la televisión, en los periódicos e inclusive en el cine (“cine de autor”). Por su parte el periodismo creaba cada vez más los acontecimientos de los que hablaba; el periodista se descubría autor y volvía a dar actualidad a una función caída en descrédito.” (GILLES DELEUZE-CLAIRE PARNET, *Diálogos*, ed.cit., p.32).

¹³⁶ *Ibid.*, p.54.

¹³⁷ GILLES DELEUZE, “La literatura y la vida”, en: *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama, 1996 p.13; traducción de Thomas Kauf: “la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo (lo ‘neutro’ de Blanchot)”. (Cfr., inmediatamente después de este apartado, “¿Yo? ¿Dónde?”).

consecutivo a la primera —*pienso*—, puesto que “no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones”.¹³⁸

La desaparición de lo que nunca estuvo; la fuga de lo que jamás se ha presentado; el cuerpo del delito como un cuerpo inexistente: al final, la destrucción de toda voz, repetida en cada acto de escritura, en cierto modo (en cierto extraño modo, piensa el detective) *no* ha sucedido, y aquello que ya “nunca más será posible averiguar”, lo irremediablemente perdido, en el fondo es otra cosa. ¿Qué otra cosa sino alguien o algo llamado “Autor”? pregunta gritando el detective, a estas alturas bastante fastidiado e impotente. ¿Qué otra cosa muere más que los muertos; qué sino su “voz”, su “cuerpo”, su “rostro”, su “personalidad”? ¿O deberíamos atender nuevamente a Borges cuando a propósito de ciertas pérdidas, sentencia: “sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”?¹³⁹

Una vez más podemos pensar en el problema del lenguaje, en el problema del lenguaje y la representación, como el móvil potente del crimen del *Autor*, y si lo especulamos “precursor” (incluso “precursor” dentro del recorrido de este ensayo), las excusas para despedirse de la literatura ahora se leen como pretextos para dejar de ser *Autores*, para no *transitar* más entre el antes y el después, es decir, como recusaciones para en cualquier caso despojarse de un “ser que preceda o exceda la escritura”. ¿Es de suponer que Philip Chandos, una vez notificado de la distinción entre “Autor” y “escritor”, regresaría a la escritura, despojada ahora de la grave responsabilidad de la *representación*? ¿Estaría más a sus anchas considerándose *escritor*, viendo cómo su mano “alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que pone en cuestión todos los orígenes”?¹⁴⁰ Para escribirlo de una vez: la destrucción del origen —es decir, la escritura— apunta hacia la cancelación de la función re-presentativa del lenguaje, comprendido en tanto propiedad de “alguien” que lo “utiliza” para la “reproducción” de lo real. No importará ya si se trata de novelistas, poetas o críticos; aún más: tal vez no se trate en absoluto de distinguir entre “autores” reconocidos y “escritores” sin rostro, sino de cómo es el lenguaje, y nada más, el que, en su acepción *intransitiva*, escribe por todos ellos, *con* ellos y no *mediante* ellos: no ya escribir *algo* —sino propia, absolutamente: *escribir*.¹⁴¹

¹³⁸ JORGE LUIS BORGES, “Nueva refutación del tiempo” (1946), en: op.cit., p.139: “Lichtenberg, en el siglo XVIII, propuso que en lugar de *pienso*, dijéramos impersonalmente *piensa*, como quien dice *truena* o *relampaguea*. Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes.”

¹³⁹ “[...] no puedo lamentar la perdición de un amor o de una amistad sin meditar que sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido [...]”.Ibid., p. 141.

¹⁴⁰ “La muerte del autor”, p.69.

¹⁴¹ Una distinción mucho más célebre que la establecida entre “autor” y “escritor” (aun cuando es una distinción muy cercana), propuso Barthes en un texto incluido en los *Essais critiques* de 1964. A partir de la misma problemática acerca del lenguaje (ya sea entendido como el que verdaderamente “habla” en la escritura, ya sea concebido como “herramienta” de comunicación), Barthes marca una línea divisoria

Con la escritura (*écriture*) como *destrucción de toda voz* se comenzará a perforar el imperio del Autor, porque con ella, principal arma, “ya nunca más” será posible *saber* ni —especialmente— preguntar *quién* habla. Sin embargo, lo cierto es que esta “razón” no se vislumbra, de buenas a primeras, tan “sencilla” como se propone en el decreto. La palabra “destrucción” convoca imágenes bastante tentadoras en lo que respecta a las

entre “escritores” (*écrivains*) y “escribientes” (*écrivaints*). Mientras que para el primero el lenguaje es una *materia* (*matière*) y ante todo un problema en el que se encuentra absolutamente sumergido, para el segundo se trata de un *material* (*matériel*) por medio del cual expresaría su pensamiento: escribir, para el *écrivaint*, es siempre transitivo (*transitif*) y, si puede decirse, una *actividad teleológica* (en la media en que escribe *algo*). Para el escritor, por el contrario, escribir constituye un verbo intransitivo (*intransitif*), y, en cierto modo, dejarse atravesar por la problemática impuesta por el lenguaje. (Cfr. ROLAND BARTHES, “Écrivain et écrivaints”, en: *Essais critiques*. Paris, Editions du Seuil, 1998, pp.152-159).

Ahora bien, si la escritura, en sentido intransitivo, se encuentra de ese modo liberada del *tránsito* hacia el referente, no adquirirá *compromiso* alguno con el exterior; el “mundo” seguirá siendo una pregunta y no aquello *re-presentado* (o resuelto, o desenrollado) en la escritura. Es por tanto posible entrever, a partir de lo anterior, cómo la valoración de los “escritores” y la crítica hacia los “escribientes” por parte de Barthes, tiene un blanco preciso. Recordemos que el *escritor*, según Sartre, después de pasar por su época de “profeta”, primero, y por la de “paria”, después, “hoy ha descendido a la categoría de los especialistas y no deja de sentir cierto malestar cuando menciona en los registros del hotel el oficio de ‘escritor’ detrás de su nombre”. (JEAN PAUL SARTRE, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 2003, p.10. Traducción de Aurora Bernárdez). ¿Por qué siente malestar el *escritor*? Pues porque para Sartre —justamente una de las *voces* más *autorizadas* de la posguerra en Francia— ser *sólo* un escritor equivale a asumir el papel de un despreciable especialista (o de un colaboracionista, si se retrotrae esta caracterización a la época de la Ocupación) en cualquier caso siempre incapaz de “abrazarse estrechamente con su época” (Ibid., p.12), es decir, con todo aquello *exterior* a la escritura. Escribir no basta, en absoluto; hay que firmar manifiestos, salir a la calle, agitar y morir. Escribir es sólo una entre las variadas *actividades* que un escritor *debe* realizar, pues la escritura no es sino parte de un *compromiso* mayor adquirido con un objetivo (político, moral) siempre exterior a ella. Con tal perspectiva, la escritura no constituiría por sí misma una *acción*; pero, al *utilizarla* con arreglo a fines, el escritor tiene posibilidades de realizar justamente aquello hacia lo que, según Barthes, apunta el *escribiente*: la conquista del “lenguaje público”, ser pues un *détenteur du langage public* (“Écrivains et écrivaints”, en: op. cit., 153). Se diría entonces —simplificando en extremo las oposiciones— que a la transitividad del compromiso sartreano, siempre interesado en la disputa de la hegemonía política, Barthes opone la intransitividad de la escritura como modelo subversivo de libertad.

¿Se debe añadir que en Latinoamérica el siglo recién pasado es pródigo en “casos” en los que tanto la “responsabilidad” como el “compromiso” del “escritor” se han visto puestos a prueba? Es sabido que el expediente es variopinto en declaraciones y contradecaciones, en expulsiones, traiciones, asesinatos y por supuesto en las ordenanzas de silencio (recaídas, por ejemplo, sobre todos quienes se vieron involucrados en el “caso Padilla”). Un expediente netamente policial, donde algunos —como Cortázar— aparecen en medio del ojo del huracán, emplazados en aquella disyuntiva según la cual o se “escribe para el pueblo” o lisa y llanamente no se es, en momento alguno, un *verdadero escritor*. (Dentro de la abundante bibliografía sobre el tema, Cfr., entre otros, JULIO CORTÁZAR, *Vueltas alrededor de una mesa*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971; ENRIQUE LIHN, “El compromiso, esa vieja palabra sartreana”, en: *El circo en llamas*. Santiago, LOM, 1996, pp.413-507; y JEAN FRANCO, “Concepciones en pugna”, en: *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona, Debate, 2003).

especulaciones del detective en torno a la escena del crimen: a sus ojos es posible atisbar ahí, en los trozos desperdigados de cualquier voz *destruida* —pero quizás no completamente *aniquilada*—, una o varias pistas. Además, ¿quién puede conformarse con una explicación así? ¿El detective escuchó mal o alguien —algún bromista— ha señalado al “lenguaje” como el verdadero autor y como la verdadera víctima en “La muerte del autor”? Las palabras de un extraño policía de Kafka son como un soplo en la nuca del detective: “Renuncia, renuncia”.¹⁴²

*

No estaría mal renunciar, la verdad no estaría nada mal; porque hay cuestiones que al detective definitivamente no le llaman la atención, y tanto menos cuando con obstinación parecieran confabularse con el único propósito de obstaculizar sus pesquisas; por ejemplo, ¿qué es eso de “ser” o “dejar de ser”? ¿Por qué hablar de “identidad” y de “perder la identidad”? Tales obstáculos se densifican si sólo suponemos los sentidos dados a esas palabras en el texto, porque incluso la palabra “destrucción” —por no referir a la palabra “muerte”— distribuye gérmenes a su alrededor: ¿es una destrucción en el sentido de la *Destruktion* heideggeriana?¹⁴³ ¿O, antes de Heidegger, habría que leer la *destrucción de todo origen* propiciada por la escritura como directamente asociada al *jovial* rechazo del origen en tanto *Ursprung*, esto es, como aquel “retoño de la metafísica” del que escribía Nietzsche,¹⁴⁴ con cuyos textos quizás

¹⁴² FRANZ KAFKA, “¡Renuncia!”, en: *La muralla china*. Madrid, Alianza, 1985, p.100. Traducción de Alejandro Ruiz Guiñazú.

¹⁴³ El concepto de *destrucción* [*Destruktion*] en Heidegger está delimitado en *Ser y tiempo*, § 6. *La tarea de una destrucción de la historia de la ontología*. “Si se quiere que la pregunta misma por el ser se haga transparente en su propia historia”, es necesario, dice Heidegger, “alcanzar una fluidez de la tradición endurecida, y deshacerse de los encubrimientos producidos por ella”: la *destrucción* se traduce entonces en un *deshacerse* “del contenido tradicional de la ontología antigua”, aunque esto, según Heidegger, no se da en un “sentido *negativo*”: “La destrucción no pretende sepultar el pasado en la nada; tiene un propósito *positivo*; su función negativa es sólo implícita e indirecta”, de tal modo que la *destrucción* “pertenece esencialmente” al planteamiento de la pregunta por el ser. (Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta, 2009, todas las citas: p.43. Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C.). El concepto de *Destruktion*, agrega Rivera en una de sus notas, “debe ser entendido en el sentido más literal de la palabra, esto es, como de-strucción, o sea como el trabajo de desmontar algo que ya está montado, para ir a los elementos fundamentales que lo constituyen” (Ibid., p.456). Posteriormente, en *¿Qué es la filosofía?* (1955), se leerá: “El término *destrucción* tiene en cuenta una tal apropiación de la historia. [...] Destruir no significa aniquilar, sino desmontar, dismantelar, arrinconar los enunciados puramente historiográficos sobre la historia de la filosofía.” (MARTIN HEIDEGGER, *¿Qué es la filosofía?*, ed.cit., p.55).

¹⁴⁴ “*En el principio era*. — Enaltecer el origen: ése es el retoño de la metafísica que rebrota en la consideración de la Historia, y lleva enteramente a pensar que en el principio de todas las cosas está lo más valioso y esencial.” (FRIEDRICH NIETZSCHE, *El paseante y su sombra*. Madrid, Siruela, 2003, p. 13. Traducción de José Luis Arántegui).

Barthes tenía mayores puntos de (des)encuentro?¹⁴⁵ Pues tal vez se trate, en suma, de dejar *escombrada* la pregunta por el origen y en cambio inscribir nuevas preguntas sobre “nuevas tablas”; quizás se trate aquí, una vez más, de prestar oído a la destrucción de los martillazos, esos martillazos que *destruyen* y a la vez *esculpen* sobre lo *duro*, sobre el *duro edificio* montado por la tradición: “¡Sólo en tanto creadores podemos aniquilar!”¹⁴⁶

¿Se habrá de admitir entonces que estos señalamientos, estos nombres, estos “conceptos” (estos “encuentros”, estas “delimitaciones”) nos llevarían, por ejemplo, a recalar en la *filosofía*? ¿Y por qué no? ¿Y por qué sí? Hay una cuestión que a los filósofos les gusta creer, una muy curiosa tendencia que a falta de otra palabra llamaremos superstición: los términos que deambulan en la crítica, en el habla, en la opinión de la “cultura común” (en la *Doxa*), vienen inexorablemente de *aquí*, es decir, se *originan* en la filosofía, aunque muy pocos lo sepan y sin embargo escriban y repitan o actualicen (¡pero sin saberlo!) tal o cual palabra. Ante esto, la filosofía se arma de paciencia y se dispone a insistir, señalar, corregir, *rectificar*. “Toda nuestra filosofía no es sino una rectificación de los usos del lenguaje”, escribía Lichtenberg,¹⁴⁷ aunque el mismo Lichtenberg no olvidaba que esas mismas rectificaciones, esa misma “filosofía universitaria”, como él la llama, “está hecha con las limitaciones del lenguaje” y se encuentra inevitablemente permeada por él y, en consecuencia, invadida de “falsa filosofía”:¹⁴⁸ para señalar, rectificar y, en suma, para *hablar*, “la filosofía está siempre obligada a usar el lenguaje afilosófico.”¹⁴⁹

¿De modo que el lenguaje común, error tras error, construye otra filosofía, aunque ésta sea una a-filosofía o una “falsa filosofía”? Pero aquel viejo mito de la filosofía como matriz terminológica adquiere aún más fuerza con la lectura de “La

¹⁴⁵ Las más reiteradas alusiones de Barthes a filósofos (a filósofos *convencionalmente* establecidos como tales), contemplan, en un principio, la lectura de Marx y Engels (se podría decir que en *El grado cero de la escritura* la presencia de *La ideología alemana*, mediada por los escritos de Brecht, es patente, así como también lo será más adelante en las *Mitologías*) y, de un modo más esquivo pero no menos importante, al Sartre de *La náusea*. Después, ciertos aspectos de la filosofía de Platón (presentes en *El banquete* y *El Gorgias*) en los *Fragmentos de un discurso amoroso* marcarán la impronta de la lectura de Barthes ante “el texto de la filosofía”; pero será la presencia de Nietzsche (en *El placer del texto*, *Barthes por Barthes* y *La cámara lúcida*) la que se hará más recurrente e insoslayable: “Tenía la cabeza llena de Nietzsche”, se lee, por ejemplo, en uno de los acápites de *Barthes por Barthes* (Caracas, Monte Ávila, 1999, p.118. Traducción de Julieta Formona Zuloaga). Cfr., para esto, el prólogo de Joaquim Sala-Sanahuja a la edición española de *La cámara lúcida* (Barcelona, Paidós, 1999), y en especial JEAN-CLAUDE MILNER, *El paso filosófico de Roland Barthes*. Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

¹⁴⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La ciencia jovial*, “*La gaya scienza*”. Caracas, Monte Ávila, 1999, p.58. Traducción de José Jara. Véase también *Así habló Zaratustra*, “De las tablas viejas y nuevas”, por ejemplo: “Y si vuestra dureza no quiere levantar chispas y cortar y sajar: ¿cómo podríais algún día — crear conmigo?” (FRIEDRICH NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza, 1985, p.295. Traducción de Andrés Sánchez Pascual).

¹⁴⁷ GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, *Aforismos*. México DF, FCE, 1992, p.148. Traducción de Juan Villoro.

¹⁴⁸ “Así —agrega Lichtenberg— enseñamos la verdadera filosofía en el lenguaje de la falsa.” (Ibidem, todas las citas).

¹⁴⁹ Ibid, p.149.

muerte del autor”, porque no pocos lectores —incluso los lectores apresados en la filosofía— asociarían la palabra “ser” o la palabra “identidad” a la tradición del discurso filosófico. ¿Cómo escapar a ellas? Vale decir, ¿cómo destruirlas para así no aniquilarlas y sólo *arrinconarlas* o escombrarlas? Es cierto, por otra parte, que la ubicación de Barthes ante el discurso académico de la filosofía (y ante la academia en general) se vislumbra por lo menos como problemática; la *imprecisión*, su “procedimiento”, muchas veces consiste en sonsacar e injertar frases, palabras, nombres, argumentos completos en virtud del recorrido establecido por el “desbarramiento” de la escritura y no en el marco de un sistema general; la construcción es fuerte pero a la vez precaria, “el conjunto puede también desmoronarse al primer soplo de viento”.¹⁵⁰ Aun así, ¿cómo escombrar las reminiscencias filosóficas en el anuncio de la muerte del autor cuando leemos que la escritura “procede a una exención sistemática del sentido [*exemption systématique du sens*]” y de tal manera “se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica [*contre-théologique*]”?¹⁵¹ Al escribir “reminiscencias filosóficas” señalamos esas mismas palabras, nada más y nada menos que esas mismas palabras. Pues tampoco se dirá (como se ha dicho a veces): “Muerte del autor = muerte de Dios”, o: “destrucción de toda voz = destrucción del *sujeto*”. Tanto la *contrateología* como la *destrucción de toda voz* se interponen en el texto en relación con la problemática del lenguaje, y la tarea de ir a buscar o desprender consecuencias de otro tipo al detective de este ensayo y al ensayo completo la quedan un poco demasiado grandes y los acompleja.

Pero eso para nada quiere decir que “La muerte del autor” no se tope con otros textos cuyos propósitos se divisan desde lejos. Tal vez lo único relevante sea nada más eso: topar *con* otros, tocar *a* otros, no importándole tanto el ser comprendido (descifrado) como el moverse (enredarse y desenredarse) dentro de una zona de vecindad. Continuar hallando “filiaciones”, puntos de contacto, pequeños e intermitentes destellos en el texto —“*allí donde la vestimenta se abre*”—¹⁵² forma parte de la misma noción de “texto” que gravita en “La muerte del autor”, y por la cual, precisamente, se haya *destruido* todo origen: “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”;¹⁵³ noción inseparable cuanto más constitutiva lo es de la del *escritor*, pues éste, en tanto sucede a ese creador original, teológico, que era el Autor, sólo tiene como “único poder [...] el de mezclar las escrituras” según las entradas de “un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente”.¹⁵⁴

¹⁵⁰ “Barthes tergiversa todo lo que toca, lo somete a su propio procedimiento.” LOUIS-JEAN CALVET, *Roland Barthes. Una biografía*. Barcelona, Gedisa, 2001, p.154. Traducción de Alberto Luis Bixio.

¹⁵¹ “La muerte del autor”, p.70; en la edición en francés, p.66.

¹⁵² “¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre*? [...] Es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición.” (ROLAND BARTHES, *El placer del texto*, ed.cit., p.19).

¹⁵³ “La muerte del autor”, p.70.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 69; en la edición en francés, p. 65.

La cita principal de Barthes, se ha visto ya, está en la escritura literaria: en primera fila hay una novela de Balzac y también están los nombres de Mallarmé, Baudelaire, Valéry, Proust, Flaubert y el Surrealismo. Pero aunque desde un principio se trate de “literatura” y de crítica literaria —por lo demás en ningún momento se pone en duda la pertenencia de esos nombres a la institución de la Literatura—, muy pronto se leerá que no es exactamente ahí donde acontece la *destrucción de toda voz*. Puesto que es en el espacio mucho más indelimitado y por cierto no-institucionalizado de la *escritura* (en la cual —y por la cual— algo o alguien morirá), es entonces que las resonancias de tal *destrucción* se amplifican. De manera que, tal y como se advierte en un paréntesis hacia el final del decreto, “(sería mejor decir la *escritura* [y no la *literatura*] de ahora en adelante).”¹⁵⁵

La escritura, ese lugar sin lugar, neutro, *atópico*, se desplaza por bastantes más zonas que por poemas, cuentos o novelas;¹⁵⁶ es más: si se repara que entre los nombres presentes en el segundo fragmento de “La muerte del autor” están los de Tchaikovsky y Van Gogh —ejemplos clásicos, el “vicio” y la “locura” respectivamente, en los que la crítica ha ido a buscar *explicaciones* para las obras—¹⁵⁷, el asunto se abre hacia el terreno todavía más amplio de las producción plástica y musical. El “diccionario ya compuesto” es un diccionario sin límites, desbordado, quizá un anti-diccionario en el que cada palabra —o cada “foco”— conduce a otra y a otra más: aunque las palabras de ese diccionario puedan estar codificadas y la cantidad de las acepciones pertenezca a un conjunto finito, y aunque el lector —“lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad”—¹⁵⁸ cargue con una competencia léxica y enciclopédica que por muy vasta no deja de ser limitada,¹⁵⁹ aun así, el número de posibilidades de la “mezcla”, la combinatoria de la escritura, nunca lo estará.*

¹⁵⁵ Ibidem. En *Crítica y verdad* (1966), Barthes había escrito (parafraseando a Le Clézio): “no hay ya poetas, ni novelistas: no hay más que una escritura”. (*Crítica y verdad*. México, Siglo XXI editores, 1971, p. 47. Traducción de José Bianco).

¹⁵⁶ En *a-topos*, es decir, en el *sin-lugar* de la escritura se decide al mismo tiempo la posición indeterminada o la *deriva* del escritor. A partir de *El placer del texto* (1973), Barthes insistirá en la *atopía* para referirse a la escritura y al escritor, esa “criatura”, ese “juguete” de lenguaje, “puesto que el lenguaje que lo constituye (la escritura) está siempre fuera de lugar (es atópico).” (*El placer del texto*, ed.cit., p.56.) Véase también “La atopía” (opuesta a la “utopía”) en *Roland Barthes por Roland Barthes* (ed.cit., p.61) y “Átopos” en *Fragments de un discurso amoroso* (México, Siglo XXI editores, 1998, p.43).

¹⁵⁷ “La muerte del autor”, p.66.

¹⁵⁸ Ibid., p.71.

¹⁵⁹ Cfr. UMBERTO ECO, “El lector modelo”, en: *Lector in fabula*. Barcelona Lumen, 1981, pp.73-95. Traducción de Ricardo Pochtar.

* Esta es una de las razones por las cuales “La muerte del autor” será determinante para la formulación de las teorías del “hipertexto” que plantean la preeminencia de la lectura en el ámbito del ciberespacio. La posibilidad ilimitada de establecer conexiones o *links* no previstos por un “autor” —que sólo es un punto más atravesado por líneas en una “red”— o de crear nexos entre documentos, convierte en absolutamente inoperante la pregunta por la “fuente” autorial considerada como “origen”. Para una revisión

Pero, para no alejarnos del papel, ¿qué ocurre con la muerte del autor en el ámbito del ensayo, por ejemplo? ¿*Quién está hablando* —ahora— *así*? ¿Cambia el sentido de la pregunta? La respuesta quizá se mantenga imperturbable: la escritura; pero si esta vez dirigimos la pregunta hacia el ensayo, ¿importa acaso *quién* escribe ahí? ¿Qué se destruye en la escritura no-literaria? ¿O con la escritura es concluyente la destrucción, acontezca donde acontezca, con respecto a cualquier discurso? En el terreno universitario, el ensayista de algún modo se ve obligado a ser *alguien*, a suscribir *fuera* de la escritura —es decir, como autor— lo que ha escrito ya. En tal sentido hay un habla que tiene como fin la justificación de la escritura previa al tiempo que la justificación misma del ensayista como un autor consecuente; es hablando como apoyará lo escrito, es en el excedente (o en el precedente) a su escritura donde aclarará aquello que realmente *ha querido o no ha querido decir*. ¿Cómo se defendería si no? ¿Qué clase de examen rendiría? ¿El silencio le bastaría? ¿“El que no responde a las preguntas ha aprobado el examen”, como sentencia el huésped de Kafka que invita las rondas de cerveza?¹⁶⁰ Difícil, porque aun cuando permanecer callado —ya se ha leído— constituya una gran opción, por otra parte el costo del silencio suele ser alto. “Este hombre [este hombre silencioso] sería la abyección de nuestra sociedad: los tribunales, la escuela, el manicomio, la conversación harían de él un extranjero: ¿quién sería capaz de soportar la contradicción sin vergüenza?”¹⁶¹ Desde Montaigne a Nietzsche el ensayo ha dicho “yo”: “Yo me estudio más que ningún otro tema”, “yo soy la materia”, “yo soy ignorante” “yo soy dinamita”: ¿ese “yo” escrito, ese “yo” de ensayista, acaso funge en tanto sustituto del “yo” empírico? La ventaja del ensayo, si ha de tenerla, se diría es justamente ésa: las cosas van a medias, nada se acaba ni se enlaza con fuerza, el discurso argumentativo no lo es completamente, nadie las tiene todas *consigo* y es la escritura, pues, la que *se va pensando*,¹⁶² y sin embargo, ¿se deberá justificar en algún otro lugar dicha exención de las justificaciones, esa ignorancia e incertidumbre declaradas y un poco altaneras como las de Montaigne?¹⁶³ En otras palabras: ¿se reconstruye la *voz destruida*, se traza un plan, se rectifican las líneas después de abandonada la escritura?

pormenorizada de las relaciones entre la teoría del hipertexto y la teoría crítica que ha abordado directa o indirectamente el problema del “autor”, véase GEORGE P. LANDOW, “Reconfigurar al autor”, en: *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós, 1995, pp.95-130. Traducción de Patrick Ducher.

¹⁶⁰ FRANZ KAFKA, “El examen”, en *op.cit.*, p.123.

¹⁶¹ ROLAND BARTHES, *El placer del texto*, ed.cit., p.10.

¹⁶² “En su más alta forma —ha escrito Pablo Oyarzún— el ensayo es escritura pensante, pensamiento que (se) escribe. Su ritmo es entrecortado. Está determinado por la reiterada interrupción del curso continuo de la reflexión.” (“Metafísica y Redención”, en: HUMBERTO GIANNINI, *Metafísica del lenguaje*, Santiago, LOM, 1999, p.6).

¹⁶³ “Desparramando aquí una frase, allá otra, como partes separadas del conjunto, desviadas, sin designio ni plan, no estoy obligado a ser perfecto ni a concentrarme en una sola materia; varío cuando bien me place, entregándome a la duda y a la incertidumbre, y a mi manera habitual, que es la ignorancia.” (MICHEL DE

*

Escribir no es hablar. Pero todos estos movimientos —escribir, hablar, desaparecer, aparecer— se mueven en el terreno de la palabra, en una “logosfera”, si quiere llamarse así; y es dentro de tal espacio —espacio del que no se escapa y al que no se *señala*— donde aún es factible desprender otra distinción: el “autor” habla; el “escritor” no. El escritor no tendría manera de hacerlo, está fuera de cualquier tipo de justificación aledaña a la escritura: fuera de ella, hablando, el escritor se apaga. La escritura, en efecto, “comienza cuando el habla es *imposible* (se puede considerar esta palabra con el mismo sentido que se le da al decir de un niño que es un niño *imposible*)”.¹⁶⁴ El escritor, mientras habla, no tiene ya ninguna opción de continuar siendo escritor, aunque desde luego se le abren grandes posibilidades como autor, como intelectual, como profesor, como alumno. Los pronombres personales en voz alta o en voz baja, las opiniones, las declaraciones de principios, las cátedras, los exámenes de grado no tienen nada que hacer con un escritor. De un escritor se podría decir lo que se dice del detective Croce: “No tiene vida privada y cuando tiene vida privada, pierde la cabeza.”¹⁶⁵ No hay vida (pública, privada) en el escritor. Es de golpe él —y no el autor— el único realmente muerto.

*

el arte es como el incendio
nace
de lo que él quema

JEAN-LUC GODARD

En 1963 Derrida citaba dos fragmentos de Merleau-Ponty en los cuales el escritor aparecía “como un nuevo idioma que se construye”, y que sólo en la escritura se “enseña a sí mismo” su “pensamiento”: “Mis palabras me sorprenden a mí mismo y me enseñan mi pensamiento”, escribía Merleau-Ponty.¹⁶⁶ Ahí radica la singladura “*inaugural*” de la

MONTAIGNE, “De Demócrito y Heráclito”, en: *Ensayos*, Libro I. Losada, Buenos Aires, 1941, página, 35. Traducción de Constantino Román).

¹⁶⁴ ROLAND BARTHES, *El proceso de la escritura*. Buenos Aires, Ediciones Caldeón, 1974, p.11. Traducción de Betty Altamirano.

¹⁶⁵ RICARDO PIGLIA, *Blanco nocturno*. Barcelona, Anagrama, 2010, p.184.

¹⁶⁶ JACQUES DERRIDA, “Fuerza y significación”, en: *La escritura y la diferencia*, ed.cit., p.21. Los textos de Merleau-Ponty citados por Derrida corresponden, el primero, a un fragmento no incluido en la edición final de *Origen de la verdad* pero de todas formas publicado en 1962: “En el escritor el pensamiento no dirige al lenguaje desde fuera: el escritor es él mismo como un nuevo idioma que se construye [...]”; y, el

escritura: cuando se escribe, siempre se está *comenzando*; escribir es comenzar a escribir, sin una dirección previa, sin pre-visión alguna (por muchos planes que se tracen, por muchas “estructuras” que se respeten o desechen): *en el escritor el pensamiento no dirige al lenguaje desde fuera*, porque en el escritor no hay afuera, porque en el escritor la posibilidad de la huida, el terreno para *irse*, se haya sólo en la escritura, la escritura es el afuera. La inauguración de la escritura excluye, así, la figura precedente de un Autor confundido con el Padre, y es ahí, pues, desde donde se considera la entrega del escritor a una actividad *contrateológica*. “La escritura es para el escritor, incluso si no es ateo, pero si es escritor, una primera navegación y sin gracia.”¹⁶⁷ El “Padre”, que está en todas partes, puede por supuesto adquirir distintos nombres (la “vida”, la “historia”, el “ser”, el “inconsciente”, la “idea”, el “pensamiento”, la “Cosa”), aun cuando sólo pasará por ellos para ratificarse como Padre. Barthes y Derrida señalaban en esta disposición, en este juego de sombras, el rasgo *idealista* de la crítica literaria tradicional, fundamentada en el prejuicio teológico, a la vez que *teleológico*, de la *anterioridad*: siempre hay una Idea (o un “designio interior”) *expresado* en la obra;¹⁶⁸ la obra no sería otra cosa sino la cristalización (la *actualización*) de un contenido o, para recordar a Hegel, la manifestación sensible de la *idea*.¹⁶⁹

Sin embargo “inaugurar” no es en absoluto “crear”. Aunque “sucesor”, el escritor no es ni mucho menos un “sustituto” del autor, no es el creador o el “pequeño Dios” preconizado por los poetas.¹⁷⁰ Pues no se inaugura sino lo que ya está, y la escritura es

segundo (“Mis palabras me sorprenden a mí mismo y me enseñan mi pensamiento”), se encuentra en *Problemas actuales de la fenomenología*.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ “La anterioridad simple de la Idea o del ‘designio interior’ con respecto a una obra, que simplemente la expresaría, sería, pues, un prejuicio: el de la crítica tradicionalista llamada *idealista*.” (Ibid., p.22). Derrida, más adelante (desmantelando el “ultraestructuralismo” de Jean Roussett), advertirá sobre otro de los nombres del Padre: “estructura”. La devoción por la “estructura”, la lectura “preformista” que sólo se cree completa al hallar en la obra “una línea, por compleja que ésta sea, que dé cuenta de la unidad, de la totalidad de su movimiento y de los puntos por los que pasa” (p.31); la lectura que aguja la mirada hasta *ver* en el libro una “red simultánea de relaciones recíprocas” da cuenta, pues, “de la metafísica implícita de todo estructuralismo o de todo gesto estructuralista”, al apelar siempre a aquella “simultaneidad teológica del libro” que “se cree privada de lo esencial cuando no accede a ella.” (p.39).

¹⁶⁹ “Pues el contenido —señalaba Hegel— es lo decisivo, como en toda obra humana, también en el arte. El arte, según su concepto, no tiene otra vocación que transferir lo en sí mismo pleno de contenido a una presencia sensible adecuada, y la filosofía del arte debe por tanto hacer que su principal ocupación sea concebir mediante el pensamiento lo [...] pleno de contenido y su modo bello de representación”. (G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, ed.cit., p.447). Además, en la Introducción a las *Lecciones*, véase especialmente el §. 2 *Desarrollo del ideal en las formas particulares de lo bello artístico* (pp.57-61), donde la valoración de los distintos estados del desarrollo histórico del arte se fundamenta en la adecuación (*clásica*) o inadecuación (*simbólica*) entre idea y *figuración*, “puesto que el arte tiene la tarea de representar la idea para la intuición inmediata como figura sensible [...]” (p.55).

¹⁷⁰ “El Poeta es un pequeño Dios” o “Cuanto miren los ojos creado sea”, conocidos versos del “Arte poética” de Vicente Huidobro incluida en *El espejo de agua* (1916). VICENTE HUIDOBRO, *Obra poética*. Barcelona, Colección Archivos, 2003, p. 391.

ese gesto paradójico que traza líneas nuevas sobre una arquitectura antigua que invariablemente ha permanecido ahí: la escritura misma. La escritura es paradójica porque es la invención de algo que ya estaba, fue inventada antigua, como diría Macedonio,¹⁷¹ y aquel “nuevo idioma que se construye” se construye sin “crear” nada. Escribir es comenzar a escribir, pero sobre todo es comenzar a re-escribir. Un crimen, por ejemplo. Re-escribir un crimen supone al crimen como alguna vez escrito, y aun así, al re-escribirlo —al reinscribirlo y reconstruirlo— todo se echa a andar, otra vez, por *primera vez*, nuevamente: pesquisas, declaraciones, pistas falsas, escritura del expediente, el crimen mismo.

Barthes, el de los categóricos ejemplos franceses, pudo haberlo pasado por alto, pero el modelo paroxístico de “La muerte del autor” está contenido en *Don Quijote*, ahí donde la narración es la superpuesta y artificiosa “traducción” de otro texto, y el “autor” el “padrastró” —y no el Padre— de una historia ya existente.¹⁷² Tenemos así la misma respuesta: un escritor inscribe letras nuevas, aunque desde antiguo presentes, sobre la escritura de otro; un escritor inventa una historia nueva ya escrita y siempre llega tarde y siempre llega temprano. Un escritor no puede más que interrumpirse,¹⁷³ para ir continuamente a consultar “los mil focos de la cultura” o, si se prefiere, darle una mirada a los anales de la Mancha.¹⁷⁴ La aparición del “padrastró” en *Don Quijote*, leído en

¹⁷¹ “Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo.” MACEDONIO FERNÁNDEZ, “Prólogo a la eternidad”, en: *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires, Corregidor, 1975, p.13.

¹⁷² En el Prólogo que antecede a la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha* publicada en 1605, se nos advierte sobre esta condición de “padrastró” de quien da inicio a la novela: “Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastró de Don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso [...]” (MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Real Academia Española, 2004, p.7). Luego, en el capítulo IX, la reanudación del relato de la batalla entre Don Quijote y el vizcaíno (“puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas [...]”, p. 87) se produce gracias a la aparición del muchacho morisco —el traductor, “en poco más de mes y medio” de la historia—, con lo cual ese “yo-padrastró” de la narración anterior, y con él la novela, traslada su estatuto de *obra* al de una “traducción” de la narración de otro, el “historiador arábigo” Cide Hamete Benengeli (ibid., p. 86). Aunque, como señala Francisco Rico, esto se correspondería “con el tradicional expediente de presentar un relato más o menos ficticio como copia o versión de un manuscrito hasta entonces inédito y a menudo (sobre todo en los libros de caballerías) compuesto en una lengua exótica” (Nota 14 del cap. IX, Primera Parte, ed. cit, p. 87), de cualquier manera esta “noticia” antepone en el lector la idea de estar asistiendo al desenvolvimiento de un texto *no original*, a la simple o enrevesada transcripción, efectuada por un copista, de una historia extraordinaria cuyo “historiador” (y no ya un “creador”), hablante de otra lengua, ya no está.

¹⁷³ “Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor de esta historia esta batalla [...]”. (*Don Quijote de la Mancha*, Capítulo VIII, Primera Parte, ed.cit., p.83).

¹⁷⁴ Ya desde el capítulo II de la Primera Parte, en la narración se hace hincapié en que la historia de la primera salida de Don Quijote se ha leído en diversos “autores”, cuyas versiones, sin embargo, distan de aquella que se ha “hallado escrita en los anales de la Mancha” (Ibid., p.36).

retrospectiva, violenta de inmediato la función tradicional posteriormente asignada al *autor* como un “creador original”, ubicándolo en una suerte de apropiación ambigua — la de la impropia traducción— con respecto a “su” obra. La narración se extrae de la traducción de una historia previa, por lo que su acto de repetición (la transcripción que se desliza a lo largo de toda la novela) se basa en una *lectura*. *Don Quijote*, novela de la transcripción, es por tanto la novela de la lectura, y no únicamente al posibilitar el encuentro —o el choque— entre los libros y la experiencia (vale decir, la lectura no es el mero impulsor de las “salidas” de un personaje que decide *irse*): la lectura es, antes bien, el movimiento de apertura por donde se cuele una novela que en todo momento es la misma y otra.

Todavía uno de los teóricos literarios más conservadores y renuentes —por no decir reaccionarios— a abandonar la entronización de los padres creadores de la literatura, Harold Bloom, entiende la escritura como una “malinterpretación”, es decir, como una *lectura*: “la gran escritura se produce siempre mediante una fuerte (o débil) malinterpretación de la escritura previa”.¹⁷⁵ Incluso Shakespeare, el santo patrono de Bloom, el “canon del mundo” de Bloom (la “gran escritura”, el dios de Bloom),¹⁷⁶ fue un lector en sentido amplio, vale decir, acumulaba diversas escrituras mientras, también, *malinterpretaba* las crónicas históricas —ya escritas— y los rumores del público tras las bambalinas del teatro isabelino, donde siempre se mostró como un gran experto en el arte de aguzar los oídos.

Don Quijote es el archimodelo del decreto de la muerte del autor porque exhibe el hecho de que no hay escritura sin lectura, no hay teatro sin espías. Pero si la lectura es lo que permite inaugurar lo que ya estaba, sin embargo es sólo en el acto de esa *malintepretación* —ni antes ni después— donde está la escritura, encapsulada: la escucha de los rumores, la lectura y repetición de los mil focos de la cultura, no aseguran la escritura; en el Prólogo al *Quijote* el prologuista nunca acaba de empezar a escribir el Prólogo al *Quijote*, aun estando asistido por “aquel largo catálogo de autores” que “por lo menos servirá [...] a dar de improviso autoridad al libro”.¹⁷⁷ No hay comienzo, la escritura nunca comienza, la “autoridad” no contribuye en nada, y al “padrastró” aún lo tenemos ahí, en la postura del comienzo, en “suspense, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete, pensando lo que diría...”.¹⁷⁸

*

¹⁷⁵ HAROLD BLOOM, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid, Trotta, 2009, p. 22. Traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra.

¹⁷⁶ “Shakespeare siempre ha estado ahí antes que nosotros” (Ibid., p.28); “Shakespeare no sólo pensó en una cosa y sólo en una cosa, sino que, escandalosamente, lo pensó todo por nosotros.” (Ibid., p.30).

¹⁷⁷ *Don Quijote de la Mancha*, Prólogo; ed.cit., p.13.

¹⁷⁸ Ibid., p.8.

En “La muerte del autor” se plantea entonces la cuestión del *tiempo*. “Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después* [*distribuée comme un avant et un après*].”¹⁷⁹ Por el contrario, al considerarse “inaugural”, la escritura no tiene derecho a un pasado ni un futuro (pues su pasado y su futuro pertenecen a los dominios del imperio del Padre), y el único tiempo admisible no es otro que el presente de la enunciación: “no existe otro tiempo que el de la enunciación [*énonciation*], y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*”.¹⁸⁰ Al ya no presentarse *quien* escriba, no hay pues un antes ni un después y sólo acontece que *se está escribiendo*; sólo existe el instante del presente y ese instante eterno, atemporal, invalida a los demás; “Cada instante es autónomo”, escribía Borges;¹⁸¹ es decir: “El presente está solo”.¹⁸² ¿Es en la soledad autónoma del eterno presente donde se despliega entonces la escritura? ¿Acaso en la escritura —tal cual se lee en unos versos de Eliot— “todo tiempo es eternamente presente” “y todo es siempre ahora”?¹⁸³ ¿Qué hay de esas “ideas escritas” que *luego* resuenan en un futuro y *vienen* de un pasado? ¿Son ideas “plasmadas” en la escritura? ¿Tienen *tiempo* las “ideas”? Hemos escrito la palabra “idea” —como se pudo haber escrito la palabra “pensamiento” (o “sentimiento”)— sólo para llegar a leer una anotación de Julio Ramón Ribeyro: “El fin de la página marca a menudo para mí el fin de una idea.”¹⁸⁴ Únicamente en ese instante solitario, en aquel presente de la página, es cuando se está escribiendo y se es un *escritor*. La idea no tiene futuro más allá del “fin de la página”; la idea, en tanto idea escrita, está, por así decirlo, encerrada en la página y *es* la página; *se extiende hacia todo cuanto ella es*, y si después “alguien” desprende de ahí una revolución o un viaje a Marte, eso ya será cualquier *otra* cosa menos la escritura.

Y sin embargo, la escritura se somete al tiempo puesto que *proviene* siempre de alguna parte, está ya en los textos y en los “mil focos” del pasado y en los nuevos textos del futuro. “Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas [...], el escritor se limita a imitar [*imiter*] un gesto siempre anterior, nunca original [*un geste toujours antérieur, jamais originel*].”¹⁸⁵ Tal gesto imitativo, como ya se hacía notar, aparta la inauguración del escribir de cualquier idea de “creación”, opone frontalmente la escritura a la soberanía del origen y de la “originalidad”; pero, consideradas así las cosas, es ese mismo gesto de *eterno copista* el que inevitablemente dispone el instante del presente —del presente autónomo de la

¹⁷⁹ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, op.cit., p.68; en la edición en francés, p. 64 (los subrayados son de Barthes).

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ JORGE LUIS BORGES, “Nueva refutación del tiempo” (1946), en: *Obras Completas Vol. II*, ed.cit., p.140.

¹⁸² JORGE LUIS BORGES, “El instante” (*El otro, el mismo*, 1964), en: op.cit., p.295.

¹⁸³ T. S. ELIOT, “Cuatro cuartetos”, en: *Tierra baldía / Cuatro cuartetos*. México DF, Premià Editora, 1977, p. 69 y p. 87, respectivamente. Traducción de Vicente Gaos.

¹⁸⁴ JULIO RAMÓN RIBEYRO, *La tentación del fracaso*. Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 127.

¹⁸⁵ “La muerte del autor”, p. 69; en la edición en francés, p.65. (Bouvard y Pécuchet trabajan como amanuenses en una casa comercial y en el Ministerio de Marina, respectivamente; vid. GUSTAVE FLAUBERT, *Bouvard y Pécuchet*. Buenos Aires, Losada, 1990. Traducción de Luis Echávarri).

escritura— en el marco de una línea temporal. Barthes ha llenado el espacio ya vaciado del autor-Padre con los “mil focos de la cultura”, y aun cuando en ellos “ya nunca más” será posible hallar (ni preguntar por) un origen —pues ninguno de esos focos es el “original”—, de cualquier manera el *gesto imitativo* del escritor sí los dispone en un *antes* y un *después*. Aun cuando esté constituido “por un espacio de múltiples dimensiones [*un espace à dimensions multiples*] en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras”,¹⁸⁶ el texto —el tejido— *proviene* o *resulta* de tal espacio,¹⁸⁷ y la misma acción parasitaria ejercida por parte de ese gesto “nunca original” sobre los textos *anteriores* supone, querámoslo o no, cierta sujeción a la idea convencional del tiempo lineal. “El texto previo es a la vez el terreno del nuevo y algo que el poema debe aniquilar al incorporarlo [...] El nuevo poema necesita los viejos textos y a la vez debe destruirlos.”¹⁸⁸ El poema debe destruirlos pero sin duda los *necesita* para anexarse de ellos (para fagocitar en ellos) cuanta sustancia estime conveniente. El texto viejo se incorpora en uno nuevo y es por esa incorporación que existe un pasado que tiene su futuro en el poema.

Ahora bien, ¿sucede lo mismo cuando al lenguaje se lo quiere emancipar de su instrumental función re-presentativa? El lenguaje, “es decir, eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes”, ¿*no* tiene tiempo o al menos no tiene un tiempo lineal según el cual *antes* ubicamos a un referente y *después* a su referencia? Que escribir equivalga a trazar “un campo sin origen [*un champs sans origine*]” sobrelleva una secuela a todas luces más abierta a la aparición del lenguaje en general y no únicamente acotada al ámbito de la práctica literaria: sí, como ha establecido Barthes, “escribir consiste en alcanzar [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa”, no habría en tal actuación *expresión* ni rastro algunos referidos a una anterioridad, sino, en cambio, “un pur geste d’inscription [*un mero gesto de inscripción*]”:¹⁸⁹ ni más ni menos que el lenguaje en acción, esto es, ni más ni menos que el lenguaje. Cuando Rimbaud “anotaba lo inexpressable”¹⁹⁰ quizás escribía no lo “innombrable” o lo “inefable”, no aquello que “no aparece” o “no se nos muestra” (el silencio, la noche) sino más bien precisamente eso, precisamente nada: sin *aquello*, sin *lo*, sin *origen*: sólo *un mero gesto de inscripción*.

¿Será así de radical el lenguaje? ¿No hay un poco —o bastante— de filosofía en aquel *aquí y ahora* de la escritura y en todo este problema en general? La a-filosofía arremete con su irresponsabilidad de siempre, una condensación simplista tan apta para discurrir sin frenos como capaz de echarse al bolsillo tres milenios de reflexión. El detective no lo sabe y esto tal vez no le importe en absoluto. A él se lo podría tratar con la misma displicencia

¹⁸⁶ “La muerte del autor”, p. 69; en la edición en francés, p.65.

¹⁸⁷ « [L]e texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. » («La mort de l’auteur», p. 65).

¹⁸⁸ J. HILLIS MILLER, “El crítico como huésped”, en: M. A. JOFRÉ y MÓNICA BLANCO (comps.), *Para Leer al Lector*. Santiago, UMCE, 1985, p. 234.

¹⁸⁹ “La mort de l’auteur”, p.64; en la edición en español, p.69.

¹⁹⁰ ARTHUR RIMBAUD, « Delires », en: *Obra poética completa*. Barcelona, DVD, 2007, edición bilingüe. Traducción de Miguel Casado y Eduardo Moga. « J’écrivais des silences, des nuits, / Je notais l’inexprimable. » [*Anotaba silencios, noches, / anotaba lo inexpressable*].

pedante con la que se arma el crítico de jazz Bruno Ventura para decirle al saxofonista Johnny Carter (un tipo, por cierto, obsesionado con el tiempo): “Querido, hace miles de años que un montón de barbudos se vienen rompiendo la cabeza para resolver el problema”.¹⁹¹ ¿Pero qué le dice eso a un perseguidor como Johnny? ¿Qué le dice eso al detective? ¿Por casualidad esos barbudos le ayudarán a resolver su caso en lugar de interponerle trampas (“ser”, “identidad”, “tiempo”, “lenguaje”) y desviarlo a cada paso? Pero, ¿desviarlo de *dónde*?

El problema del tiempo en relación al lenguaje, pese a todo, tal vez entregue más pistas con respecto al escritor: se ha escrito que éste no tiene pasado ni futuro; se ha escrito, de algún modo, que la escritura se realiza en un “minucioso presente” (tal y como Borges llamó a aquello que “somos”);¹⁹² y también se ha escrito: hay mil focos alrededor del escritor dispuestos de una u otra forma para amarrarlo al tiempo, para insertar esa página eterna como una más dentro de un “diccionario ya compuesto”; de modo tal, el escritor no tiene tiempo y tiene mucho tiempo, es un instante autónomo hecho de pasado y futuro; inaugura fuera del tiempo lo ya inventado y después, más adelante, ese mismo gesto de copista será otra vez inaugurado; “ser artista es no saber nunca que ya existe un arte, ni tampoco que ya existe un mundo. Sin duda, el pintor va al museo y por ello tiene cierta conciencia de la realidad de la pintura: sabe de pintura pero su tela no sabe.”¹⁹³

*

la total mezcla plena
 la pura impura mezcla [...]
 la mezcla
 sí
 la mezcla con que adherí mis puentes

OLIVERIO GIRONDO

En 1971 Foucault subrayó la distinción entre la búsqueda de un “origen” (*Ursprung*) y el establecimiento de una “procedencia” (*Herkunft*) en la escritura de Nietzsche.¹⁹⁴ Distinción importante si se quiere dejar atrás cualquier pregunta por el origen para atender justamente a esos “acuerdos” y “contrastos” que según Barthes constituyen el texto. El análisis de la “procedencia”, dice Foucault, se encarga de “descubrir todas las marcas sutiles, singulares,

¹⁹¹ JULIO CORTÁZAR, “El perseguidor”, en: *Cuentos completos I*. Madrid, Alfaguara, 1996, p.247.

¹⁹² “No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente.” (“Nueva refutación del tiempo”, en: op.cit., p.140).

¹⁹³ MAURICE BLANCHOT, “¿A dónde va la literatura?”, en: *El libro que vendrá*, ed.cit., p.225.

¹⁹⁴ MICHEL FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos, 1988. Traducción de José Vázquez Pérez.

subindividuales que pueden entrecruzarse y formar una red difícil de desenmarañar”;¹⁹⁵ al examinar la “procedencia” estamos en el lugar (en la red) de la *mezcla*, a su modo un “espacio de múltiples dimensiones” sin origen, pero sobre todo estamos en la disociación de las unidades y en el desperdigamiento de las identidades, pues “el análisis de la procedencia permite disociar el Yo y hacer pulular, en los lugares y posiciones de su síntesis vacía, mil acontecimientos ahora perdidos.”¹⁹⁶ ¿No incorporaba la escritura mil acontecimientos —o mil focos— ahora “perdidos” pero que no dejaban de “entrecruzarse”? ¿No estaban también en ella (*por ella*) *destruidos* el “origen” y la “identidad”? Pero cuidado: si se pretende hacer coincidir o forzar un paralelismo entre la disociación del Yo y la “pérdida de identidad” de la escritura, hay que irse más despacio. La descalificación del origen no establece necesariamente una concordancia transparente entre la genealogía y la *destrucción de toda voz*. Sin duda ambas se alejan definitivamente de la pregunta por el origen; ambas, de algún modo, escriben sobre una cierta movediza plataforma *contrateológica* (o “antimetafísica”); pero entonces cabría preguntarse si es lícito igualar la multiplicidad textual a la *historia*, esto es, al “cuerpo mismo del devenir”.¹⁹⁷ ¿Acaso la escritura, espacio múltiple donde “todo está por *desenredar* [*démêler*], pero nada por *descifrar* [*déchiffrer*”¹⁹⁸ también carga con “un conjunto de fallas, de fisuras, de capas heterogéneas que la vuelven inestable”?¹⁹⁹ Con estas preguntas los puntos de contacto saltan a la vista, y el detective ahora se detiene en el texto de Foucault con algo más de interés, quizás porque intuye ahí, entre esos “pergaminos embrollados, borrosos, varias veces reescritos”, alguna coartada meticulosa.²⁰⁰

“La historia, genealógicamente dirigida, no tiene por meta encontrar las raíces de nuestra identidad, sino, al contrario, empeñarse en disiparla; [...] intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan”.²⁰¹ Disipación de la identidad y búsqueda aguzada de la discontinuidad: en este aspecto, el genealogista es un poco como el *lector*, ese lector nacido con la muerte del Autor y que por lo tanto ya no procede a la manera del crítico, empeñado en localizar, donde sea, al Autor, es decir dedicado a la tarea de conferirle una continuidad o una linealidad genética, suprahistórica, al mito creativo de la obra. El genealogista se parece al lector en su atención a las duplicidades del lenguaje, a las argucias de los textos, al terreno accidentado de la mezcla (de “la pura impura mezcla”) de la escritura: “el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura.”²⁰² El punto de contacto entre el lector y el genealogista radica en la puesta en entredicho de la búsqueda del origen en virtud de una mirada que considera, “sin que se pierda ni una”, las múltiples citas del texto así como *todas*

¹⁹⁵ Ibid., p.25.

¹⁹⁶ Ibid., p.26.

¹⁹⁷ Ibid., p.24.

¹⁹⁸ “La muerte del autor”, p.70; en la edición en francés, p.66 (los subrayados son de Barthes).

¹⁹⁹ MICHEL FOUCAULT, op.cit., p.28.

²⁰⁰ Ibid., p.11.

²⁰¹ Ibid., pp.67-68.

²⁰² “La muerte del autor”, p. 71.

las discontinuidades de la historia: tal vez, como en la página de Mallarmé, para ambos se trate de “conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión”.²⁰³

Pero ese punto al mismo tiempo es el que permite interponer una distancia. En “La muerte del autor”, el lector (*lecteur*) es considerado un “destino” (*destination*) en tanto es un “espacio” de reunión para la pluralidad textual de los mil focos, “pero ese destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen un escrito.”²⁰⁴ Se puede pensar en una suerte de doble muerte en el decreto: la del mito del Autor en tanto *explicación* del texto, y la de quien se presume ha nacido para corroborar el precio de esa muerte, el lector: “la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur”.²⁰⁵ ¿Cómo es ese lector? Entrar en la lectura es entrar en la anonimidad de lo inidentificable; es considerarse un escritor luego de “darle la vuelta al mito [*il faut renverser le mythe*]” del Autor;²⁰⁶ es, de algún modo, ser un *escritor ligero*, descargado de esos “dones de escritor” (tan caros a su mitología), pero abocado, como dice Blanchot, no ya a la reescritura del libro —reescritura que ratificaría su anterioridad teológica—, sino a “hacer que el libro se escriba o *sea* escrito; esta vez sin intervención del escritor, sin nadie que lo escriba”, afirmando con ello “la ligereza nueva del libro convertido en un libro sin autor.”²⁰⁷

Aun así, dicha anonimidad, dicha transparencia ligera, ¿implica entonces ver en el lector un lugar de reunión sin accidentes, sin mácula y aséptico? ¿No está —también él— compuesto, mezclado y entrecruzado, como una *red*? “La genealogía es gris”, es lo primero que nos dice Foucault,²⁰⁸ y el genealogista es un tipo sucio e impúdico que no teme a ensuciarse siempre un poco más: en tal sentido, la del genealogista “es una mirada que sabe desde donde mira”, una mirada de la impureza y de la perspectiva.²⁰⁹ Nietzsche no dejó de fustigar el ascetismo de los historiadores en su invocación a la “objetividad” del “hecho-en-sí”; en ese transcurrir ascético y esencialista, agrega Foucault, “el historiador tendrá que anular su propia individualidad para que los otros entren en escena y puedan tomar la palabra”.²¹⁰ Pues bien: ¿es esto lo que hace el lector recién nacido? “Tendrá, pues, que ensañarse consigo mismo: hacer callar sus preferencias y superar sus aversiones, alterar su propia perspectiva para sustituirla por una geometría ficticiamente universal, imitar la

²⁰³ MICHEL FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, p.27.

²⁰⁴ “La muerte del autor”, p.71.

²⁰⁵ “La mort de l’auteur”, p.66.

²⁰⁶ “La muerte del autor”, p.71; en la edición en francés, p.66.

²⁰⁷ MAURICE BLANCHOT, “Leer”, en: *El espacio literario*, ed.cit., p.181 (el subrayado es de Blanchot). “El mismo lector —continúa— es siempre básicamente anónimo, es cualquier lector, único, pero transparente. Al no agregar su nombre al libro (como lo hacían nuestros padres), al borrar más bien todo nombre, el libro parece escrito al margen de todos y de todo, por la presión ligera de esa presencia sin nombre, de esa mirada modesta, pasiva, insignificante.” (Ibidem).

²⁰⁸ “La genealogía es gris, meticulosa y pacientemente documental.” (MICHEL FOUCAULT, op.cit., p.11).

²⁰⁹ Ibid., p.54.

²¹⁰ Ibid., p.58.

muerte para entrar en el reino de los muertos, adquirir una cuasiexistencia sin nombre y sin rostro”.²¹¹ “Sin nombre y sin rostro” y “anular la propia individualidad” casi son las mismas definiciones de escritor y de lector asociadas a la *destrucción de toda voz*. Y si es cierto que a la hora de abordar la impersonalidad (*impersonnalité*) de la escritura, Barthes de inmediato la distingue de la “objetividad castradora del novelista realista”²¹² para aclarar, según las proposiciones de Mallarmé, que “escribir consiste en alcanzar [...] ese punto en que sólo el lenguaje actúa”,²¹³ también lo es que esa pérdida de “identidad” en virtud de la actuación performativa del *lenguaje*, involucra una resta total, propiamente *destruktiva*, y no su disociación o su fragmentación, disociación y fragmentación que para el análisis de la procedencia (para la lectura en perspectiva de la historia) no deja de constituir una conservación de lo *disperso* en una mirada violenta.²¹⁴

*

¿Y si el lenguaje mismo en su actuación performativa —por la cual se mata al Autor— resultara al final una operación imposible de desligar de la línea temporal supuesta por el mito del origen creativo de la “obra” y, aún más, de todo decir? En resumidas cuentas, ¿no arrastra el lenguaje, ese mero gesto de inscripción, una *teología*? Siempre en la línea de Mallarmé, al adentrarse en el problema del análisis del lenguaje entendido como aquello que “sólo tiene sentido en la red de una sincronía”, y, por tanto, en la combinatoria propia de un *espacio*, Foucault advirtió: “Si la crítica, durante mucho tiempo, se ha concedido la función y el papel de restituir el momento de la creación primera, que sería el momento en que la obra está naciendo y germinando, es lisa y llanamente porque obedecía a la mitología temporal del lenguaje.”²¹⁵ Pero tal vez no sólo la crítica esté entrampada en esa mitología o, para decirlo de una vez, en esa metafísica del lenguaje. Con palabras pesadas y a la vez tan frágiles, palabras duras y blandas a un tiempo, los complejos del ensayo crecen: ¿cuántos *barbudos* se han ocupado ya de esto (y cuántos otros prefirieron no hacerlo)? Los de la antigüedad clásica, desde luego; los filósofos del lenguaje y los analíticos de la isla y los ontologistas del continente, también; los retóricos del infierno, los gramáticos del cielo y los nominalistas del purgatorio; vaya, hasta barbudos de la Alta Edad Media como Pier Damiani se ven implicados aquí:

²¹¹ Ibidem.

²¹² “La muerte del autor”, p.67.

²¹³ Ibid., pp.66-67.

²¹⁴ En relación a algunos fragmentos de Nietzsche leídos desde “La muerte del autor”, véase más adelante el apartado “¿Nos importa el señor Nietzsche?” (cap. III).

²¹⁵ MICHEL FOUCAULT, “Lenguaje y literatura” (2da. Sesión), en: *De lenguaje y literatura*, ed.cit; ambas citas, p.96.

“¿Quieres aprender la gramática? Aprende a declinar a Dios en plural”,²¹⁶ o: “La gramática es un pecado pues enseña a declinar a Dios”.²¹⁷ Y, ocho siglos después, Nietzsche: “Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática...”.²¹⁸ con estos breves pero graves toques tal vez resulte imposible para la lectura de “La muerte del autor” desligarse de la palabra “Dios”. Es un lastre. Y lo es más al recordar que en algún lugar este ensayo, soberbio como es, se impuso la tarea de demarcarse de *allí*. ¿Aún estará a tiempo?

Que la escritura, incesante instauración y evaporación de sentido, se aleje así de todo sentido último (*sens ultime*), consagrándose “a una actividad contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido [*refuser d’arrêter le sens*], es, en definitiva, rechazar a Dios y sus hipóstasis [*refuser Dieu et ses hypostases*]”,²¹⁹ ¿conlleva también suponer que las palabras de este mundo, las palabras escritas o dichas —*meramente inscritas* en un *espacio*—, se niegan a pertenecer a nada y se abstienen de tomar una *dirección*?

Es difícil postular una contrateología sin acudir a la teología; es difícil escribir sin entrar, por un momento, en el terreno de las hipóstasis de Dios, mantenerse de pie sobre la sola superficie de la grafía por nada. Si no se abandona por completo la gramaticalidad del lenguaje, si, todavía más, para referir a aquel abandono o al temor de jamás conseguir abandonarla, la única opción es operar con ella, entonces la carga de aquel lastre resulta más pesada o más liviana pero en cualquier caso presente. Con el *escritor* no hay un “sujeto [*sujet*] cuyo predicado [*predicat*] sería el libro”, pues el “escritor moderno nace a la vez que su texto [*naît en même temps que son texte*]”,²²⁰ pero, aun así, él y la escritura “proceden, “se alejan”, “evaporan”, “nacen”.

Sin embargo, desembarazarse de Dios se teme imposible no sólo por la renuencia a abandonar por fin la gramática, la estructura *sujeto*→*predicado* o *Autor*→*libro*, sino más profundamente por la terquedad de las palabras a significar. Uno de los puntos sobre los cuales Derrida hizo especial hincapié al abordar los escritos de Artaud hacia un teatro de la “clausura de la representación” “que expulsa a Dios de la escena”²²¹ tiene relación con esta teología presupuesta por el autor, en primer término, pero también, y sobre todo, por el *lenguaje* y su mitología temporal. Porque la guerra de Artaud no se libra contra el teatro ni contra el texto dramático del cual la escena dependió durante tanto tiempo. La guerra de Artaud era una guerra contra el lenguaje, una guerra a

²¹⁶ “vis grammaticam discere? disce Deum pluralitatem declinare” (PIER DAMIANI, *De sancta simplicitate*; citado por ÁNGEL J. CAPPELLETTI, *Cuatro filósofos de la Alta Edad Media*. Mérida, Universidad de los Andes/Ediciones del Rectorado, 1993, p.76).

²¹⁷ Citado por HUMBERTO GIANNINI, *Metafísica del lenguaje*. Santiago, LOM, 1999, p.17.

²¹⁸ FRIEDRICH NIETZSCHE, “La ‘razón’ en la filosofía”, en: *Crepúsculo de los ídolos*, ed.cit., p.49.

²¹⁹ “La muerte del autor”, p.70; en la edición en francés, p.66.

²²⁰ Ibid., p.68; en la edición en francés, p.64.

²²¹ JACQUES DERRIDA, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” (conferencia pronunciada en 1966), en: *La escritura y la diferencia*, ed.cit. p. 322.

muerte y, como toda gran guerra, perdida de antemano. Desde luego entre el decreto de Barthes y las consideraciones de Derrida se advierte una filiación y un guiño: la estructura de la escena contra la cual se rebela Artaud es “teológica” porque contiene, primeramente, “un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo *represente* en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas”:²²² para establecer un posible paralelismo, ahí donde dice “escena” en el decreto de Barthes quizás diría “lectura” y “escritura”. Las tres se encuentran sometidas a los propósitos de una autoridad ausente a la cual es preciso alejar o definitivamente asesinar; las tres, en suma, están bajo el mandato de la re-presentación. Pero —agrega Derrida— en la guerra de Artaud “la escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por el designio de un logos primero que, sin pertenecer al lugar teatral, lo gobierna a distancia”.²²³

Digamos que es la palabra, ahora, la que mediante la presencia del texto dramático (anterior a la escena) hace las veces de Dios; pero digamos también que, aun sin ese texto que “gobierna a distancia”, la palabra misma es la dictadora de un designio. ¿Por qué un actor debe tragar palabras y después vomitarlas? ¿Por qué incluso el acto debe estar abastecido de una cierta cantidad de palabras? Ya en el *Primer Manifiesto del Surrealismo* de 1924 se contraponía de forma excluyente el *acto* a la *palabra*, a la *palabra* en tanto que anuladora del *acto*: “todo acto está dotado de un poder de irradiación de luz al que cualquier glosa, por ligera que sea, siempre debilitará. El solo hecho de que un acto sea glosado determina que, en cierto modo, este acto deje de producirse.”²²⁴ No se trata sólo del teatro; el teatro (y luego el cine) es uno de los campos de combate donde tendrá lugar la guerra entre los actos y las palabras, pues el *logos* pareciera nunca desprenderse de su estela de significación y estar entrampado siempre como esplendor —o vehículo— de *algo más*.

Para Barthes, sin embargo, no hay más exterioridad que la de la lengua, no hay más que palabras contra las palabras. Éstas sin duda podrán deslizarse *en* la escritura mientras ésta comprenda el “lugar [...] al que va a parar nuestro sujeto”; vale decir, las palabras encarnarán en “sujetos” siempre y cuando constituyan aquel territorio nunca excedido y que en cierta manera es como un campo sin más fronteras que las impuestas por él mismo: se lo puede atravesar de cabo a rabo —se pueden uno *ir para otra parte*— sin jamás lograr *salir* de allí, sin jamás abandonar la lengua. Sólo se es “sujeto” en el lenguaje; “el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’ [*le langage connaît un ‘sujet’*,

²²² Ibidem. Contra dicha disposición, dirá Derrida, “La escena no vendrá ya a repetir un *presente*, a re-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de derecho, de prescindir de ella: presencia a sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios.” (Ibid., p.325).

²²³ Ibidem.

²²⁴ ANDRÉ BRETON, *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1974, p.24. Traducción de Andrés Bosch.

non une 'personne']".²²⁵ Juan Luis Martínez ha escrito un texto —“Un texto de nadie”, lo ha titulado— en el cual la relación entre la palabra y el sujeto se expone así: “El único personaje es yo mismo: la pobre palabreja convertida en sujeto por obra y gracia de sí misma. Destruyendo en sí misma su gracia de sujeto. Destruyéndose palabra por palabra en la palabra”.²²⁶ Porque si el lenguaje es aquello que pone en cuestión todos los orígenes (y contiene a la persona en cuanto “sujeto”), ¿cómo se pone en cuestión a sí mismo en tanto *mero gesto de inscripción*? ¿Se puede destruir —completamente— “palabra por palabra en la palabra”? Es un acto y sólo en cuanto acto *es*; pero, por otra parte, se diría que *está condenado a la significación*, y ni la insignificancia o la inexpressividad consiguen librarlo de ello. ¿Puede hacerlo la destrucción? Si está encerrado como *acto* y como tal no tiene pasado ni futuro, no deja de salirse de sí cada vez que actúa, aun cuando ese salirse de sí no sea sino para *retornar*. ¿Constituye el grito de Artaud —los sonidos, las onomatopeyas— una alternativa para *destruirlo*? Hay que hacer la salvedad. El grito de Artaud expulsaba de la escena al “lenguaje articulado, articulado gramaticalmente, es decir, al lenguaje de la palabra y de la palabra escrita”,²²⁷ de tal modo, no es cualquier “lenguaje” el que se suprimirá con la entrada en vigor de la crueldad; “la palabra y su escritura no quedarán borradas de la escena de la crueldad más que en la medida en que pretendieran ser *dictados*: a la vez citas o recitaciones y órdenes.”²²⁸ En el lenguaje gramatical está la dictadura; la dictadura contra la escena y la dictadura contra el acto. Por eso el Surrealismo —así como lo entendía Artaud en 1925— no forma parte de la Literatura ni es un *medio expresivo* circunscrito al ámbito del Arte, “ni tampoco una metafísica de la poesía”:²²⁹ “El SURREALISMO no es una forma poética”, es más bien “un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas.”²³⁰ Así, pues, no es el lenguaje en su generalidad sino la *vida* la que se haya cercada por los “profesionales de la literatura” —o por los profesionales del espíritu, rectores de universidades, filósofos y psiquiatras—;²³¹ aunque los escritores, encerrados “cobardemente en un texto”, no se diferencian en nada a estos

²²⁵ “La muerte del autor”, p.68; en la edición en francés, p.63. (Sobre la importancia de los estudios realizados por Émile Benveniste y las implicancias de la lingüística en las consideraciones de “sujeto” y “yo” en “La muerte del autor”, véase, en este mismo capítulo, el apartado siguiente: “¿Yo? ¿Dónde?”).

²²⁶ JUAN LUIS MARTÍNEZ, “Un texto de nadie”, en: *Poemas del otro*. Santiago, UDP, 2003, p.47.

²²⁷ JACQUES DERRIDA, op.cit., p.327.

²²⁸ Ibid., p. 328.

²²⁹ ANTONIN ARTAUD, “Declaración del 27 de enero de 1925”, en: *Carta a los Poderes*. Barcelona, Argonauta, 1988, p.11. Traducción de Juan Andralis y Mario Pellegrini.

²³⁰ Ibid.; ambas citas, p. 13.

²³¹ “Estamos rodeados de papas decrepitas, de profesionales de la literatura, de críticos, de perros; nuestro espíritu está entre perros.” (ANTONIN ARTAUD, “Mensaje al Dalai-Lama”, en: op.cit., p.27). Sobre los filósofos y los psiquiatras, cfr., en el libro citado, “Carta a los Rectores de las Universidades europeas” (pp. 29-33) y “Carta a los Directores de Asilos de locos” (pp.35-40), respectivamente.

cancerberos: abocados a los “juegos de palabras, de artificios de sintaxis, de malabarismos formales”, ellos “irremediabilmente piensan sólo en el presente.”²³²

Claro está —y lo ha demostrado con creces Derrida— que las proposiciones de Artaud no se limitan a la mordacidad vituperante de los manifiestos por un nuevo teatro o un nuevo arte; más bien al contrario: se extra-limitan de forma incesante para *martillar* (pues las coincidencias con Nietzsche se resaltan) sobre los más duros y arraigados fundamentos de la cultura. Por supuesto hay que disparar contra los dramaturgos, los actores, los directores y los espectadores como quienes han encerrado la escena bajo la mirada *autoritaria* del texto (incluso si aquella *autoridad* lleva por nombre “ser” o “inconsciente”); el asunto va mucho más allá de la *crueledad* de lo irreversible: las críticas de Artaud y la propuesta por un teatro para el cual “la vida es el origen no representable de la representación”, según Derrida “*conmueven el conjunto* de la historia de Occidente.”²³³ Está claro también que es la *mimesis* de la escenificación en sentido aristotélico la que se pone en cuestión y finalmente se intentará desterrar junto a la teología de la palabra, en la medida en que “*Artaud ha querido borrar la repetición en general*”²³⁴ en pro de la búsqueda de un lenguaje otro.²³⁵

Pero lo que aquí más interesa es cómo el escritor según Artaud se encuentra encerrado en el presente y, a su vez, continuamente recibe órdenes en forma de *citas*. ¿Está atrapado en “los mil focos de la cultura”? ¿Está a sus anchas en el encierro de aquel presente que se presume autónomo? El Artaud de Derrida y el decreto de Barthes se encuentran muy cercanos, y cercanos por casi todo, pero las sutilezas de los matices tal vez resulten decisivas. *La destrucción de toda voz, de todo origen* “son” la escritura, y nada más. Hay ciertamente un encierro de la escritura, una suerte de inmovilidad o de neutralidad —como, por lo de más, se lee en el mismo decreto—, y si ella inaugura paradójicamente lo ya-viejo o lo ya-hecho, la tenemos a perpetuidad en un juego según el cual se ata y se desata, se ata y se desata a la *repetición* y por tanto a la *representación*: la inauguración de la escritura no consigue desligarse jamás de su carácter de *re-escritura*, de esa suerte de memoria discontinua o fragmentaria que en cualquier caso la precede. ¿Pero por qué no *sale* de ese juego? ¿Sólo porque es un juego en perpetuo presente, esto es, una vez más encerrado “en la eternidad del aquí y ahora”? ¿Ahí, en el encierro, está la *cobardía* (ética, política) que antes y después de Artaud

²³² “Mensaje al Dalai-Lama”, op.cit., 27.

²³³ JACQUES DERRIDA, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, op.cit., p.320 y 322, respectivamente (el subrayado es de Derrida).

²³⁴ Ibid., p.337.

²³⁵ Lenguaje que Derrida llamará *glosopoético*: “La glosopoiesis, que no es ni un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, nos lleva de nuevo *al borde* del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es *casi* imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo pneumático y de lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor.” (ibid., p.328).

tanto se le ha enrostrado al escritor? La voz del *autor* ha sido destruida por la escritura; ella está “compuesta” de otras escrituras, de otros textos, en ella al final sólo está el lenguaje —el único personaje— en tanto desperdigamiento del origen. Pero, ¿qué lenguaje? ¿El gramatical, el imitativo, el glosopoiético, el gestual, el de los pájaros? ¿O todos ellos a un tiempo confundidos con aquella *otra cosa* y destruyéndose a sí mismos, —*destruyéndose palabra por palabra en la palabra?*

¿YO? ¿DÓNDE?

Suponga que usted no es usted:
encuentre un reemplazante.

JUAN LUIS MARTÍNEZ

1

“Tengo miedo, no soporto que mi propia obra me desnude. También estoy seguro de otra cosa: todas las personas de mi vida literaria, todos mis personajes se encuentran en esta obra de juventud. En ella no queda ya nada de mí mismo...”²³⁶ Una declaración de este tipo, ¿cómo se lee? Es la confesión de un novelista, ahí lo podemos escuchar sin interferencias, miedoso, desnudo justo en el momento en que enuncia el miedo a estarlo, reconociendo en su “obra de juventud” la inevitable evocación de “todos” sus personajes, sin que esto, al final, le impida advertir: “En ella no queda ya nada de mí mismo”. Que se declare que en la obra *no quede ya nada* de “mí mismo”, ¿supone entonces que este “mí mismo” sí estuvo —por lo menos alguna vez, por lo menos a pedazos— en ella? Y si es así, ¿todavía es posible ir en su búsqueda? “La muerte del autor” enfatiza que si de alguna forma la “voz” de quien escribe un texto se escucha en él, esto sólo se realiza al precio de una “destrucción” (*destruction*) llamada “escritura” (*écriture*), después de la cual nada de ese “yo”, digamos, empírico, quedaría en pie: “yo —escribía Barthes— no es otra cosa sino el que dice *yo* [*je n’est autre que celui qui dit je*]”²³⁷, de lo cual se desprenderá —en un texto posterior— que “el *yo* que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un *yo* de papel.”²³⁸ Un *yo* de papel: sólo podemos asistir ahí a la aparición absolutamente negativa de la presencia de esa “voz”, pues dicha presencia, como se ha visto, sólo emergería a través de su destrucción en la escritura.

Sin embargo, las cosas tal vez no se muestren tan simples. La “voz”, si se la considera desde otros lugares de escritura y de lectura, pareciera resistirse al decreto por el cual se sentencia su “destrucción”. ¿Cómo se *destruye* una voz? ¿Basta escribir para silenciarla? Es un problema imaginar destruir algo por lo demás tan difícil de atrapar. Desde luego Barthes se refiere a la “voz” en un sentido metonímico: la “voz” no alude aquí ni a lo que podríamos llamar un “estilo” ni menos a las distintas ubicaciones de una focalización narrativa, sino para señalar a la “persona humana”, empírica, del autor, considerado en tanto “origen” o “padre” de la escritura. Pero, de todos modos, en la

²³⁶ JOHN FANTE, Prefacio a *Espera la primavera, Bandini*. Barcelona, Anagrama, 2005, p.9. Traducción de Antonio-Prometeo Moya.

²³⁷ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, p.68 (en el original francés, ed.cit., p.63).

²³⁸ ROLAND BARTHES, “De la obra al texto” (1971), en: *El susurro del lenguaje*, ed.cit., p.79.

palabra “voz” hay algo más, un resquicio ineludible por donde se la ve convertida en una palabra incluso desafortunada para efectos del decreto; ahí, en “voz”, están el soplo, el aliento y a fin de cuentas el habla y el sonido, y será ubicándolas en una anterioridad — que *luego*, en la escritura, pasará a destruirse— como el texto de Barthes se alinea (¿para escapar a ella?) con la tradición de la lingüística de Saussure que considera el habla siempre *anterior* a la escritura: la escritura *destruye* una “voz”, quiéralo o no, *ya* presente.

Pero, ¿realmente podemos asegurar que no queda *ya-nada*? En un plano estrictamente lingüístico, ciertamente sí. La formulación de un “yo de papel” proviene en gran parte de una demostración de la lingüística y si bien la cita a los textos de Mallarmé, primero, y de Valéry, Proust y el surrealismo, después, son invaluableles al momento de atestiguar el “derrumbamiento” (*l'ébranler*) del “imperio del Autor” (*l'empire de l'Auteur*) con el fin de establecer una filiación literaria común donde “es el lenguaje, y no el autor, el que habla”,²³⁹ será la referencia a la lingüística la que definitivamente abra el texto hacia *otros* lugares. Aun cuando Barthes no deje de indicar, entre paréntesis, que las distinciones entre literatura y lingüística “están quedándose caducas” (*ces distinctions deviennent périmées*),²⁴⁰ la notoriedad de la segunda permanecerá: inmediatamente antes de establecer que “yo no es otra cosa sino el que dice yo”, en “La muerte del autor” se reconoce la deuda con la lingüística por cuanto ha sido la disciplina que “acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío [*processus vide*] que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores”.²⁴¹ La lingüística —en cualquier caso, las investigaciones proporcionadas por *cierta* lingüística— fungirá de tal manera como una plataforma o cita de autoridad acreditada, sobre cuyos hombros descansará la “enunciación en su totalidad” y no sólo el ámbito restringido de la literatura o las consideraciones con vistas a clausurar la crítica literaria tradicional. Esta referencia es importante para elevar la acreditación argumentativa de una sentencia provocadora como la de Barthes, pero especialmente porque fuerza a distribuir las consecuencias de esa declaratoria de “muerte” sobre otros espacios más celosamente custodiados del saber, donde la relevancia de los interlocutores que dicen *utilizar* el lenguaje es y será proporcionalmente mayor a las locuciones mismas.

Diez años antes de publicada “La muerte del autor”, Émile Benveniste da a conocer “De la subjetividad en el lenguaje”, un breve artículo incluido más tarde en *Problemas de lingüística general*.²⁴² El artículo, que desde el inicio rechaza el carácter

²³⁹ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, p.66.

²⁴⁰ Ibid., p.68 (en el texto francés, ed.cit., p.63.)

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² ÉMILE BENVENISTE, “De la subjetividad en el lenguaje” (1958). En: *Problemas de Lingüística General I*. México DF, Siglo XXI editores, 2000, (pp. 179-187). Traducción de Juan Almela.

instrumental del lenguaje por cuanto éste habita —dice Benveniste— “en la naturaleza del hombre, que no lo ha fabricado”,²⁴³ posteriormente, y siguiendo en esa dirección, indaga en el estatuto especial, y en algún grado contradictorio, de los pronombres personales, aquellas designaciones articuladas por la lengua que “*no remiten ni a un concepto ni a un individuo*” y que así “escapan al estatuto de todos los demás signos del lenguaje”.²⁴⁴ Desde ese punto de vista, Benveniste se pregunta si “yo”, al no remitir a un concepto universal como podría hacerlo un sustantivo como “árbol” (reductible a todos sus empleos individuales), necesariamente refiere entonces a un individuo particular y, a la vez, a cuanto locutor exista. Porque todos —incluso Barthes— decimos, hemos dicho, “yo” para *señalarnos* y aparecer (la sola presencia no nos basta, ¿por qué?, es un misterio: *debemos* decir “yo” o debemos decir cualquier otra cosa para abandonar nuestro estado tácito, aun convencidos de estar a buen recaudo —y sin necesidad de “desaparecer”— en silencio). Sin embargo, al incurrir en esa reiteración permanente de “yo”, ¿acaso no le restauramos al pronombre su carácter de designación, válido para cualquiera de sus empleos (desde donde podríamos decir, por ejemplo, que *yo* se “sustantiviza”)? “De ser así —dice Benveniste—, ¿cómo el mismo término podría referirse indiferentemente a no importa cuál individuo y al mismo tiempo identificarlo en su particularidad?”²⁴⁵ Para controlar estas ambivalencias dentro del marco de la enunciación lingüística, Benveniste se pregunta y concluye: “¿A que *yo* se refiere? Algo muy singular, que es exclusivamente lingüístico: *yo* se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa”, es decir, “la realidad a la que remite es la realidad del discurso”.²⁴⁶

La conclusión arrastra una consecuencia tal vez mayor: no hay más emergencia de aquello que llamamos “subjetividad” que la posibilitada por el lenguaje: “el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua”.²⁴⁷ A decir verdad, páginas atrás Benveniste ya lo había anunciado con decisión al aclarar que esta “subjetividad”, término siempre entrecomillado (como si con las comillas se intentara establecer una distancia irónica frente a un término tan cargado de *interioridad*), “póngase en fenomenología o en psicología, como se guste, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es ‘ego’ quien *dice* ‘ego’”.²⁴⁸ El peso de formulaciones así, posibilitadas ahora gracias a un análisis lingüístico, no pudo dejar

²⁴³ “Siempre propendemos a esa figuración ingenua de un período original en que un hombre completo se descubriría un semejante no menos completo, y entre ambos, poco a poco, se iría elaborando el lenguaje. Esto es pura ficción. Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo.” (Ibid., p.180).

²⁴⁴ Ibid., p.182 (subrayados de Benveniste).

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ Ibid., pp.182-183.

²⁴⁸ Ibid., pp.180-181. (El subrayado es de Benveniste).

indiferente a quien tiempo después hablaría de un “yo de papel” y definiría “yo” únicamente como “el que dice *yo*”.*

Por supuesto Barthes huirá de términos demasiado pesados como “fundamento”, “emergencia”, “subjetividad” o “ser”, precisamente porque se encuentran todavía muy cercanos al “prestigio del individuo” y, por tanto, emparentados con el mito regresivo del “Autor-creador”; pero, de todas maneras, si “ego” es sólo “quien *dice* ‘ego’”, se posibilita aventurar —no ya al amparo exclusivo de ejemplos “literarios”— que quien se pone a escribir no es, pues, sino *quien está escribiendo*.²⁴⁹

En el papel están los indicios de la “subjetividad”, si se quiere, pero esos indicios no corresponden a un individuo, ni menos a un “ser”, sino únicamente a una “realidad discursiva” de la cual dependen. Pero las consideraciones de Benveniste, que se refieren a “locutores” y no requieren mencionar la palabra “escritura” en lugar alguno del artículo, hacen por ello posible trasladarlas al plano más vasto de la “enunciación en su totalidad”; será entonces el lenguaje en un sentido amplio el que asuma para sí la destrucción de “toda” voz y la clausura de “toda” anterioridad.

Pero entonces, ¿por qué Fante dice no soportar el verse desnudo, si gracias a la destrucción del yo empírico en la escritura ese desnudo a fin de cuentas es el de las palabras —es decir, de la realidad discursiva— insertas en un libro y no el de la *persona*

* Como se ha sugerido al referir a “cierta lingüística” citada implícitamente por Barthes en “La muerte del autor”, conviene apuntar que las referencias a Benveniste aparecerán en varios otros de sus escritos, incluso anteriores a “La muerte del autor” (1968). En 1966 se publica en Francia *Essais de linguistique générale*, reunión de artículos de Benveniste anteriormente publicados en forma dispersa; ese mismo año, en una intervención en el coloquio John Hopkins (“Escribir, ¿un verbo intransitivo?”), Barthes pondera favorablemente las “aclaraciones” de Benveniste en torno a la temporalidad específica de la enunciación en las lenguas indoeuropeas (vid. *El susurro del lenguaje*, ed.cit., p. 26); por otra parte, en dos artículos (agrupados en uno solo titulado “Por qué me gusta Benveniste”, en: op.cit., pp.204-209), Barthes, como lo indica el título, se refiere en términos muy laudatorios a las publicaciones del lingüista como las de quien reconoce en su disciplina “el germen de una nueva configuración de las ciencias humanas” al captar “siempre el lenguaje en ese nivel decisivo en el que, sin dejar de ser plenamente lenguaje, recoge todo lo que estamos habituados a considerar como anterior o exterior a él” (p.207); por último, en la famosa “Lección inaugural” de 1977, Barthes ve en Benveniste al lingüista que ha intuido que la lengua “es lo social mismo” (*El placer del texto y Lección inaugural*, ed.cit., p.135). Es cierto que también se podría decir que la “cierta lingüística” remitiría además a las investigaciones de por lo menos dos lingüistas que Barthes seguía con atención: Roman Jakobson y Algirdas Greimas (investigadores especialmente enfocados en las relaciones entre lingüística y literatura), pero a la luz de las implicancias arrastradas por “La muerte del autor” es la lectura de “De la subjetividad en el lenguaje” la que adquiere una relevancia mayor.

²⁴⁹ En tal aspecto, la importancia para la lectura también se pone a descubierto: si en la “realidad discursiva” no hay más que un *yo de papel*, esto supone también la existencia de un *lector* igualmente *de papel*, “sin historia, sin biografía, sin psicología”, como escribirá el propio Barthes en “La muerte del autor” (p.71); por su parte, al diferenciar entre “Autor Modelo” y “autor empírico”, Umberto Eco distinguirá en 1979 al “Lector Modelo” del “lector empírico” en el marco de la “cooperación textual” de la lectura, “un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales.” (UMBERTO ECO, “El lector modelo”, en: *Lector in fabula*, ed.cit., p.91).

que las escribe? Una cuestión de pudor, se dirá, el típico pudor y la vanidad del escritor que descubre demasiadas cosas —cosas que tal vez creía inexistentes— en su propia obra, ese lugar tan extraño donde tan pronto desaparece, se muestra. Es el *strep-tease* del novelista —como lo llamó Vargas Llosa en 1971—, un *strep-tease* entre páginas, discreto, oblicuo, al menos bastante más discreto y oblicuo si se lo compara con aquellos conocidos por el detective, un espectáculo realmente curioso y por cierto mucho más anodino, pues “lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y lo obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus nostalgias, sus culpas, sus rencores.”²⁵⁰ Pero ese pudor, ese rubor ante el desnudo, ¿por qué? ¿No se supone que son las palabras y sólo las palabras las que se desnudan y, al fin y al cabo, exhiben con indiscreción sus partes más feas? “Vanidad”, “miedo”, “pudor”, “rubor”, “desnudo” son palabras, cierto, pero esas palabras conciernen tal vez a algo más impreciso y confuso, sin etimología ni sintaxis, sin papel ni “realidad discursiva” —es decir, al cuerpo. ¿Al cuerpo? ¿Pero no es el cuerpo, así, tan de golpe vinculado a estas palabras, precisamente la mayor, la más engañosa, la más imprecisa de las pistas (toda vez que su “identidad” se “pierde” en la destrucción de la escritura)? En realidad, el cuerpo para Barthes sólo cuenta como un *escrito*, y en ese aspecto volvemos a lo mismo al hallarnos insertos en una realidad textual. Pero es a partir de tales cuestiones que será —otra vez— perentorio empezar a sospechar del decreto de “La muerte del autor” en su carácter de destrucción absoluta, no para rebatirla o ratificarla, no para llegar a decir: “Barthes se equivoca”, ni tampoco para arribar a la pregunta acerca de si en Barthes en el fondo se escondía un “pudoroso textualista”, porque, aún concibiéndolas, todavía a tales aseveraciones y preguntas se les impondría el mismo argumento: quien enuncia ese miedo al desnudo, y a quien tildamos de pudoroso textualista, es un *quien*, finalmente, “de papel”; que su nombre sea John Fante o no, poco importa, pues no tenemos la obligación de entrever la existencia de una “persona” ni de un “cuerpo” tras esas palabras. Pero es precisamente en esa sospecha (en ese “no tenemos por qué”) donde siempre queda una pregunta. El mismo Barthes quizá vaciló un poco cuando, alrededor de cinco años después de su decreto, escribió: “perdido en medio del texto [*perdu au milieu du texte*] (no por *detrás* como un *deus ex machina*) está siempre el otro, el autor.”²⁵¹

Es necesario señalar que tal “pérdida” será aquí atendida en un sentido doble: el autor se *resta* (se “muere”) pero de igual manera se *extravía*; el autor, cuya voz *anterior* al texto ha sido destruida en el texto mismo, pese a todo *está perdido* —extraviado— en él. Barthes, decimos, posiblemente atenuó la gravedad de su decreto al transformar la “muerte” en una “pérdida”, pero en lo que concierne a la ubicación temporal de la presencia del autor, su sentencia de muerte se mantiene inmóvil: si no hay un *detrás* es

²⁵⁰ MARIO VARGAS LLOSA, *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets, 1971, p.7.

²⁵¹ ROLAND BARTHES, *El placer del texto* (1973), ed. cit., p.46. [La cita en francés se encuentra en ROLAND BARTHES, *Le plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.39.]

porque tampoco hay un *pasado*, no existe un *antes* ni existe un *después*, “no existe otro tiempo que el de la enunciación”: “todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora* [tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*]”.²⁵²

Es así como es posible, desde la cita a la lingüística, aludir nuevamente a la distinción entre “autor” (*auteur*) y “escritor” (*scripteur*). El autor, en los términos impuestos por la crítica dominante, no es de papel: es una “persona”, y esa “persona” — sus pasiones, sus temores, su “vida”— *explica* la obra. Por medio de la introducción del “escritor” —que “ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones”—²⁵³ Barthes se desmarcará de los modos de lectura tradicionales aún practicados por la crítica literaria, pues mientras ésta insistirá en ir en la búsqueda del Autor como quien *nutre* su obra y mantiene con ella “la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo”,²⁵⁴ el “escritor moderno” (*scripteur moderne*), al no estar precedido por padre alguno, se constituirá en el mismo acto de escribir, en la “eternidad” enunciativa de una acción sin pasado y a su modo siempre *inaugural*. Pero la distinción entre “Autor” y “escritor” en este pasaje específico del texto apuntará en dirección a nuevas prácticas de lectura, y no a erigir categorías mediante las cuales se establezca una taxonomía entre “estilos” de escritura; no se trata de instaurar una división temporal entre antiguos y modernos o entre clásicos y vanguardistas (donde los primeros serían “autores” y los segundos “escritores”), sino en posibilitar la lectura moderna —sin “padre”— de cualquiera de ellos. El lector no será pues un “destinatario” impávido que recibe un texto cuya manufactura ha sido ya establecida y puede ser explicada por un Creador con pasiones, anécdotas y psicología, sino un *cruce* de proveniencias textuales, un punto de intersección (o un punto de fuga) “sin historia, sin biografía, sin psicología; tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.”²⁵⁵

Pero, por lo pronto, han quedado varios cabos sueltos, con especial fijación en uno: el hecho de que se haya insinuado la “pérdida” (del autor) en el sentido de extravío, da mucho para pensar al detective. ¿Ha sido contratado entonces para buscar a alguien

²⁵² ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, op.cit., p. 68 (en el texto francés, ed.cit., p.64). Benveniste también advirtió sobre la “eternidad” propia de la enunciación lingüística en tiempo “presente”: “El *Dictionnaire général* define el ‘presente’ como ‘el tiempo del verbo que expresa el tiempo en que se está’. Pero cuidémonos: no hay otro criterio ni otra expresión para indicar ‘el tiempo en que se *está*’ que tomarlo como ‘el tiempo en que se *habla*’. Es éste el momento eternamente ‘presente’, pese a no referirse nunca a los mismos acontecimientos de una cronología ‘objetiva’, por estar determinado para cada locutor por cada una de las instancias del discurso que le tocan.” (“De la subjetividad en el lenguaje”, en: op.cit., p.183). Y es a partir de las mismas investigaciones de Benveniste que Barthes, luego de citarlo explícitamente, dirá en otro lugar: “el tiempo lingüístico tiene como centro generador el presente de la enunciación.” (“Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, en: op.cit., p. 26).

²⁵³ “La muerte del autor”, p.70.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 68.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.71 (el subrayado es de Barthes)

perdido, extraviado, desorientado, es decir, a alguien que de todas maneras *está vivo*? Estas pistas confusas son las que lo llevan a dar rodeos, frecuentar preguntas, extraviarse y perderse —ahora él— en medio del texto. Pasa como si en cada lugar donde escarbara, a cada pregunta pronunciada, escuchara lo mismo que el comisario Laurent le dice al detective Wallas en el marco de una confusa historia donde el muerto en realidad no está muerto: “¿Buscar dónde? No se engañe usted: este es un trabajo de especialistas, que han dejado visiblemente pocas cosas al azar; pero lo que hace inutilizables los pocos indicios que poseemos es la imposibilidad en que nos encontramos de encajarlos dentro de un sistema, sea el que fuere.”²⁵⁶

2

Se preguntará el detective si será conveniente hacer “encajar” los indicios —que son bastantes— “dentro de un sistema, sea el que fuere”. ¿Cómo hacerlo cuando en una investigación abundan las preguntas provenientes de varios “lugares” y donde, por si eso no bastara, el “muerto” de pronto no está *tan* muerto como el detective creía? Una fantasmagoría del muerto viviente, como la de Rulfo, atraviesa el ensayo de punta a punta. Pero más que nada está la intriga, y si, como señala el escéptico comisario Laurent, los especialistas han dejado “pocas cosas al azar”, esto quizás se debe a que han procedido con extrema cautela, alevosamente, para convertir un crimen (tal vez no cometido) en la prueba incriminatoria de aquella *indecisión* presente en el centro —o en el margen, o en algún lugar— de todo sistema (“sea el que fuere”): a través de esas “pocas cosas” supuestamente dejadas al azar se juega la suerte y la efectividad publicitaria del crimen. Un crimen no-publicado puede ya no ser un crimen, así como no hay seguridad del muerto cuando no se ha visto su cadáver. “El muerto no está muerto”, ha sospechado de pronto y con razón el detective de este ensayo, pero quizás sea ya demasiado tarde, porque, como ocurre con Wallas en *Las gomas*, ¿no será el propio detective quien —habiéndolo dado por muerto— *efectivamente* lo asesine? En la escritura policial hay un modelo y a la vez una lección para él: *la repetición —la reconstrucción, la reescritura— de un crimen puede convertir al investigador en asesino*. Por esto, la irrealidad del crimen es una cuestión que da para pensar. Porque, consecuentemente, de pronto el *crimen mismo* ya no importa: importan las incriminaciones y las pistas falsas, importan los soplonos y los chivos expiatorios, vale decir, se *define* el crimen por las situaciones artificiosas que lo rodean y le introducen sentido o lo vacían de él. Entonces la “atmósfera”, los “climas enrarecidos”, todo el “ambiente” adquiere relevancia, y ante la pregunta: ¿quién se ve beneficiado con tal crimen?, se interpone ahora otra: ¿cómo *hacer* para que ese alguien se *vea* beneficiado con él? Es un poco como el argumento clásico de Don Corleone, aquel experimentado

²⁵⁶ ALAIN ROBBE-GRILLET, *Las gomas*. Barcelona, Anagrama, 1986, p.64. Traducción de Jordi Petit Fontseré. (La primera edición de *Les gommes* data de 1954).

productor de atmósferas: “Las pruebas reales son lo que menos deben preocuparnos. Lo que debemos temer son las pruebas fabricadas por la policía.”²⁵⁷

Sin embargo, así como podemos dar por vivo a quien se creía muerto, no es asegurable que efectivamente no lo esté y que todo esto sea nada más producto de una artificialidad relacionada a intereses más ocultos. Es preciso entonces ir hacia los textos, es preciso salir de las oposiciones “muerto/vivo”, “crimen/simulación”, “fantasma/cadáver”. ¿Dónde ubicar, por ejemplo, las rememoraciones-confesiones de los pensadores dispuestas al modo de narraciones más o menos lineales? ¿Son novelas? ¿Y dónde queda la autobiografía de cualquiera que en determinado momento resuelve empezar a escribir —y con ello decidirse a *mostrar*— cualquier atisbo de lo que considera “su vida”? Esas pequeñas circunstancias aparentemente tan banales, alguien dudando y sentado junto al fuego, o algún otro dando un paseo alrededor del lago Silvaplana, ¿tienen algo que decir en torno al *corpus* —la “obra”, el “pensamiento”— elaborado por aquellos que mientras dudan, piensan y escriben se sitúan en medio de una escena y son parte del paisaje del mundo y caminan por las calles o se suben a un trineo?*

“Hay ahí dimensiones, horas y lugares, zonas glaciares o tórridas, nunca moderadas, toda la geografía exótica que caracteriza un modo de pensar, y también un estilo de vida.”²⁵⁸ Porque lo importante tal vez sea el trineo; lo decisivo quizá sea *dónde* está, *dónde* anota, cómo viaja, murmura o da sus pequeños pero decisivos estertores aquella voz destruida: lugares de paso, habitaciones de hotel, convoyes del metro tienen posibilidades de desplegarse por un momento como los papeles sobre los cuales el *yo* de la escritura y la pregunta por el *dónde*, se encuentran —se citan— aunque sea para huir y desaparecer. El detective sonrío: “habitaciones de hotel, convoyes del metro”, son *sus*

²⁵⁷ MARIO PUZO, *El padrino* (5ta. Parte, cap. 20), Barcelona, Círculo de Lectores, 1970, p.352. Traducción de Ángel Arnau.

* El 16 de diciembre de 1926, Walter Benjamin, en Moscú, anota que en el transcurso de una conversación sostenida con Bernhard Reich de pronto se le ha “ocurrido” proyectar una historia de los intelectuales planteada en relación a una “Historia de la incultura”. Luego de concluir que una historia de esas características “enseñaría la manera en que, entre las capas incultas, un proceso de siglos genera la energía revolucionaria a partir de su metamorfosis religiosa”, de modo tal que “los intelectuales no aparecerían siempre como un simple ejército de renegados de la burguesía, sino como línea de avanzada de la ‘incultura’”, Benjamin agrega al pasar: “El viaje en trineo me despejó bastante”. (WALTER BENJAMIN, *Diario de Moscú*. Buenos Aires, Taurus, 1990, pp. 37-38. Traducción de Marisa Delgado). Benjamin, en efecto, luego de conversar con Reich, se ha montado “muy fatigado, en un trineo” (p.37), y no queda muy claro si el advenimiento de tal “idea” —que por supuesto se formula con la escritura del Diario— le ha sobrevenido conversando con Reich o en el mismo trayecto en trineo. Dilucidarlo quizás no tenga importancia, pero ¿la tiene aquello que va pasando ante los ojos del “anotador”? ¿Estar “pensando en otra cosa” quiere decir siempre hacer caso omiso de las circunstancias? ¿Hay alguna tenue o fuerte relación entre la “ocurrencia” y el *lugar* donde ésta acontece?

²⁵⁸ GILLES DELEUZE, “Decimoctava serie: de las tres imágenes de filósofos”, en: *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1994, p.140. Traducción de Miguel Morey.

lugares, son *los* lugares, pero esa maniobra distractiva no le impide preguntar qué pertinencia tiene todo esto en la búsqueda de ese “muerto” y cómo encaja, por ejemplo, la “autobiografía” en el hallazgo de esa “voz” supuestamente *ya-destruida*. El caso Nietzsche, quien se preguntaba si acaso “toda gran filosofía” no sería en último término sino “la autoconfesión de su autor y una especie de *mémoires* [memorias] no queridas y no advertidas”, reclama de inmediato ser citado una vez más para borrar la sonrisa del detective,²⁵⁹ pero antes se podría preguntar si es dable agrupar esas circunstancias (de las cuales tenemos noticias *únicamente* por medio de la escritura) limitándolas a un “género” como lo sería el de la autobiografía.

“Tanto empírica como teóricamente —escribía Paul de Man—, la autobiografía se presta mal a una definición genérica. Cada caso específico parece una excepción a la norma”;²⁶⁰ y si, en cambio, se la quiere distinguir de la ficción (como frecuentemente ocurre), la autobiografía aparece entonces como una sucesión más o menos encadenada de acontecimientos dependientes del referente concreto, bajo la tutela de un nombre propio que es el de un *autor* y no ya el de un narrador ficticio, pues la figura interpuesta de este último pareciera no tener *voz* toda vez que en la autobiografía se trataría de hechos *reales* protagonizados por un autor igualmente *real*, como si tales hechos reclamaran una relación autor-lector diáfana y, sobre todo, inmediata.* En la novela, la autobiografía se ocultaría con la interpósita persona del o los narradores, al punto que escribirla tal vez equivalga a redactar la autobiografía de un yo sólo de papel, siendo entonces el novelista, como dice Di Benedetto, el personaje protagonista de una novela que nunca se escribe.²⁶¹

En la escritura autobiográfica —por llamarla de alguna manera—, en cambio, el miedo al desnudo se enunciaría directamente, sin mediaciones, bajo el nombre de un autor “John Fante” y sin el intercalado de un narrador que dice: “Avanzaba dando puntapiés a la espesa capa de nieve”.²⁶² “Pero, ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de la referencia, igual que una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) de su modelo?”

²⁵⁹ FRIEDRICH NIETZSCHE, “De los prejuicios de los filósofos”, en: *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza, 1983, p.26. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Sobre esta pregunta de Nietzsche, en contraposición a otras que la pondrían en tensión (como las de *Ecce homo*), véase el apartado, “¿Nos importa el señor Nietzsche?”, en el capítulo III.

²⁶⁰ PAUL DE MAN, “La autobiografía como des-figuración”, en: *La retórica del romanticismo*. Madrid, Akal, 2007, p.147. Traducción de Julián Jiménez Heffernan.

* Por lo demás, desde el punto de vista de los autores considerados de ficción, el recurso a la autobiografía sufre una depreciación: si el autor echa mano de ella, será pues porque tal movimiento obedece a una pérdida de fuerzas de su “imaginación”; frente a esto, y para ahondar la confusión, no es raro escuchar tanto a poetas como a novelistas protestar ante las lecturas que ponen de relieve, y con insistencias, las relaciones entre la “vida” y tal o cual obra.

²⁶¹ ANTONIO DI BENEDETTO, *Cuentos claros*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004, p.20: “no soy el que dije y narré, sino, modestamente, el personaje de una novela no escrita de la que soy protagonista.”

²⁶² Es la primera frase de *Espera la primavera, Bandini*, op.cit., p.11.

Asumimos que la vida *produce* la autobiografía igual que un acto produce sus consecuencias pero, ¿acaso no podemos sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico puede en sí producir y determinar la vida y que cualquier cosa que *haga* el escritor está realmente gobernada por exigencias técnicas de autorretrato y por lo tanto determinada, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio?²⁶³

Son cuestionamientos claves y desde ellos es posible discutir aún más ampliamente la clausura del “yo empírico” en función del “yo de papel” en el “aquí y ahora” de la escritura. En vista de esta posible inversión, donde la causa (*vida*) y el efecto (*autobiografía*) se intercambiarían, a la autobiografía la podemos introducir aquí como una suerte de línea intermitente en la escritura. Como una remanencia más o menos borrosa, si se quiere: a ratos más marcada, negra, aunque por momentos de un gris muy exiguo y casi invisible. La cita anterior convoca incluso muchos proyectos con cierto aire de vanguardia histórica: “convertir la vida en una obra de arte”, por ejemplo, si se la lee a la luz de aquel “proyecto autobiográfico” que “puede en sí producir y determinar la vida”. Con tal perspectiva, si el gobierno de la vida se encuentra poseído por el proyecto de la grafía, estamos otra vez bastante cerca de Don Quijote, cuyo modelo, eso sí, no es ni el arte ni la grafía propiamente dicha, sino lo que en ellos ha encontrado.

Don Quijote, recordémoslo, tiene por mucho más alto el ejercicio de la milicia que el de las letras, pero, recordémoslo también, *sale a encarnar* los avatares de la milicia (aun sea parodiándola desde un comienzo) determinado por la lectura, pues sólo a partir de ella es que tendrá por sensato repetir un modelo ético de conducta; la lectura debe citarse ahora en la vida —debe quizás chocar con la vida—, de modo tal que la obstinación por leer permanece hasta que se ve impelida a superarse en *otra cosa*. Ahí comienza la novela: “le pareció conveniente y necesario, así como para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse [...] a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban”.²⁶⁴ Los ejercicios practicados con posterioridad a la lectura, gracias a la cual se determina la acción, por así decirlo, formarán la saga de una *interpretación* siempre desajustada, siempre *inadecuada* entre las letras y la “vida”.

Porque ese “lector imaginario” que es Alonso Quijano tiene en extremo clara la división entre las páginas y la vida, entre el *Amadís de Gaula* y su propia historia, ya que en su equivalencia sólo residiría la inmovilidad homogénea. Es necesario separarlas

²⁶³ PAUL DE MAN, op.cit., p.148 (ambas citas).

²⁶⁴ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Capítulo I, Primera Parte, ed.cit., pp.30-31.

radicalmente para poder *salir*. El “modelo de conducta” que se quiere repetir es irrepetible, Don Quijote lo sabe, y no porque la caballería pertenezca a un mundo ya sepultado del cual él sería un último y rezagado vestigio viviente en la época de la pólvora y el estaño, sino porque el modelo pertenece a la lectura y en ella permanece encerrado: salir al camino será la única opción para hacerlo *diferente*. Los libros no vuelven a aparecer sino hasta mucho después en la novela: han sido quemados, ya se sabe, pero incluso los propósitos de ese escrutinio (cap. VI, Primera Parte) pierden fuerza cuando vemos cómo Quijano, que ya tiene a su haber una salida y ya es Don Quijote de la Mancha, ha establecido la diferencia. La lectura está acabada y constituye el modelo, pero para legitimarla y repetirla es preciso renunciar a ella y dejar de leer. Y cuando a Don Quijote le será dado explayarse y sopesar modelos de vida (cap. XXXVIII, Primera Parte) sin dubitación elegirá la milicia: no se trata de una elección cualquiera: se trata de una elección tomada *en detrimento* de las letras.

Don Quijote, personaje cuyo alumbramiento no puede ser más literario, describe, poco a poco, una órbita que se aleja de la literatura. Don Quijote habla por montones, discurre, reconviene una y otra vez a Sancho Panza, “acomete, a cada paso, lo imposible”, no toma resguardos frente a nada ni se cuida de nada, salvo especialmente de una sola cosa: escribir. Aunque “muchas veces le vino deseo de tomar la pluma”,²⁶⁵ Don Quijote casi *no* escribe y, acompañando a Sócrates y a Cristo, integra el grupo de los ágrafos más determinantes presentes en la historia de la *escritura*.²⁶⁶ Su modelo ha sido extraído de la lectura, es decir, de la lectura de textos *escritos*, pero pareciera que la acción justamente excluiría el escribir, ejercicio sin duda “digno de grande alabanza”, aunque, puesto en una relación comparativa con la caballería, bastante superfluo. En la escritura están marcadas las fronteras doradas de la ley y la ética caballerescas que Don Quijote traduce a su manera, pero en la caballería reside el riesgo corporal y la pobreza verdadera de la desnudez expuesta a la inclemencia. ¿Qué comparación guardan los padecimientos del poeta, el estudiante y el profesor sentados en sus sillas con los peligros que acechan al soldado? “Alcanzar alguno a ser eminente en letras le cuesta tiempo, vigiliias, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago y otras cosas a éstas adherentes [...]; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le

²⁶⁵ Cap. I, Primera parte, ed cit., p.29.

²⁶⁶ Recién en el capítulo XXV de la Primera Parte, Don Quijote aparece escribiendo. Primero, “con mucho sosiego” redacta una carta enviada a Dulcinea y una cédula para su sobrina (*Don Quijote de la Mancha*, ed.cit., p.245), carta y cédula que luego, en el siguiente capítulo, Sancho Panza pierde; inmediatamente después, cuando Sancho ya se ha ido, Don Quijote graba “por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza” (p. 250). Es la única vez que al personaje se lo ve escribir, porque si bien más tarde, en el capítulo LI de la Segunda Parte, leemos la carta que Don Quijote le envía a Sancho siendo éste ya Gobernador de la ínsula Barataria (ed.cit., pp.941 a 943), la escena y el gesto de la escritura —visibles en el citado capítulo de la Primera Parte— no quedan expuestos ante el lector.

cuesta todo lo que al estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida.”²⁶⁷

Con todo, un caballero, por muy loco que esté o aparente estar, no tiene motivos para privarse, *a priori*, de la escritura. La superioridad de las armas sobre las letras no las excluye ni las enemista entre sí. Hamlet escribe “un parlamento de unos doce a dieciséis versos” y se convierte por un momento en director de escena, comediante y dramaturgo.²⁶⁸ Pero Don Quijote, que hacia la Segunda Parte (1615) ya tiene claro que está siendo escrito y leído, y que además se entera de que sus aventuras han quedado registradas y hasta han sido falseadas en una publicación apócrifa, sin embargo se guarda de reproducir el gesto que, pese a la traición, lo ha hecho famoso. Un personaje desde el inicio tan preocupado por la divulgación de su fama, un personaje tan atento a los comentarios que su conducta pueda suscitar, se abstiene de incurrir en la vanidad de la pluma hasta el final. Si bien el “proyecto autobiográfico” de Don Quijote determina su acción, y si bien las “exigencias de autorretrato” están para él fuera de toda negociación y son irrevocables, tales proyectos y exigencias, *provenientes de la escritura*, aun así no la contemplan.

Pero no sólo en *Don Quijote* —la novela y el personaje— es posible localizar esta suerte de relación determinativa y contradictoria entre escritura, lectura y vida, entre proyecto autobiográfico y acción.* También en la historia de la filosofía encontramos relaciones donde tanto la escritura como la lectura juegan un papel central en aquello que Foucault, atendiendo a la lectura de los textos estoicos y epicúreos, llamará “la cultura filosófica de sí”.²⁶⁹

Ya sea situada dentro de un serie “lineal” (pensamiento→escritura→acción) o incluida en un itinerario “circular” (meditación→escritura→meditación), “la escritura

²⁶⁷ Cap. XXXVIII Primera Parte, *Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras*, ed.cit., p. 396.

²⁶⁸ Se trata de los versos que Hamlet (Escena II, Acto II) pide a los cómicos estudiar e intercalar más tarde, en la representación de *El asesinato de Gonzago*: “Y podríais, si menester fuera, estudiar un parlamento de unos doce a dieciséis versos que yo escribiría e intercalaría en la pieza, ¿verdad?” (WILLIAM SHAKESPEARE, “Hamlet”, en: *Hamlet y Macbeth*. Madrid, Aguilar, 1951, p.135. Traducción de Luis Astrana Marín).

* Se distingue “novela” de “personaje” en cuanto en *Don Quijote* no son sólo sus protagonistas quienes se encuentran dentro de esta relación. Por supuesto, determinar el lugar de la lectura en la novela es mucho más complejo de lo aquí expuesto; habría que ahondar más en el caso de los duques sin nombre, por ejemplo, esos asiduos lectores de la Primera Parte (1605) que en tal calidad esperan ya un determinado tipo de comportamiento por parte de Don Quijote y Sancho Panza (cap. XXXI, Segunda Parte); ciertamente la lectura de las andanzas de estos dos personajes de ficción seduce a los duques a tal punto que éstos, como escribe Vargas Llosa, “aceleran y multiplican las mudanzas de los hechos de la vida diaria en fantasías teatrales y novelescas” (*Don Quijote de la Mancha*, ed.cit., p. XVII), es decir, la lectura de ficción conllevará un afecto determinativo de la conducta de los personajes y su, a partir de ahí, constante “teatralización” de la vida.

²⁶⁹ MICHEL FOUCAULT, “La escritura de sí”, en: *Ética, estética y hermenéutica (Obras esenciales III)*. Buenos Aires, Paidós, 1999, p.290. Traducción de Ángel Gabilondo.

—escribe Foucault— constituye una etapa esencial en el proceso al que tiende toda *áskesis*: a saber, la elaboración de discursos recibidos y reconocidos como verdaderos en principios racionales de acción.”²⁷⁰ Tanto el conjunto de anotaciones propio de los *hypomnémata* como la práctica constante de la *correspondencia* serán las formas mediante las cuales la escritura, en los textos de los siglos I y II leídos por Foucault, se dispondrá al servicio de la construcción de una *ethopoiesis*.²⁷¹ Los primeros se elaboran mediante la recolección de citas dispersas y consignación de sucesos y pensamientos, todo como una especie de bitácora de vida especialmente idónea para proporcionar un “marco para ejercicios que hay que efectuar con frecuencia: leer, releer, meditar, conversar consigo mismo y con otros.”²⁷² En este ámbito, la *recolección* de citas cobrará particular importancia mientras el conocimiento de sí, ya posible gracias a la práctica de la escritura, se vea complementado con el necesario ejercicio de la lectura: la *consignación* de lo leído estará pues indisolublemente unida a su *transcripción*, un ejercicio de copista según el cual no se trata, dice Foucault, “de perseguir lo indecible, no de revelar lo oculto, no de decir lo no dicho, sino, por el contrario, de captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer, y con un fin, que es nada menos que la constitución de sí”.²⁷³ El aprecio por la lectura en cuanto constitutiva del *éthos* —esa suerte de mandamiento, proclamado con tanta publicidad hoy, que sostiene que *leer* nos hace mejores y certifica el autoconocimiento— seguramente proviene en buena parte de aquí; pero, en torno a estos *hypomnémata*, Foucault señala la paradoja: “¿cómo situarse en presencia de sí mismo mediante el auxilio de discursos intemporales y recibidos un poco de todas partes?”

Si uno pasa sin cesar de libro en libro, sin detenerse jamás, sin retornar de cuando en cuando a la colmena con su provisión de néctar, y, por tanto, sin tomar notas ni constituirse por escrito un tesoro de lectura, se expone a no retener nada, a dispersarse a través de pensamientos diferentes y olvidarse de sí mismo.²⁷⁴

En definitiva, y si la elección entre lecturas y enunciados heterogéneos se realiza de acuerdo a un uso fructífero de la cita (estableciéndose así un vínculo entre la autoridad de lo dicho y la singularidad de las circunstancias), en la factura de los *hypomnémata* “se trata de unificar estos fragmentos heterogéneos mediante su subjetivación en el ejercicio

²⁷⁰ Ibid., p.292.

²⁷¹ Así, “la escritura como elemento del entrenamiento de sí, tiene, para utilizar una expresión que se encuentra en Plutarco, una función *ethopoiética*: es un operador de la verdad en *éthos*.” (Ibidem.).

²⁷² Ibid., p.293.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ Ibid., p.294 (ambas citas).

de la escritura personal.”²⁷⁵ Se dirá que los siglos han pasado y a nadie hoy se le ocurriría escudriñar en la “escritura personal” el conocimiento de sí (sino, quizás, el desconocimiento imperioso de sí);* se dirá también que las advertencias de Séneca se dan en el marco de un momento específico —los albores del cristianismo— donde a la “literatura” le falta mucho tiempo aún para hacer su entrada institucional en la escritura; pero, aun así, ¿no se presta la combinatoria entre dispersión y unificación (dispersión de la lectura fragmentaria, primero, y unificación en la escritura personal, después) a la consideración de esos movimientos como los propios del *escritor* puesto frente a lo ya escrito y lo ya dicho? ¿No es el escritor, después de “La muerte del autor”, un “unificador de fragmentos” imbuido en ese “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”?²⁷⁶ ¿Escribir es comer y después asimilar, leer primero lo disperso (el alimento) y luego unificarlo (digerirlo) *en* la página? Según Foucault se trata de constituir con la escritura —en cuanto unificación de lo leído— un “cuerpo”: “no como un cuerpo de doctrina, sino —de acuerdo con la metáfora tan frecuentemente evocada de la digestión— como el propio cuerpo de quien, al transcribir sus lecturas, se las apropia y hace suya su verdad”.²⁷⁷

A veces pareciera que este ensayo, al pasar “sin cesar de libro en libro”, efectivamente se ha olvidado de sí mismo. El problema para él, siempre perplejo ante la dispersión de la lectura, está en la unificación. Demasiada comida y muy poca asimilación. Difícil le es *retener* algo; difícil le será procurarse un cuerpo. Pero, tal cual señala Foucault, también hay *otra* lectura, pues no sólo se leen los textos de otros, no sólo ellos se *asimilan* como el alimento, sino que además se leen, inevitablemente, los textos de producción propia; citando una carta de Séneca, Foucault recordará: “se lee lo que se escribe, del mismo modo que, al decir algo, se oye lo que se dice”.²⁷⁸ ¿No está destinada la escritura entonces a formar un retrato de sí por medio de un revelarse sólo

²⁷⁵ Ibid. p.296.

* Llevar un registro más o menos continuo de anotaciones y citas, sin embargo, aparece como una constante a medida que los usos de la escritura se masifican, no sólo si se piensa en la posteriormente extendida práctica del diario de vida o en el actual *posteo* posibilitado por el soporte electrónico; el registro inmediato de una experiencia o de un pensamiento “sobrevenido”, “captado al vuelo” (es decir, acaecido cuando no se han predispuesto las condiciones para *sentarse* a escribirlo) ha persistido a la par de la supervivencia de la escritura manual y de la de un objeto como el cuaderno. Mucho tiempo después de Séneca (y sólo un poco más tarde que Zaratustra, el de “los pensamientos caminados”), Walter Benjamin recomendaba al escritor la “técnica” de llevar siempre consigo un “cuaderno de notas”: “No dejes pasar de incógnito ningún pensamiento, y lleva tu cuaderno de notas con el mismo rigor con que las autoridades llevan el registro de extranjeros.” (WALTER BENJAMIN, “La técnica del escritor en trece tesis” (Tesis V), en: *Dirección única*, ed.cit., p. 42).

²⁷⁶ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, en: op.cit., p. 69.

²⁷⁷ MICHEL FOUCAULT, op.cit., p. 296.

²⁷⁸ Ibid., p.297. La carta de Séneca citada por Foucault es la nro. 84 del libro XI de las *Epístolas morales a Lucilio II* (Madrid, Gredos, 1989, pp.53-54. Traducción de Ismael Roca Meliá).

posibilitado por la lectura (la lectura de lo propio y la de quien sea)? “Escribir es, por tanto, ‘mostrarse’, hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro”.²⁷⁹

Y si este ensayo insiste en la comida es quizá porque su única manera de mostrarse es yendo de un lado a otro, “sin cesar de libro en libro”, para entrever un rostro que hasta ahora le es esquivo. ¿Aparecerá? En cuanto se piensa que la escritura está constituida por la lectura y que sin la lectura no tiene posibilidades de aparecer, entonces dar con lo *propio de* ella, con lo *propio en* ella —es decir, con la “colmena” a la que Séneca aconseja “retornar de cuando en cuando”—, sigue siendo un problema para la escritura de estas líneas. ¿Dónde está esa colmena? ¿En lo disperso, otra vez? ¿En la aparición de la palabra “yo”? Se tiende a *asimilar* lo leído —incluso si lo leído ha sido escrito por el mismo “cuerpo”— pero la unificación de lo leído en la escritura se diría ilusoria cuando en ella se aguarda la dispersión. El cuerpo disperso de la lectura no siempre deviene cuerpo unitario de escritura. El mostrarse ante el otro —mediante una carta o por medio de cualquier tipo de texto— en lo sucesivo no albergará un propósito tan claro, así como tampoco se consagrará a la constitución ni al conocimiento de sí; la lectura y la escritura correrán por caminos alejados a la colmena de la *ethopoiética* donde se entrena para una mejor vida; a cambio de la colmena, habrá intemperie e intemperancia, y si el autoconocimiento de alguien mediante la lectura le servirá a un otro, si un “yo” escribe a un “tú”, esto se llevará a cabo sólo en función de *asimilar* una pregunta situada en las antípodas del “autoconocimiento”: “¿Escribir será, en el libro, volverse legible para todos y, para sí mismo, indescifrable?”²⁸⁰

²⁷⁹ Ibid., p.300. En este punto, Foucault se refiere a la importancia de la correspondencia (y su diferencia respecto de los *hypomnēmata*) en la constitución de sí como “algo más que un entrenamiento de sí mismo mediante la escritura, a través de las opiniones y consejos que se dan al otro: constituye también una manera de manifestarse a sí mismo y a los otros. La carta hace ‘presente’ al escritor ante aquel al que se dirige. Y presente, no simplemente por las informaciones que le da sobre su vida, sus actividades, sus éxitos, sus fracasos, sus aventuras o sus desgracias; presente con una presencia inmediata y casi física.” (p.299).

²⁸⁰ MAURICE BLANCHOT, *La escritura del desastre*, ed.cit., p.10.

UN FILÓSOFO ENMASCARADO

Por lo menos un poco intrigados debieron sentirse los lectores franceses de *Le Monde* al leer en el suplemento dominical del 6 de abril de 1980 una curiosa entrevista titulada “El filósofo enmascarado” (“Le philosophe masqué”), en la que una voz anónima proponía la realización de un no menos curioso experimento llamado “el año sin nombre”: “Durante un año se editarán libros sin el nombre del autor. Los críticos deberán arreglárselas con una producción completamente anónima”, proponía la voz, aunque de inmediato era ella misma la que se despertaba con ironía y algo de desazón: “Pero estoy soñando, quizás no tendrían nada que decir: todos los autores esperarían al año siguiente para publicar sus libros”.²⁸¹

El proyectil, dirigido contra el espectáculo general en el que se había convertido el debate de las ideas en el medio cultural francés, buscaba, además, advertir sobre la importancia de permanecer tan anónimo y desconocido como puede serlo un lector del periódico dominical.

¿Por qué he sugerido que utilicemos el anonimato? Por nostalgia del tiempo en el que, siendo yo completamente desconocido, lo que decía tenía alguna probabilidad de ser escuchado. Con el lector eventual, la superficie de contacto carecía de arrugas. Los efectos del libro repercutían en lugares imprevistos y dibujaban formas en las que yo no había pensado. El nombre es una facilidad.²⁸²

Una “superficie de contacto”, carente de “arrugas”: como si la página del desconocido se estirara y resplandeciera. Pero conservar el anonimato para lograr un efecto de *repercusión imprevista* en la lectura pareciera un proyecto tan ansiado cuanto más

²⁸¹ MICHEL FOUCAULT, “El filósofo enmascarado”, en: *Ética, estética y hermenéutica. Obras esenciales III*, ed.cit., p. 218. En esta edición, la entrevista es antecedida por la siguiente nota aclaratoria: “En enero de 1980, Christian Delacampagne solicitó a Michel Foucault una larga entrevista para el suplemento dominical de *Le Monde*, ampliamente consagrado por entonces al debate de ideas. Foucault aceptó inmediatamente, pero propuso como condición que dicha entrevista fuera anónima y que se borrarán los indicios que posibilitaran una identificación. [...] No resultó fácil convencer al periódico de la conveniencia de una entrevista con ‘nadie’, ya que deseaba hacerla con Foucault, pero la complicidad de C. Delacampagne y la posición inflexible del ‘filósofo enmascarado’ hizo el resto. [...] Pocos lo reconocieron. El secreto fue bien guardado hasta la muerte de Foucault. Tras ella, *Le Monde* y La découverte se propusieron publicar una serie de entrevistas que incluía la presente. Como era de esperar, *Le Monde* decidió unilateralmente revelar el nombre de ‘el filósofo enmascarado.’”(Ibid., p. 217).

²⁸² “El filósofo enmascarado”, p.218.

inalcanzable se lo mira al trasluz de los requerimientos de identificación. “Una de las aspiraciones de Macedonio era convertirse en inédito. Borrar sus huellas, ser leído como un desconocido, sin previo aviso.”²⁸³ Ciertamente no es lo mismo leer la página sin huellas de un desconocido, ni tampoco es igual escuchar una voz sin rostro ni previo aviso. De inmediato, al escucharla, nos apresuramos a preguntar: *¿quién está hablando?*, *¿de dónde viene ese ruido?*, *¿hay alguien ahí?* Son preguntas acerca de un origen, de una voz en tanto que origen, emanada desde algún lugar, como aquí ya se ha esbozado, pero también hay algo más. Hay “arrugas” que han intervenido la relación con la lectura —la relación entre el texto y el lector—, y la lectura de filosofía en caso alguno escapa a ello. ¿A qué se atienen los lectores en la elección de un libro de filosofía, por ejemplo? ¿A la búsqueda de problemas? ¿Al encuentro de ideas? ¿A soluciones profesionales? ¿O al nombre del filósofo que nos va a confirmar, para bien o para mal, tales o cuales suposiciones sobre lo que él mismo ya ha escrito? El nombre es fácil porque el lector lo espera en un lugar conocido, lleno de arrugas y suficientemente cercado; en cambio, con la adquisición del anonimato la certidumbre desaparece dejando lugar a cierta imprevisión en la lectura: ante la anonimia, el lector no se sabe muy bien a qué atenerse, el texto de nadie da lugar a un interregno de extrañeza o, más aún, de *ilegibilidad*. En la instrucción universitaria de la filosofía esto ocurre pocas veces, y los lectores, los profesores y los alumnos leen con toda naturalidad textos como bloques discursivos circunscritos a la coherencia —o incoherencia— otorgada por el nombre de autor. El mismo re-nombre de Foucault forma parte de estos verdaderos condicionamientos de la lectura de filosofía, extremadamente difíciles de subvertir si el ejercicio sólo consiste en refutar, objetar, trabar disputas y ubicar comparativamente —aquí se ha hecho todo el tiempo— a los *autores*; al final, el proyecto de la anonimia siempre se ve traicionado y las arrugas aparecen, el lector se encuentra a buen recaudo (ha encontrado un reemplazante) y el filósofo enmascarado “se queda allí, de espaldas, y pronuncia en voz baja, pero distinta: *¿Cómo haremos para desaparecer?*”²⁸⁴ No por nada “Foucault” se presenta y se presentará aquí por todas partes. No por nada esa entrevista que quiso ser anónima hoy la encontramos incluida en sus *Obras esenciales* (¿la conoceríamos si no fuese así?; ¿dónde la hallaríamos y cómo la leeríamos si su anonimia se hubiese conservado?). El nombre es una facilidad y una gran dificultad.

1

“Qué importa quién habla, alguien ha dicho”: el filósofo enmascarado parecía tener muy claro que de hecho sí importaba, al punto de que ese *quien* no dejaba lugar para la escucha de su discurso. Foucault era ya demasiado reconocido, y el filósofo enmascarado

²⁸³ RICARDO PIGLIA, “Notas sobre Macedonio en un Diario”, en: *Formas breves*. Buenos Aires, Anagrama, 2000, p.21.

²⁸⁴ MAURICE BLANCHOT, *El diálogo inconcluso*, ed.cit., p.13.

comprendía que si su discurso se veía aplastado (es decir, silenciado) por el *argumentum ad personam*, todos quienes escuchasen a “Foucault” estarían de acuerdo no ya en convertirlo en blanco de los insultos (un honor, después de todo, para cualquier crítico que se precie de tal), sino en corear algo todavía mucho peor: “Ya sabemos lo que vas a decir”.

Pero la cuestión del *quién*, en el caso de Foucault, ya para entonces arrastraba una historia que se remontaba a más de una década atrás, en momentos en que precisamente su nombre había alcanzado celebridad. El 22 de febrero de 1969, en el marco de una especie de conciliábulo, se preguntaba *qué es un autor*, encontrando a su paso algunas otras preguntas que obstaculizaban el arribo de una definición medianamente satisfactoria y la entrega de proposiciones positivas.²⁸⁵

En primer lugar, se trataba para Foucault de despejar el camino para una suerte de reconfiguración del *autor* en tanto *función*, elucidando de paso algunos puntos relativos a *Las palabras y las cosas*. Ante las objeciones —no describir con rigurosidad a los “autores”, o formar, con ellos, “familias monstruosas”— aclara que simplemente y con modestia buscó “las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas”,²⁸⁶ aunque no por ello dejaba de plantearse la “cuestión” del autor, que en lo sucesivo —y a desmedro del análisis histórico-sociológico del personaje del autor— problematizará en estos términos: “la relación del texto con el autor, la manera en que el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior, al menos en apariencia.”²⁸⁷ Es cierto, dice Foucault, que la práctica de la escritura se ha atenido a la indiferencia del “qué importa quién habla” como su *principio ético fundamental*: “una suerte de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca completamente aplicada, un principio que no señala la escritura como resultado sino que la domina como práctica.”²⁸⁸ Pero esta indiferencia ética hacia la cuestión *quién habla* y la consecuente ineficacia, entonces, de la pregunta por esa figura aparentemente “exterior y anterior” al texto, se constata sólo a

²⁸⁵ MICHEL FOUCAULT, *¿Qué es un autor?* [*Qu'est-ce qu'un auteur?*], conferencia presentada en la Sociedad Francesa de Filosofía el 22 de febrero de 1969 (y publicada en el *Bulletin de la S.F.P.*, año 63 n° 3, julio-septiembre de 1969). En español existen al menos tres traducciones publicadas de la conferencia de Foucault; la de Corina Iturbe (Tlaxcala, Ediciones de la Universidad Autónoma de Tlaxcala/La letra Editores, 1990, incluida también en: MARÍA STOOPEN (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México DF, FFyL-DGAPA-UNAM, 2009, pp. 113-132); la de Miguel Morey, en: MICHEL FOUCAULT, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I* (Barcelona, Paidós, 1999, pp.329-360), que incorpora las modificaciones a la conferencia establecidas por Foucault un año más tarde en la universidad de Buffalo; y la más reciente de Silvio Mattoni (Buenos Aires, Ediciones Literales/El cuenco de plata, 2010). Esta última ha sido apostillada por Daniel Link, quien entrega una serie de datos en torno a las circunstancias propias de la conferencia, además de importantes conexiones, desconexiones y señalamientos entre *¿Qué es un autor?* y proposiciones de Derrida, Barthes, Chartier, Blanchot, Borges, Wittgenstein, Searle, Austin y el mismo Foucault. Dadas la aportaciones que implican las apostillas de Link —y considerando que estos ensayos se dedican a “apostillar” los textos leídos—, se ocupará aquí esta última edición.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.9.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.11.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.11.

través del examen de las dos marcadas vertientes generales que según Foucault se despliegan bajo esta “regla ética” de la escritura —regla, eso sí, “nunca completamente aplicada”—: la práctica de la transgresión de los límites y la práctica del sacrificio del autor.

La palabra transgresión (*transgression*) —que por lo regular en Foucault aparece ligada a la lectura de los textos de Sade, Bataille, Blanchot y Klossowski— interviene en la conferencia específicamente al tomar en cuenta la liberación definitiva de la escritura respecto de su expresividad: la escritura “no se refiere más que a sí misma”, señala Foucault, que de inmediato, eso sí, puntualiza: “y sin embargo, no es tomada bajo la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada”.²⁸⁹ La liberación del significado —y de los grandes contenidos, de los grandes “temas”, como advertirá Paul de Man— no desemboca, pues, en una interiorización de la escritura o en una autorreferencialidad del significante, sino más bien en la *transgresión* continua de los límites establecidos entre el interior y el exterior, entre adentro y afuera, como si, viéndose ya absuelta de expresar contenidos, la escritura se desplegara entonces “como un juego que infaliblemente va más allá de sus reglas.”²⁹⁰ De tal manera es como se empieza a despejar el *principio ético de indiferencia* asignado a “qué importa quién habla”: la interioridad, en la *práctica de la escritura intransitiva* (para decirlo al modo de Barthes), se difumina en una exterioridad que permanentemente la vuelve vacía.

Tres años antes, Foucault había publicado: “La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo.”²⁹¹ La lectura de los textos de Blanchot (*Aminadab*, *El espacio literario*, *El libro por venir*, *La sentencia de muerte*) es importante en esta formulación de la transgresión de los límites y se diría que gravita durante varios trechos de la sesión, pero pesa especialmente sobre uno de sus puntos más fuertes: la *desaparición continua* acaecida en la escritura. “En la escritura no funciona la manifestación o la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la aprensión de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer.”²⁹² Ahora bien: ¿cómo se desaparece y *se continúa* desapareciendo? ¿Cómo el lugar vacío de la ausencia, abierto por la escritura, se vuelve aún más y más vacío? Es un nudo difícil de desenlazar, e incluso tal vez no se deba ni pensar en ir a desenlazarlo. Es un nudo que permite interponer un espacio de distancia y al mismo tiempo una filiación entre *¿Qué es un autor?* y el decreto de “La muerte del autor”. Distancia, porque para Foucault no deja de existir un sujeto —un sujeto exterior a la escritura— que escribe, es decir, un sujeto que al escribir *realiza* una acción incesante: desaparecer; filiación, porque ese *sujeto* se encuentra muy cercano al

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ Ibid., p.12. Cfr., además, la nota 136 en la página 82.

²⁹¹ MICHEL FOUCAULT, *El pensamiento del afuera*, ed.cit., p.12.

²⁹² *¿Qué es un autor?*, p.12.

“escritor moderno” y al “lector sin historia” de Barthes, no provistos de un “ser” anterior a la escritura y a la lectura. En *¿Qué es un autor?* hay *alguien* —un autor— trabajando en su propia e incesante desaparición, voceando continuamente su ausencia y apuntando hacia el lugar vacío de su discurso, “boqueando su canción de muerte”;²⁹³ en “La muerte del autor”, en cambio, la voz se encuentra *destruida* y sólo se consigna la actuación del lenguaje.

Por otro lado, y junto a la transgresión, “qué importa quién habla” se presenta también en la práctica del sacrificio del autor o, como lo designa Foucault, en “el parentesco de la escritura con la muerte”.²⁹⁴ Si de lo que antes se trataba era precisamente de escribir —de ramificar una historia y no acabar nunca de contarla, como Sheherezade— para no morir, “para apartar la muerte, para diferir el plazo que debía cerrar la boca del narrador”;²⁹⁵ y si *callar* equivalía entonces a *morir* y en consecuencia —como ha escrito Foucault en otra parte— se precisaba extender al máximo el murmullo de las palabras para que “el lenguaje retrase hasta el infinito ese límite que lleva consigo, y que marca a la vez su reino y su frontera”;²⁹⁶ eso —el reconocer en la escritura un conjuro para la muerte— se ha “metamorfoseado” en el sacrificio incluso de la vida con el único fin de obtener una obra, “borradura voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, ya que se cumple en la existencia misma del escritor.”²⁹⁷ En una palabra: restarse *por* la escritura, volver a cero, silenciar los inoportunos ruidos de la experiencia y finalmente exclamar, con Flaubert, “¡El hombre no es nada, la obra lo es todo!”.²⁹⁸ El índice onomástico de estos “hombres sacrificados” en *¿Qué es un autor?* va desde Flaubert a Kafka, sin olvidar a Proust ni a Mallarmé (los mismos que, a excepción de Kafka, han sido referidos en “La muerte del autor”), nombres sin duda bastante heterogéneos pero todos abocados a producir una obra que, según Foucault, “ha recibido el derecho de matar, de ser asesina de su autor”.²⁹⁹

²⁹³ JUAN LUIS MARTÍNEZ, “Un texto de nadie”, en *Poemas del otro*, ed.cit., p.45: “Aquello que estaba ya no está más o está en otro lugar, boqueando su canción de muerte.”

²⁹⁴ *¿Qué es un autor?*, p.12.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ MICHEL FOUCAULT, “El lenguaje al infinito”, en: *De lenguaje y literatura*, ed.cit., p.153.

²⁹⁷ *¿Qué es un autor?*, p.13.

²⁹⁸ Es lo que Flaubert le escribe a George Sand en diciembre de 1875: “¡El hombre no es nada, la obra lo es todo! Esta disciplina, que puede partir de un punto de vista falso, no es fácil de observar. Y en mi caso, al menos, es una especie de sacrificio permanente que hago a favor del buen gusto.” GUSTAVE FLAUBERT, *Sobre la creación literaria. Correspondencia escogida*. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetataja, 2007, p.93. Traducción de Cecilia Yepes.

²⁹⁹ *Ibidem*. Este es el momento de la conferencia donde quizás más se hace reconocible el peso del decreto de Roland Barthes, toda vez que la sentencia planteada en el segundo fragmento de “La muerte del autor” ya daba cuenta de este “sacrificio” advertido (no sin cierta distancia) por Foucault: “el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.” (“La muerte del autor”, p.66). Sin embargo es Blanchot, el siempre ausente Blanchot, la referencia más directa a la hora de dar cuenta de este “sacrificio” en pos de la “obra”: “La obra exige [...] que el hombre que escribe se sacrifique por la obra, se convierta en otro, no ya en otro distinto del ser vivo que era, en otro distinto del escritor con sus deberes, sus satisfacciones y sus intereses,

Este, por llamarlo así, es el “diagnóstico” a partir del cual la conferencia se abre. Con él, Foucault deja esbozados al menos tres puntos: el vuelco de la escritura hacia el afuera, la relación de la escritura con la muerte y el consiguiente sacrificio del autor a merced de la obra. “Todo esto es conocido —concluye—; y hace un buen tiempo que la crítica y la filosofía han tomado nota de esa desaparición o de esa muerte del autor”³⁰⁰ (empezando, claro está, por un texto que curiosamente no se menciona pero que ha sido publicado apenas unos meses antes); es decir, todos sabemos que el autor o el “escritor” —pues para Foucault vienen a ser una y la misma cosa— ha sido declarado muerto y su “marca [...] ya no es más que la singularidad de su ausencia”, de manera tal que “le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura.”³⁰¹ Sin embargo, en este último punto hay un matiz: el autor *ocupa* un lugar, vale decir, *entra* en la muerte, “en su propia muerte”, como escribía Barthes, y es en el espacio de esa muerte —en la oquedad de una tumba— donde el autor, muerto, aún habla —y habla sólo de aquello que le concierne: su desaparición. ¿Quiere decir esto que la muerte le es contingente? ¿El autor puede también desocupar el lugar de la muerte, vestirse y desvestirse con ella, meterse en ella y luego salir? Con esta breve pero significativa alusión al *lugar ocupado*, la conferencia anuncia desde temprano la importancia de considerar al autor no en base a la atribución directa, natural, de un discurso a su productor, sino, de modo más complejo, como una *función*.

2

Aunque “evidentemente no basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido”,³⁰² queda la cuestión referida al propio *acto* de afirmarla. En la misma frase de Beckett donde Foucault lee el *principio ético fundamental* de la escritura “contemporánea”, no deja de advertirse la presencia de un “alguien” que ha enunciado la indiferencia, “*alguien* —reparó Agamben— que, aun permaneciendo en sí mismo anónimo y sin rostro, ha proferido el enunciado, alguien sin el cual la tesis que niega la importancia de aquel que habla no habría podido ser formulada.”³⁰³

La sola existencia de ese alguien que afirma la indiferencia o la irrelevancia hacia la cuestión del *quién habla*, exime a Foucault de volver sobre formulaciones del tipo “la muerte (o el retorno) del sujeto” y, al menos aquí, lo desmarca del problema que atañe a

sino más bien en nadie, en el lugar vacío y animado en el que resuena la exigencia de la obra.” (MAURICE BLANCHOT, *El libro por venir*. Madrid, Trotta, 2005, p.254. Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco).

³⁰⁰ *¿Qué es un autor?*, p.13.

³⁰¹ *Ibidem* (ambas citas).

³⁰² *Ibid.*, p.17.

³⁰³ GIORGIO AGAM BEN, “El autor como gesto”, en: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, p. 82 (el subrayado es de Agamben). Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

la reflexión —o al replanteamiento— acerca de aquella “fabricación reciente” que en *Las palabras y las cosas* era el “hombre”.³⁰⁴ Estos “temas” se reabren sólo cuando *alguien* ha declarado una muerte, luego de lo cual sobreviene el sostenido murmullo que se deja oír alrededor de una escena donde todos ponen mucho cuidado en ver dónde y cómo pisan. Quizás no importe tanto ir a identificar el cadáver o realizar las pesquisas correspondientes, sino más bien aprovechar el acontecimiento de la declaratoria para indagar acerca del trayecto recorrido por el supuesto occiso, sus procedencias y sus transformaciones. La pregunta “¿qué es un autor?” quiere decir: ¿qué estaba haciendo entonces el autor para que alguien lo declarara “muerto”?, pero también: ¿cómo funciona ahora que se lo considera un extinto (y un extinto, por lo demás, bastante singular)?³⁰⁵ Cuando Lucien Goldmann, en la intervención más larga luego de concluida la conferencia, supone explícitamente que Foucault ha sugerido la inexistencia del autor y la “negación del hombre” (*identificando* su discurso, de paso, con “la escuela francesa del estructuralismo no genético” y recordándole al resto de los allí reunidos que esto en el fondo ya se ha leído en Derrida, Barthes, Lévi-Strauss y Althusser),³⁰⁶ el conferenciante lo reconviene: “no he dicho que el autor no existía; no lo dije y estoy sorprendido de que mi discurso haya podido prestarse a semejante contrasentido.”

No se trata de afirmar que el hombre ha muerto, se trata, a partir del tema —que no es mío, que no ha dejado de repetirse desde fines del siglo XIX— de que el hombre ha muerto (o que va a desaparecer o que será reemplazado por el superhombre), de ver de qué manera, según qué reglas se ha formado y ha funcionado el concepto de hombre. He hecho lo mismo con la noción de autor. Retengamos pues nuestras lágrimas.³⁰⁷

³⁰⁴ “Antes del fin del siglo XVIII el *hombre* no existía. [...] Es una criatura muy reciente que la demiurgia del saber ha fabricado con sus manos hace menos de doscientos años [...]” MICHEL FOUCAULT, “El lugar del rey”, en: *Las palabras y las cosas*. México DF, Siglo XXI editores, 1981, p.300. Traducción de Elsa Cecilia Frost.

³⁰⁵ “Pero por más atentos que estemos a la escucha de la declaratoria de muerte jamás podremos calcular todas sus consecuencias. He aquí la fuerza no predecible de las palabras, fuerza sin sujeto emisor, sin cálculo de consecuencias. Así un anuncio de muerte puede tornarse [...] la ocasión y oportunidad de un acontecimiento singular.” ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, “Declarar la muerte. Eficacia y performatividad de una palabra”, en: ALBERTO CONSTANTE Y LETICIA FLORES FARFÁN (coords.), *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*. México DF, FFyL UNAM – Editorial Itaca, 2008, p.189.

³⁰⁶ Aunque “no ha formulado explícitamente esta última negación sino que la sugirió a lo largo de toda su exposición desembocando en la perspectiva de la supresión del autor, [Michel Foucault] ocupa un sitio importante en el pensamiento contemporáneo y se caracteriza por la negación del hombre en general y, a partir de allí, del sujeto en todos sus aspectos, y también del autor [...] Y si dentro de esa corriente Foucault ocupa un lugar particularmente original y brillante, no obstante hay que integrarlo a lo que podríamos llamar la escuela francesa del estructuralismo no genético y que comprende en especial los nombres de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Althusser, Derrida, etc.” (*¿Qué es un autor?*, pp.43- 44).

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 50 y 51, respectivamente.

Tranquilícese, *hombre*: aquí sólo se está intentando circunscribir la *función-autor* como una de las especificaciones posibles de la *función-sujeto*, y “de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su rol de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso”.³⁰⁸ Una vez declarada su muerte, se tiene la opción de lamentarla en un largo cortejo fúnebre o bien proceder a “localizar el espacio dejado así vacío por la desaparición del autor, escrutar el reparto de las lagunas y de las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esa desaparición hace aparecer.”³⁰⁹

Pero la tarea no es fácil. Al poco andar se vislumbran los duros obstáculos que aún “bloquean” la entrada al análisis y en última instancia la constatación misma de la muerte del autor. Esos obstáculos son: la difusa noción de “obra” y, especialmente, la noción de “escritura”.

La noción de obra es difusa porque resulta prácticamente imposible delimitarla. “Entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte, ¿cómo se puede definir una obra? La teoría de la obra no existe,”³¹⁰ y por muy convencional que se utilice a efectos editoriales, en realidad, dice Foucault, no se sabe dónde se abre ni menos aún dónde se cierra.³¹¹ Más allá de estos problemas, o arrastrándolos hacia otros espacios, es extrañamente inquietante, al atender a esta in-delimitación de la obra, que de aquella “curiosa unidad” —por la cual el autor se ha *sacrificado*— no se tengan sino vagas noticias acerca de lo *que* es. “La obra lo es todo”, ¿pero qué es ese *todo*? Foucault se refiere, entre otros, a los rollos de papel de Sade, a los esbozos de Nietzsche, a *Las mil y una noches* y a las *Vidas* de Diógenes, pero este ensayo quiere reintroducir brevemente el nombre de Kafka como uno de los más emblemáticos —y a la vez uno de los más problemáticos— de esta *inquietud* por la obra.

Para Kafka la palabra “obra” estaba únicamente ligada a la escritura literaria. Y la escritura literaria se *oponía*, para realizarse, a todo cuanto del exterior llegaba. “Quiso darse muerte cuando, encargado de la fábrica de su padre, pensó que durante quince días ya no escribiría.”³¹² Ni siquiera sabemos muy bien cómo se manifestaba ese exterior del que tanto se ha escrito —¿sólo con el trabajo en la fábrica?, ¿sólo con los compromisos (rotos) de matrimonio?—, pero aun así hay algo muy claro: realizar la obra, para Kafka, era escribir literatura y no clasificar facturas o deslizar entre sus

³⁰⁸ Ibid. p.41.

³⁰⁹ Ibid., p.17.

³¹⁰ Ibid., p.15.

³¹¹ La problemática de la “obra” en relación a la definición (o indefinición) tanto del “autor” como del “escritor”, se verá con más detalle en “Ninguna melodía”, primer apartado del capítulo III.

³¹² MAURICE BLANCHOT, “Kafka y la literatura” en: *De Kafka a Kafka*, ed.cit., p.98.

borradores “una nota de lavandería” —como ejemplifica exageradamente Foucault—;³¹³ la “obra”, en tal sentido, siempre tuvo su estricta realización en la escritura y, particularmente, en la escritura literaria. Ahora bien, ¿dónde se detenía o empezaba dicha particularidad? ¿Cuándo Kafka saltaba desde una carta a Milena hacia el terreno de la literatura? ¿Dónde se acababa la escritura performativa del diario y empezaba la totalización del aforismo? ¿O todo eso era recibido como parte de la literatura y el problema se reducía a una cuestión taxonómica entre géneros literarios? Aunque sus editores y albaceas por supuesto hayan preferido juzgarlo así, no es posible averiguarlo más que en atención a las propias referencias halladas en la misma “obra de Kafka”, de la que, a fin de cuentas, el universo desparramado de sus escritos forma parte; pero si la obra es, como en Flaubert, precisamente aquello que lo resuelve a dejar fuera *todo lo demás* (al punto de que si no hay posibilidad de configurarla será preferible darse muerte), al mismo tiempo nunca hubo alguien más despreocupado por detenerse a delinear los límites de su comienzo o de su final; tal vez Kafka consideraba la escritura propia como parte de un único e interminable libro que se escribe, y cuya sucesión de legajos (acumulados uno tras otro, como los expedientes de Klamm en *El castillo*) se detiene sólo con la muerte. Pero tal vez no. Y es más: ¿cuál era el punto aquel donde Kafka comenzaba a alejarse de cualquier intención por establecer un corte final a novelas como *El proceso* o *El castillo*, teniendo a bien consagrarse a la escritura de otra “obra”? ¿O el punto de término —y de comienzo— está señalado por el abandono y el nomadismo, ese momento *de paso* entre obra escrita y obra escrita? Esta rápida digresión sólo para sugerir que no únicamente los editores y los lectores se encuentran privados de una “teoría de la obra”; a menudo los mismos que escriben y están dispuestos a sacrificarlo *todo* por ella, no lo tienen claro ni les importa; “la palabra ‘obra’ y la unidad que designa —concluye Foucault— son probablemente tan problemáticas como la individualidad del autor”.³¹⁴

Pero existe otra noción que según Foucault obstaculiza, y en gran medida *bloquea*, “la constatación de la desaparición del autor y retiene de alguna manera al pensamiento al borde de esa borradura”.³¹⁵ La declaratoria de la muerte del autor, antes de enterrarlo, ha consentido en sustituirlo por la *escritura*, y es con ella que lo ha mantenido “al borde de esa borradura”. Este es quizás el contraataque más severo hacia el decreto de la *destrucción de toda voz*: no se ha matado rigurosamente al autor porque en términos teológicos su “ausencia” —su eterna ausencia en la escritura— “traspone en un anonimato trascendental los caracteres empíricos del autor”.³¹⁶ Aquello que no

³¹³ “Cuando en el interior de un cuaderno lleno aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una nota de lavandería: ¿obra o no es obra? ¿Y por qué no?”. (*¿Qué es un autor?*, pp.14-15).

³¹⁴ *Ibid.*, p.15.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibid.*, p.16.

aparece y que por añadidura sólo así —en la ausencia— aparece, reclamaría a partir de su presencia vacía la investidura de un estatuto privilegiado que una vez más representa “el principio religioso del sentido oculto [...] y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros.”³¹⁷ De la ausencia o destrucción del autor, explícitamente formuladas hacia una *contra-teología*, ha resultado la afirmación de una suerte de carácter sagrado de la escritura y con ella la intencionada “reducción de las prácticas discursivas a las trazas textuales”, como acusará Foucault en el tono más virulento de 1972.³¹⁸ Del principio de indiferencia involucrado en “qué importa quién habla” se ha derivado el sospechoso trascendentalismo soberano que le confiere a ese espacio vacante la producción del sentido, según el cual las huellas del vacío estarían siempre desprovistas de un cuerpo escritor. Sin embargo, ¿quién ha dejado ahí las huellas que conducen a su desaparición? ¿La escritura y sólo ella? Es por tales preguntas que quizá habría que reconsiderar el papel del anonimato (en Foucault, aunque más ampliamente en cualquiera) no tanto en la atención a sus propias posibilidades tácticas —repercutir en zonas inesperadas, eludir el lugar seguro, escapar a las arrugas— como en poner el acento en que, más que una desaparición aniquiladora, se busca con el anonimato un modo de implicación intermitente, “es decir, esta nueva manera de ser que consiste en la desaparición”.³¹⁹ Tal vez, mediante la pregunta “¿cómo haremos para desaparecer?” no se trate entonces de plantear la cuestión de la resta destructiva o la adopción de una ausencia enigmática donde el único rastro visible sea el de la *escritura*, sino en investigar las posibilidades directamente implicadas en la desaparición (o en la de “cierta clandestinidad”, como propondrá Deleuze).³²⁰ De esta manera, la pregunta “¿cómo haremos para desaparecer?” se extiende en: ¿cómo haremos para desaparecer sin aniquilarnos y sin que ello signifique que nuestra desaparición devenga una aparición tutelar? Neutralizar al autor interponiendo la escritura, advierte Foucault, equivale a mantener los privilegios del autor dentro del juego de la ausencia, entramparse aún en la espera de la aparición oculta del significado primero y omnipresente. Si la figura del autor está muerta, si no es más que la pura “ausencia”, no sería sino la confirmación de su propia teología, el derecho por el cual resultaría, en rigor, imposible darle alcance. “La desaparición del autor, que desde Mallarmé es un acontecimiento que no cesa, se halla sometida al bloqueo trascendental.”³²¹

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ MICHEL FOUCAULT, “Mi cuerpo, ese papel, ese fuego”, apéndice a *Historia de la locura en la época clásica Vol. II*. México, FCE, 1976, p.371. Traducción de Juan José Utrilla.

³¹⁹ MAURICE BLANCHOT, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, ed.cit., p.29. “Por ejemplo, se da por sentado que Foucault, siguiendo en esto una determinada concepción de la producción literaria, se desembaraza pura y simplemente de la noción de sujeto: no más obra, no más autor, no más unidad creadora. Pero no todo es tan sencillo. El sujeto no desaparece: es su unidad, muy determinada, la que es problemática, ya que lo que suscita el interés y la investigación, es precisamente su desaparición”. (Ibid., pp.28-29).

³²⁰ Vid. GILLES DELEUZE-CLAIRE PARNET, *Diálogos*, ed.cit., p.54.

³²¹ ¿Qué es un autor?, p.17.

¿Esto quiere decir que el decreto de Barthes sólo se disfraza de *contrateológico* para aspirar a una teología aún más radical e indeterminada como la de la escritura y, en último término, del lenguaje? Ya se sabe que la polémica se había iniciado y continuaba, ahora, en el mismo lugar —la *SFP*— en donde el verdadero emplazado, Jacques Derrida, tiempo atrás había lanzado sus proposiciones.³²² Y es en el marco de aquel duelo (un duelo de papel, a distancia, en el que cada contrincante se hace de sus partidarios) donde Foucault, parapetado en el excelente pretexto ofrecido por la cuestión del autor, lanza una estocada más o menos hiriente: establece una “línea divisoria entre quienes creen que todavía pueden pensar las rupturas de hoy dentro de la tradición histórico-trascendental del siglo XIX y quienes se esfuerzan por liberarse de ellas definitivamente”.³²³

¿Dónde está Barthes? ¿Del lado de los libertadores o en el equipo de los retrógrados? ¿En los modos (clandestinos o no) de implicación del sujeto, o en el sacerdocio de la escritura? Preguntas simplificadoras que, aun así, señalan disensos, virajes, trampas y en definitiva lo difícil que resulta acercar y alejar las proposiciones de Foucault del decreto de Barthes, toda vez que, al menos en su primera parte, la conferencia pareciera depender de él si se la lee como un intento por cuestionar y reconsiderar “el lugar vacío” dejado por el autor luego de declarada su muerte. El enfrentamiento es con Derrida, con el ausente e innombrable Derrida,³²⁴ pero es el texto de Barthes —otro gran ausente— el interpelado con el cual la conferencia mantiene viva una disposición —y una provocación— dialogante. Porque el letrado de la provocación viene claveteado desde el título, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, con ese tono como de lección paternal propio de un discurso que, pese a la interrogante —o con ella—, tiene de sí mismo una idea más reflexiva y sobre todo menos aligerada que aquel que lleva por título “La mort de l'auteur”.³²⁵ Aun cuando no se podría hablar de textos

³²² Vid. JACQUES DERRIDA, “La Différance”, conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968. (En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989, pp.37-62). “La presencia de Foucault en el mismo lugar —aventura Daniel Link— no podía sino continuar un ajuste de cuentas.” (“Apostillas a *¿Qué es un autor?*”, ed. cit., p.72).

³²³ *¿Qué es un autor?*, p.17.

³²⁴ Aunque Lucien Goldmann advierte: “Creo que más vale ponerle un nombre a esa discusión, ya que presumo que todos hemos pensado en Derrida y en su sistema.” (Ibid., p.48).

³²⁵ “Valga decir, por otro lado, que Foucault no *asesinó* a nadie, muy por el contrario, mostró cómo *vive* la relación, en complemento y oposición, de persona y autor.” CRISTIÁN SANTIBÁÑEZ YÁÑEZ, “Notas sobre el problema *autor* y su función”, en: *Acta Literaria*, Nº29, 2004, p.139 (las cursivas son de Santibáñez). ¿Esto sugiere entonces que Barthes *sí asesinó* —apresuradamente— al autor? Aunque las referencias de Santibáñez acerca del supuesto asesinato perpetrado por Barthes se basan en *El grado cero de la escritura* y en *Crítica y verdad* (y no en “La muerte del autor”), será el mismo Barthes quien en 1971 propondrá “un retorno amistoso del autor”, esto es, una presencia del autor no ya en tanto la imposición de una “persona (civil, moral)” que garantiza el cierre de la escritura, sino como un “cuerpo” no unitario, plural, disperso, “un poco como las cenizas que se arrojan al viento después de la muerte.” (Cfr. ROLAND BARTHES, *Sade, Loyola, Fourier*. Caracas, Monte Ávila, 1981, p.12 y p.13, respectivamente. Traducción de Néstor Leal).

opuestos —porque cabría pensarlos incluso como subsidiarios—* de todos modos a Foucault le interesarán otras cosas (como introducir, hacia el final de la conferencia, la noción de “instaurador de discursividad” en el orden del discurso). ¿Es para él, como lo fue en cierto modo para Barthes, un *pretexto* el problema de la autoría con vistas a replantear otras cuestiones?

En la conferencia, ya se ha dicho, se trata de dilucidar la procedencia de este muerto, cómo funcionaba antes y cómo funcionará ahora, cuestiones que a decir verdad Barthes nunca dejó completamente establecidas o dio por sentadas. Si bien en “La muerte del autor” se consigna desde temprano que “el autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad”, la aparición de este “personaje” no pasaba de constituir un resultado o una *consecuencia* hasta cierto punto previsible de toda una serie de circunstancias históricas, filosóficas y económicas que la posibilitaron.³²⁶ Desde luego el autor, en el decreto, *funciona* —y sigue funcionando, sigue *operando*— en tanto ocupa el lugar del Padre y, en última instancia, del Sentido: se precisará de su *destrucción* para avalar, entre otras cosas, “el nacimiento del lector”. Pero aunque es Foucault el primero en reconocer en aquella destrucción o desaparición un “principio ético fundamental” de la escritura y la lectura, es también el primero en tener en claro que a partir de esta declaración de muerte es posible, y necesario, detenerse ahí, reconstruir el expediente del muerto y preguntar *qué muere* —y *qué no muere*— *con él*: sus apariciones, implicancias y accidentes.

3

Inicialmente, el autor es situado en una relación diferencial respecto de las características descriptivas y designativas del nombre propio. El nombre de autor, dice Foucault, no es sólo un elemento determinado presente en un discurso —como podrá serlo un nombre propio cualquiera, que señala y a la vez describe a una “persona”—; el nombre de autor más bien “ejerce un determinado papel con relación al discurso: garantiza una función clasificatoria”.³²⁷ Tal función permite reagrupar, delimitar, excluir

* Aun cuando no existe una referencia explícita a “La muerte del autor” en *¿Qué es un autor?*, no cabe duda de que Foucault tenía a la vista el texto de Barthes. Está dicho que “La muerte del autor” aparece por primera vez en el número 4 de la Revista *Manteia*, correspondiente al último trimestre de 1968, mientras que la conferencia de Foucault tiene lugar en febrero de 1969.

³²⁶ “El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la ‘persona humana’. Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la ‘persona’ del autor.” (“La muerte del autor”, ed.cit., p.66).

³²⁷ *¿Qué es un autor?*, p.20.

y oponer textos en apariencia dispersos, así como también relacionarlos entre sí, filiarlos, homogenizarlos y autentificarlos bajo un solo nombre.

Finalmente el nombre de autor funciona para caracterizar un determinado modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que se pueda decir “esto ha sido escrito por tal” o “tal es su autor”, indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado.³²⁸

De inmediato se impone preguntar si es a esa determinación a la que pretendía escapar, años más tarde, el filósofo enmascarado, y si las “arrugas” que él atribuía a la “facilidad” del nombre no eran acaso el producto exacerbado de este estatuto, en cierto modo fatal, de la *función-autor*. Porque incluso “La muerte del autor” tiene un *autor* cuyo discurso circula de manera determinada en la cultura, y no cualquiera lo ha puesto en circulación; el conjunto discursivo marcado por la *función-autor* inevitablemente se separa de aquella masa volátil de palabras cotidianas, y así es como se encuentra “en la ruptura que instaura un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular.”³²⁹ Tal separación supone atisbar en el autor no sólo al emisor de un texto o al responsable de un libro, no únicamente a aquel “individuo” que pronuncia un discurso o escribe un poema: el autor, como lo definirá Foucault en 1970, es, antes bien, un “principio de enrarecimiento del discurso”,³³⁰ un principio sin duda importante y especial, aunque, recordémoslo, sólo uno más entre “otros muchos procedimientos de control y delimitación del discurso”.³³¹

La inclusión del nombre de autor entre la amplia gama de procedimientos de

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Ibid., p.21.

³³⁰ MICHEL FOUCAULT, *El orden del discurso* (Lección inaugural pronunciada en el Collège de France el 2 de diciembre de 1970), Barcelona, Tusquets, 2002, p.29. Traducción de Alberto González Troyano.

³³¹ Ibid., p.25. La hipótesis de Foucault al abrir *El orden del discurso* supone “que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros” (*El orden del discurso*, ed.cit., p.14). Estos procedimientos son, primordialmente, *procedimientos de exclusión* ejercidos sobre las “regiones” de la sexualidad y la política, así como también presentes en la oposición entre “razón” y “locura” y, especialmente, en la “voluntad de verdad que ha atravesado tantos siglos de nuestra historia” (p.19). Estos procedimientos cuentan como mecanismos de control en cierto modo “exteriores” a la producción discursiva, toda vez que es también en el *interior* de los discursos donde Foucault ubica la presencia de dichos tipos de exclusión, “puesto que son los discursos mismos los que ejercen su propio control” (p.25): dentro de este segundo grupo de “enrarecimiento” se hallan el “comentario” y el “autor”.

control es significativa si se tiene a la vista la insistencia del filósofo enmascarado por conservar el anonimato. Se trata, por lo demás, de un rasgo de la intriga que al detective le podrá interesar: la “apropiación penal” de los discursos —señalada por Foucault como un momento decisivo en la identificación del autor como *responsable* de un texto—, resulta un factor tanto o más relevante que las mismas condicionantes paralelamente impuestas por el régimen capitalista de la propiedad. Si ya la “obra” —desde el siglo XVIII— tendrá en el “autor” a su “dueño” y comportará un bien tan alienable como cualquier otro —tal cual lo exigía Diderot—,³³² ese “dueño” estará entonces identificado y deberá responder, quiéralo o no, por lo que ha hecho. Con esa perspectiva, la figura del autor comienza a tomar cuerpo en la medida en que se hace necesario identificar al ejecutante de una transgresión: “Los textos, los libros, los discursos han empezado realmente a tener autores (distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresores.”³³³

El detective se impresiona: el autor, ese “señor” privilegiado del cual Mallarmé reclamaba su *eliminación* en la página, dadas así las cosas, alguna vez fue un subversivo en constante peligro de muerte, señalado culpable y candidato a la hoguera de antemano, pues “antes de ser el poseedor de su obra, el autor se encuentra expuesto al peligro a causa de su obra”.³³⁴

Aun cuando en su conferencia Foucault no entre en mayores detalles o en precisiones históricas,³³⁵ la relación entre la apropiación penal y el nombre de autor se

³³² “¿Acaso una obra —preguntaba Diderot en 1763— no pertenece a su autor tanto como su casa o su campo? ¿Acaso éste no puede alienar jamás su propiedad? [...] Yo lo repito —subrayaba luego—: el autor es dueño de su obra, o no hay persona en la sociedad que sea dueña de sus bienes.” (DENIS DIDEROT, *Carta sobre el comercio de libros*. Buenos Aires, FCE, 2000, p. 57 y 76, respectivamente. Traducción de Alejandro García Schnetzer). En tal sentido, cuando un librero (en la actualidad, una casa editorial) se posesionaba de una obra, lo hacía, como agrega Roger Chartier, de manera “semejante a la que un comprador obtiene una tierra o una casa. [La obra] Es perpetua, imprescriptible, transmisible y no puede ser transferida ni compartida sin el acuerdo de su dueño.” (“La propiedad y el privilegio”, en: *supra.*, p.13).

³³³ *¿Qué es un autor?*, p.22. Por su parte, Chartier ubica el surgimiento del nombre de autor todavía más lejos, vinculándolo principalmente con la aplicación indexada de la prohibición: “Las primeras apariciones sistemáticas y alfabéticas de nombres de autores se encuentran en los Index de los libros y autores prohibidos establecidos en el siglo XVI por las diferentes facultades de teología y por el papado, luego se las halla en las condenas y en las censuras de los Estados.” (ROGER CHARTIER, “El autor entre el castigo y la protección”, en: *Las revoluciones de la cultura escrita*, ed.cit., p.28). Chartier se refiere al caso particular de Etienne Dolet, “condenado a la hoguera por impresor y ‘autor’” (Ibidem).

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Como las apuntadas en 1998 por Chartier al ubicar en la Inglaterra de la primera década del siglo XVIII la aparición del autor como “propietario”, aparición vinculada a la defensa del antiguo sistema de privilegios avalado por la monarquía. (Cfr. ROGER CHARTIER, “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la ‘función-autor’”, conferencia leída el 23 de noviembre de 1998 en la Cátedra Extraordinaria Michel Foucault (UAM-Iztapalapa) y publicada en el nro. 11 de la revista *Signos Históricos*, México DF, junio 1999, pp. 11 a 27).

clarifica y se abre aún más al recordar la dependencia primera del discurso al marco de la reglamentación religiosa y no al régimen de la propiedad (donde será considerado un “bien” o un “producto”), esto es, al tener en cuenta que antes que cualquier otra cosa el discurso es un *gesto*, un “acto situado en el campo bipolar de lo sagrado y lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfematorio.”³³⁶

Junto con lo anterior, la apropiación penal del discurso —ese *gesto arriesgado*, en mayor o menor grado sedicente, cuyo origen debe ser dilucidado— se enlaza, por una parte, con la necesidad de cartografiar el terreno de las grandes ciudades en el ámbito de las sociedades de vigilancia, y, por otra, con los textos literarios que, en el seno mismo de tales sociedades, se escriben y de algún modo intentan desmarcarse de ese entorno detectivesco.

Antes de Foucault, Walter Benjamin ha medido el impacto que tal “procedimiento de control”, especialmente favorecido por la invención de la fotografía, el recurso al retrato hablado y la adjudicación de una “firma” y un “domicilio”, significó para la literatura metropolitana del siglo XIX. “Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre”.³³⁷ A contramano de esa “conquista” emergerá, pues, toda una literatura tendiente a vislumbrar en el enmascaramiento, el anonimato y el nomadismo un principio de transgresión y una *poética*; el cambio continuo de lugar, la permanente fuga de quien “goza del incomparable privilegio de poder ser, a su guisa, él mismo y otro”, además de “el gusto por el disfraz y la máscara, el odio al domicilio, y la pasión por el viaje”,³³⁸ se leen, dado este marco, como consignas o claves renuentes, desde la poesía, a la imposición de la vigilancia, a esa *diurna tiranía del rostro humano* que tanto aplastaba a Baudelaire.³³⁹ Y aunque en el ámbito de la ciudad moderna a cualquiera se lo logre identificar según un trazado donde cada quien posee su número, su lugar, su rostro y *sus* bienes, será también en ese terreno donde hallará sentido el enmascaramiento y el incógnito, el disfraz y el anonimato, “la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad”.³⁴⁰ Vale decir, es en la gran ciudad donde el poeta, al operar protegido por el anonimato y el caos, *se negará a estar solo*; se cubrirá con la ciudad al tiempo que conspirará contra su rigidez cartográfica y contra todas aquellas luces destinadas a hacerlo visible.*

³³⁶ *¿Qué es un autor?*, p.22. El discurso, entonces, “Ha sido históricamente un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien dentro de un circuito de propiedades” (Ibídem).

³³⁷ WALTER BENJAMIN, “El flâneur”, en: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1998, p. 63. Traducción de Jesús Aguirre.

³³⁸ CHARLES BAUDELAIRE, “Las multitudes”, en: *Pequeños poemas en prosa/ Los paraísos artificiales*, ed.cit., p.66.

³³⁹ CHARLES BAUDELAIRE, “A la una de la madrugada”, en: op.cit., p.62.

³⁴⁰ WALTER BENJAMIN, “El flâneur”, en: op. cit., p. 58.

* En este sentido, Baudelaire acuñó una fórmula célebre: “Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus etre seul dans une foule affairé.” (CHARLES BAUDELAIRE, “Les foules”, en: *Petits Poèmes en prose*. Paris, Gallimard, 1973, p.45). Y tiempo después Benjamin lo reafirmaba: “Baudelaire amaba la soledad;

¿Por qué pues los poetas ya no se esconden y se dedican, por el contrario, a gritar ¡aquí estoy!, ¡aquí estoy, me llamo Tal y poseo Esto!? Siempre tienen hambre los poetas, se dirá, y el mismo Baudelaire, según Benjamin, “sabía lo que de verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gandul; y piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador”.³⁴¹ El estómago vacío, la sed, las deudas: razones de peso para instalar el negocio, erigir el cartel y fraguarse un nombre —aunque ese nombre este “maldito”— en el gran mercado de las ocurrencias. Desde luego: “El arte es prostitución”, ¿pero es necesario gritar? ¿No exige precisamente la prostitución cierto recato al menos para establecer una tarifa y llegar a un acuerdo? “Ahora puedo pasearme de incógnito, llevar a cabo bajas acciones y hacer el crápula, como los simples mortales. Heme, pues, aquí, tal como me ves, enteramente igual a ti”.³⁴² ¿es este olvidado aprecio por las posibilidades ilegales del escondite lo que intentará recuperar el filósofo enmascarado en 1980?³⁴³ ¿conspirar desde la soledad del anonimato, sin aureola alguna, entre la multitud de lectores de un periódico dominical?; ¿sumarse como cualquier otro al oscuro deambular de aquel *genius of deep crime* que desaparece para siempre en un memorable cuento de Poe?³⁴⁴

pero la quería en la multitud.” (“El flâneur”, p.65). Por su parte, Marshall Berman ofrece un amplio análisis enfocado en Baudelaire como caminante *contradictorio* en el París de Haussmann (Cfr. MARSHALL BERMAN, “Baudelaire: el modernismo en la calle”, en: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México DF, Siglo XXI editores, 1998, pp. 129- 173. Traducción de Andrea Morales Vidal), donde por ejemplo se lee: “Baudelaire muestra cómo la vida moderna impone estos movimientos a todos; pero muestra también cómo al hacerlo impone, paradójicamente, nuevas formas de libertad. [...] Baudelaire quiere obras de arte que nazcan en medio del tráfico, que surjan de su energía anárquica, del incesante peligro y terror de estar allí.” (p.160).

³⁴¹ WALTER BENJAMIN, “La bohemia”, en: op.cit., p. 47. El hecho de aceptar y entrar a formar parte integral de las reglas del juego en la sociedad capitalista para *desde dentro* conspirar contra ellas, es una de las razones que han llevado a Sartre a caracterizar a Baudelaire como un “rebelde” y no como un “revolucionario”: “Quiere ser libre, desde luego, pero libre en el marco de un universo ya hecho.” (JEAN-PAUL SARTRE, *Baudelaire*. Buenos Aires, Losada, 1994, p.46. Traducción de Aurora Bernárdez).

³⁴² CHARLES BAUDELAIRE, “Pérdida de la aureola” (poema de publicación póstuma, rechazado por la *Revue Nationale* en 1865), en: *Pequeños poemas en prosa/ Los paraísos artificiales*, ed.cit., p.130.

³⁴³ En un libro de 2004, Uri Eisenweig se sirve de la entrevista al filósofo enmascarado —sobre todo en la alusión, por parte de éste, al caso de Toni Negri (vid. “El filósofo enmascarado”, op.cit., p.219)— para plantear “la sugerencia de una simetría, de una relación especular, entre la figura del intelectual y la del terrorista”. (URI EISENWEIG, *Ficciones del anarquismo*. México DF, FCE, 2004, p.18). Recordando el hecho de que bastantes intelectuales participaron enmascarados durante las manifestaciones violentas en apoyo a las Brigadas Rojas en Italia y Francia a principios de los años ochenta (es decir, alrededor de las mismas fechas de la entrevista), Eisenweig advierte sobre “una especie de fascinación por esa forma mediática singular de violencia política que es el ‘terrorismo’” (p.10), además de establecer paralelismos entre el “filósofo enmascarado” y la “desaparición elocutiva del poeta” exigida por Mallarmé.

³⁴⁴ “The Man of the Crowd”: este cuento —que sirvió a Benjamin para dimensionar con justeza la influencia de Poe en la mirada de Baudelaire— tiene lugar en las calles de Londres; ahí, durante una tarde, el narrador se ha dedicado a seguir los pasos de un hombre en su deambular por la ciudad, hasta que finalmente se decide a encararlo: “... He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. ‘This old man’, I said at length, ‘is the type and the genius of

Todo un género literario, el género policial, según Benjamin se funda ahí; *alguien* está escondido en la multitud, difumina sus huellas e intenta pasar desapercibido; *alguien* se ha negado a la identificación, y es gracias a esa resistencia que comienza la investigación (y aparece una figura extraña y ambigua, el detective).³⁴⁵ ¿Dónde empezar la búsqueda? ¿Cómo atrapar al criminal si éste no se deja leer y desaparece de la esfera pública para entrar en el círculo de la conspiración secreta? Pues bien: identificándolo de antemano. Hay huellas digitales, domicilios, fotos, testigos: nadie, en rigor, es ilocalizable en la ciudad, incluso el más oculto (o el más anónimo) al final salta a la vista y quedará expuesto a la lectura.³⁴⁶

Pero aún armados con toda la técnica posible, y porque nadie deberá permanecer en la anonimidad de lo ilegible, sería sin duda demasiado arriesgado entregarle a “cualquiera que pase” los derechos de la transgresión. Ya identificados, ¿por qué entonces no distinguir entre quienes *poseen* un discurso y quienes no? La masa está censada, estratificada y es perfectamente legible por medio de la estadística, pero los discursos que de ella emanan —la palabra cotidiana “que flota y pasa”, la palabra anónima de un filósofo enmascarado— andan por ahí sueltos, no tienen propietario y sin embargo *deambulan*; es necesario, pues, separarlos e incluirlos en un conjunto cercado con nombre y apellido. Así como se hizo perentorio en algún instante identificar al “culpable” de un discurso, posteriormente también se requirió mantener a resguardo su misma clasificación, la línea divisoria entre el espacio asignado a la culpabilidad criminal y el espacio de la escritura. “Fue en ese momento —dice Foucault— que la posibilidad de transgresión que pertenecía al acto de escribir tomó cada vez más el aspecto de un imperativo propio de la literatura”.³⁴⁷ Si por un lado la escritura es apuntalada cada vez con más fuerza bajo el imperativo de la transgresión, simultáneamente se le asigna y asegura un espacio (la “literatura”) desde el cual transgredir. La palabra subversiva del autor literario se transforma así en una palabra

deep crime. He refuses to be alone. *He is the man of the crowd.*” (E. A. POE, *Selected prose and poetry*. New York, Rinehart Editions, 1961, p. 87). [“Sin reparar en mí, reanudó su solemne paseo, mientras yo, cesando de perseguirlo, me quedaba sumido en su contemplación. —Este viejo —dije por fin— representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. *Es el hombre de la multitud.*” EDGAR ALLAN POE, “El hombre de la multitud”, en: *Cuentos*/ 1, Madrid, Alianza, 1996. Traducción de Julio Cortázar].

³⁴⁵ Desde el análisis de Benjamin sobre los textos de Poe y Baudelaire, Ricardo Piglia ha destacado la relación entre la difuminación de las huellas ocurrida en la ciudad y el surgimiento del detective en tanto lector, es decir, como quien persigue la *legibilidad* en el enigma del crimen, cuya primera forma es *ilegible*: “Lo que se debe leer, lo ilegible, lo que se esconde en la multitud, está asociado con el crimen. Lectura y crimen ya están enlazados.” (RICARDO PIGLIA, “La ciudad hostil”, en *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005, p.83).

³⁴⁶ A propósito de la relación entre *ilegalidad* e *ilegibilidad*, Agamben sugiere, a partir del “principio ético fundamental de la escritura” señalado por Foucault, un gesto de “resistencia” de la subjetividad frente a los dispositivos que “la capturan y la ponen en juego.” (Cfr. GIORGIO AGAMBEN, “El autor como gesto”, en: op. cit., p.94).

³⁴⁷ ¿*Qué es un autor?*, pp.22-23.

autorizada para transgredir, pues es mediante la *identificación* de la *autoría* que se adquieren los derechos institucionales para llevar a cabo justamente lo que, en beneficio de la propiedad, le ha sido y será restituido: la transgresión.³⁴⁸ De modo que la escritura, en cuanto forma de delito, encontraría en la *autorización* de la figura del autor —del autor en tanto reconocido propietario de un texto literario escrito— su garantía institucional en el marco de la legalidad, y con ello la palabra publicada por individuos no forzosamente investidos de responsabilidades oficiales adquiere un poder activo dentro del orden social del discurso. ¿Es coincidente con esto el que una de las defensas más férreas y brillantes de la *propiedad reglamentada* del autor hasta hoy escritas, la *Carta sobre el comercio de libros* de Diderot, tenga como destinatario directo a un lugarteniente de la policía?³⁴⁹ Asumir y defender los derechos de la autoría quizás tuvo como importante motivación la de separar y salvaguardar a los autores de libros de la potencial masa de autores del crimen.*

4

La caracterización de la *función-autor*, sin embargo, debe tomar en cuenta una serie de procesos complejos que no se producen de manera regular ni conforman una continuidad en los espacios interiores de circulación y control del discurso. Alguna vez, “esos textos que hoy llamaríamos ‘literarios’ (relatos, cuentos, epopeyas, tragedias,

³⁴⁸ “Como si el autor, a partir del momento en que fue situado dentro del sistema de propiedad que caracteriza a nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía recuperando el viejo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la cual, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad.” (*¿Qué es un autor?*, p. 23).

³⁴⁹ “Se trata de Antoine Gabriel de Sartine, que entonces ocupaba el puesto de lugarteniente general de la policía de la ciudad de París (del que se hizo cargo en 1759)”, apunta Chartier. (En: DENIS DIDEROT, *Carta sobre el comercio de libros*, ed.cit., p.7).

* Es notoria la existencia de una abundante bibliografía sobre el debate conceptual acerca de las distintas definiciones de “autor” desde el punto de vista de la teoría del Derecho Penal. Edgardo Alberto Donna, en *La autoría y la participación criminal*, entrega un amplio repertorio de teorías para la determinación tanto del concepto de “autor” como del de “cómplice”, “instigador” y, especialmente, el más complejo de “participación” criminal (presente cuando en un hecho delictivo se ha requerido la participación de más de uno). Aun con todas las delimitaciones técnicas para definir el concepto penal de autor, hay un rasgo que necesariamente las constituye, factor sin el cual el carácter penal de la teoría no tendría sentido: el de la adjudicación de *la propiedad del crimen*. Al hablar de “autor”, señala desde un principio Donna, “nos referimos al sujeto a *quien* se le puede imputar el hecho como suyo, aquel que lo realiza y del que puede decirse que ‘el hecho le pertenece’ en su generalidad.” (EDGARDO ALBERTO DONNA, “El concepto de autor”, en: *La autoría y la participación criminal*. Buenos Aires, Rubinzal-Culzoni Editores, 2002, p. 9). Por otra parte, el hecho de asumir la autoría en tanto autorización amparada por la institución de la Literatura desde luego no eximirá a los autores y a los editores de ser condenados y censurados justamente como “autores del crimen” o “cómplices”: el “contenido” de lo escrito y su publicación de cualquier manera se encuentran regidas por el marco político-legal dentro del cual se efectúan, como bien lo supieron Baudelaire, Flaubert, Ossip Mandelstam, Reinaldo Arenas, Osvaldo Soriano, Salman Rushdie y tantos otros.

comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no ocasionaba dificultades”.³⁵⁰ Por el contrario, en el terreno del discurso científico el acompañamiento del nombre de autor constituía (durante la Edad Media) un indicio fuerte a la hora de aceptar su valor de verdad, al punto de que, desabastecido de autor, el texto científico carecía de aprobación. ¿Qué sucedió entonces? Foucault en este momento recurre a una suerte de lectura tropológica de la historia de la *función-autor*: sucede un “quiasmo”, dice, es decir, ha operado una figura de inversión según la cual el discurso científico abandona progresivamente la *función-autor* mientras los textos literarios ya sólo podrán leerse dotados de ella: “a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto.”³⁵¹ Los discursos de la ciencia, desde luego, también tendrán sus nombres, pero según Foucault “será su pertenencia a un conjunto sistemático lo que los garantiza y no la referencia al individuo que los produjo”.³⁵² Una dirección contraria recorre la *función-autor* en literatura, como si el vasto campo de procedimientos de control del discurso requiriera de un balance o de fuerzas compensatorias. ¿Por qué no ocurre lo mismo con los textos literarios? ¿O por qué el “prestigio de la persona humana”, que Barthes señalaba para justificar el surgimiento de ese “personaje moderno” que es el autor, no toca (al menos no de manera tan considerable) al discurso científico si, justamente, es el “positivismo” el que según el mismo Barthes ha “concedido la máxima importancia a la ‘persona’ del autor”?³⁵³ El régimen de propiedades y los derechos de autoría literaria son factores fuertes junto a la impuesta apropiación penal de los discursos, pero esas inobjetables condicionantes quizás no basten para tan siquiera aspirar a palpar el bloque hoy cada vez más duro de la *función-autor* en literatura. ¿Es quizá porque a los autores literarios se les confiere paulatinamente un carácter omnipotente? ¿Es porque la enseñanza religiosa deja sitio, poco a poco pero sostenidamente, a la lectura de textos literarios, al grado de buscar en ésta verdaderos modelos de existencia?³⁵⁴ ¿El *autor literario* —su figura, su rostro, sus libros— es acaso contemplado como el gran mapa en donde se encuentran, todavía prístinas, las señales de ruta que encaminarán al solitario lector a enriquecer su experiencia?³⁵⁵ Antes de los siglos XVII y XVIII —en los cuales Foucault ubica el vuelco de la función-autor en literatura—, “alrededor de figuras como Christine de Pisan, en

³⁵⁰ ¿Qué es un autor?, p.23.

³⁵¹ Ibid., p.24.

³⁵² Ibidem.

³⁵³ “Es lógico, por tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado [*résumé et aboutissement*] de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la ‘persona’ del autor”. ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, p.66; en la edición en francés, p.62.

³⁵⁴ Cfr. RICARDO PIGLIA, *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005, especialmente el capítulo dedicado a la figura del lector en el Che Guevara, “Ernesto Guevara, rastros de lectura”. (pp. 103-138).

³⁵⁵ Cfr. WALTER BENJAMIN, “El narrador”, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, ed. cit. pp.111-134.

Francia, Dante, Petrarca y Boccaccio en Italia, algunos autores contemporáneos se ven dotados de atributos que hasta entonces estaban reservados a los autores clásicos de la tradición antigua o a los Padres de la Iglesia.”³⁵⁶ El nombre propio del autor, su figura, su rostro, su *imagen*, son los que, siguiendo esta línea, asoman significativamente a partir de la atribución de dones divinos. “Sus retratos aparecen en las miniaturas, en el interior de los manuscritos. A menudo se los representa en el acto de escribir sus propias obras y no ya en el acto de dictarlas o de copiarlas siguiendo el dictado divino”.³⁵⁷ Los autores no serán pues como aquellos antiguos rapsodas caracterizados por Sócrates en el *Ion*, eslabones imantados o anillos pertenecientes a una cadena más amplia que los excede,³⁵⁸ sino, en cierto sentido, el esplendor de la divinidad misma, cuyo canto ahora es el canto del poeta. ¿Son esas imágenes de autor los primeros grandes indicios de aquellas otras que hoy se incluyen en las solapas de los libros? Habría que ahondar más en todo esto, sin duda; profundizar en la historia de la lectura unida a la de las transformaciones de la escritura y sus *soportes*;³⁵⁹ indagar en los avatares de la función-autor al hallarse directamente ceñidos a los de la producción de la industria editorial y cultural; y, sobre todo, considerar las mutaciones de la escritura cuando se la dispone en términos de libro y no en términos de texto.³⁶⁰ Por lo demás es bastante común olvidarlo: “Los autores no escriben libros: escriben textos que luego se convierten en objetos impresos”.³⁶¹ Con frecuencia se establece una línea natural entre autor y libro, entre individualidad y objeto impreso, cuando lo cierto es que en el trayecto que va del uno al otro intervienen bastantes más actores y materiales, debido a los cuales, para bien o para mal, resulta un objeto; incluso se podría aventurar que aún antes de que el texto adquiera forma de libro, alrededor de la escritura planea un determinado proyecto referido a lo material

³⁵⁶ ROGER CHARTIER, “El autor entre el castigo y la protección”, en: *Las revoluciones de la cultura escrita*, ed.cit., p. 26.

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ Cfr. PLATÓN, “Ion” (533d-534-535-536-542b), en: *Diálogos I*. Madrid, Gredos, 1981, pp.243-269. Traducción de Emilio Lledó.

³⁵⁹ Cfr., entre otros, LUCIEN FEBVRE, *La aparición del libro* (México DF, UTEHA, 1972); SVEND DAHL, *Historia del libro* (Madrid, Alianza, 1982); D.F. MCKENZIE, *Bibliography and the Sociology of Texts* (Londres, The British Library, 1986); ROGER CHARTIER, “Introducción a una historia de las prácticas de lectura en la era moderna (siglos XVI-XVIII)” (en: *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 2005, pp.107-120); y, del mismo Chartier, *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*. Buenos Aires, Katz Editores, 2008.

³⁶⁰ En 1997, al abordar los posibles usos metonímicos de *biblion*, junto a las tensiones entre la “reunión” y la “dispersión” en *Un coup de dés* de Mallarmé, Derrida preguntaba: “¿acaso toda obra, ya sea literal o literaria, tiene como sino o destino esencial una incorporación estrictamente libresco?” (JACQUES DERRIDA, “El libro por venir”, en: *Papel máquina. La cinta de escribir y otras respuestas*. Madrid, Trotta, 2003. Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte). Además, en *La escritura del desastre*, Blanchot citaba una frase de Lévinas en la que este “sino” libresco toma un carácter fatal: “Salvar al texto de su desgracia de libro.” (MAURICE BLANCHOT, *La escritura del desastre*, ed.cit., p. 17).

³⁶¹ ROGER CHARTIER, “Introducción a una historia de las prácticas de lectura en la era moderna (siglos XVI-XVIII)”, en: *op.cit.*, p.111. Traducción de Claudia Ferrari.

del que no se puede desprender, y es esa materialidad (una materialidad intuita, proyectada, por llamarla así) la que modifica sus condiciones de producción a la par que modifica la lectura, “pues no hay comprensión de un escrito, sea cual fuere, que no dependa de las formas en las que llega a su lector.”³⁶²

Aquellas claves reconstruyen un recorrido, dan cuenta de los sobresaltos y puntos vacíos en la historia de los textos y en definitiva en los modos de circulación del discurso hasta hoy, cuando las relaciones con la lectura y la escritura se han visto alteradas gracias a la relativa masificación del texto digital y la escritura no-lineal.³⁶³

Sin embargo, y antes de pasar a tratar otros aspectos de la *función-autor*, Foucault lanza una sentencia cuya intrigante realidad no logra ser resuelta ni por las predicciones acerca del futuro del libro ni por la reconstrucción histórica de los soportes y condicionamientos materiales de la lectura y la escritura: “El anonimato literario no nos resulta soportable; no lo aceptamos más que a título de enigma.”³⁶⁴ Es curioso: es insoportable e inaceptable leer un poema sin preguntar por su autor. Lo es más al constatar cuán fácil resulta averiguar quién ha sido, en efecto, el autor del poema y cuán difícil, por no decir imposible, es establecer un recuento diario de las voces escuchadas por ahí, de esos imprevistos sonidos interpuestos sin previo aviso ni conexión alguna: ¿de cuántos de ellos podemos decir a *quién* pertenecen? Si no se tiene el menor interés en establecerlo, por el contrario frente al texto literario surge de inmediato la pregunta “¿quién escribió esto?”, y si se responde, por ejemplo: es un escrito Anónimo del siglo II, esa mayúscula y esa fecha resultarán sin duda mucho más tranquilizadoras que la respuesta del silencio.

¿Es tan insoportable el anonimato literario? Una de las cuestiones hacia las que el filósofo enmascarado apuntaba en 1980 tal vez abra una vía de exploración para intentar comprender esta intolerancia, emparentándola con otra. Al ser interrogado acerca de la tarea de la crítica como espacio de mediación valorativa entre “obra” y “público”, el enmascarado responde: “Los jueces estaban ahí, creo, antes de que ese público hubiera podido decir lo que le apetecía”.

³⁶² “De aquí —prosigue Chartier— surge la distinción entre dos conjuntos de dispositivos: los que señalan estrategias de lectura e intenciones del autor y los que resultan de una decisión del editor o de obligaciones impuestas por el taller.” (Ibidem).

³⁶³ Ya en 1967 Derrida reconocía que “el fin de la escritura lineal es el fin del libro, incluso si en la actualidad es todavía bajo la forma de libro que se dejan envolver, bien que mal, las nuevas escrituras, ya sean literarias o teóricas [...] Puesto que comenzamos a escribir, a escribir de otra manera, debemos leer de otra manera”. (JACQUES DERRIDA, “De la gramatología como ciencia positiva”, en *De la gramatología*. México DF, Siglo XXI editores, pp. 115-116. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti). Y diez años más tarde, Borges (quien ya absolutamente ciego seguía comprando libros), decía: “Se habla de la desaparición del libro; yo creo que es imposible.” (JORGE LUIS BORGES, “El libro”, en: “Borges, oral”, *Obras completas IV*, ed.cit., p.170).

³⁶⁴ *¿Qué es un autor?*, p.24.

Parece ser que Courbet tenía un amigo que se despertaba por las noches vociferando: “Juzgar, quiero juzgar”. Es de locos lo que a la gente le gusta juzgar. Aquí se juzga por todas partes, en todo momento. Sin duda, ésta es una de las cosas más sencillas de hacer que se hayan otorgado a la humanidad. Y bien sabe usted que el último hombre, cuando al fin la última radiación haya reducido a cenizas a su último adversario, tomará una mesa coja, se instalará tras ella y comenzará el proceso del responsable.³⁶⁵

La locura de juzgar: ¿es esto un rasgo más, enigmático por cierto, de la ya señalada “apropiación penal de los discursos”? El proceso del responsable requiere nombres, y si no hay nombres a la mano, de cualquier forma habrá que ir por ellos. Pareciera que la caracterización del discurso como un gesto antes que nada oscilante “entre lo sagrado y lo blasfematorio” y la consiguiente apropiación penal de ese gesto advertidas por Foucault, se vieran desbordadas en la respuesta ácida del filósofo enmascarado: los que juzgan ya no son sólo los sacerdotes o los jueces o los críticos que para iniciar el proceso requieren del nombre de autor; la que juzga, la que “gusta” de juzgar es la “gente”, es un gusto mucho más extendido, *humano*, la locura *humana* de juzgar, y esto, la verdad, abre todavía más las cosas y las vuelve doblemente enigmáticas. La imagen de ese hombre, de ese último hombre que ya sin oponentes aun así da comienzo al “proceso del responsable”, sostiene una hipérbole clara en su desnudez, pero ubica en una zona quizás más oscura el problema de la inaceptabilidad del anonimato. ¿Se puede aspirar a explicar tal rechazo por medio de esta *locura humana por juzgar*?

El ensayo, sin tener respuesta alguna para explicar nada, recurre esta vez —otra vez— al comodín de las escenas literarias.

En los últimos dos capítulos de *Alicia en el país de las maravillas*, como bien se sabe, se asiste a un juicio. La Sota ha sido acusada de haber robado las tartas de la Reina de Corazones, y Alicia es llamada a comparecer como testigo ante el jurado. En eso están —Alicia declara no saber nada del asunto—, cuando el Conejo Blanco anuncia que se ha interceptado un extraño documento escrito en verso; de inmediato, uno de los miembros del jurado pregunta si acaso es reconocible en él la escritura de la Sota. “¡Pues no! —contesta el Conejo— ¡Y eso es lo más extraño de este documento!”. Es entonces, ante la consternación del jurado, cuando el Rey sugiere que quizás la acusada ha “imitado la escritura de otra persona”. Pero la Sota, que hasta aquí ha permanecido en completo silencio, se resuelve por fin a sacar la voz: “yo no he escrito eso, y nadie puede afirmar lo contrario, puesto que el escrito en cuestión no lleva firma.”

³⁶⁵ “El filósofo enmascarado”, op.cit., p.220.

—Si no lo habéis firmado vos —declaró el Rey—, eso sólo agrava más vuestro caso, pues entonces no cabe la menor duda de que lo habéis escrito con *alguna* intención nefanda, ¡de lo contrario habríais firmado, como toda persona honesta!

Este hermoso discurso motivó una ronda general de aplausos, y en verdad que era la primera vez que el Rey había dicho algo sensato en aquel día.³⁶⁶

En estas palabras sensatas del Rey —proferidas en el marco de un juicio— la firma se consagra como una especie de cláusula pre-enunciativa propia de la argumentación de la defensa: no firmar, no “dar la cara”, desacredita inmediatamente a quien profiere el discurso y al discurso mismo, ambos afincados entonces en el oscuro traspatio de cualquier “intención nefanda” o, como escribió Schopenhauer, pronunciados bajo el “refugio de toda bellaquería literaria”.³⁶⁷ Dicho en otras palabras, la identificación es considerada constitutiva de la retórica de la argumentación, y no firmar significará burlar las condiciones estatutarias y protocolarias de las actas del juicio, aun si ese juicio se celebra en el maravilloso país soñado por una niña que duerme a las orillas de un río.³⁶⁸

³⁶⁶ LEWIS CARROL, *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid, Alianza, 2006, p. 199 (todas las citas). Traducción de Jaime de Ojeda.

³⁶⁷ Schopenhauer se encargó de fustigar el anonimato en tanto forma de “amparo” utilizada por el crítico que “no *quiere rendir cuentas* sobre lo que dice o calla acerca de los demás y de las obras que éstos producen.” (ARTHUR SCHOPENHAUER, “Los críticos anónimos”, en: *El arte de insultar*. Madrid, Alianza, 2005, p.52. Traducción de Fabio Morales); así, al igual que el Rey en *Alicia*, el *anonimato* es para Schopenhauer “refugio de toda bellaquería literaria”, y quien “escribe o polemiza anónimamente se hace *eo ipso* sospechoso de querer engañar al público o manchar impunemente el honor ajeno” (Ibid., p.53). Sin duda se señalan aquí una de las tantas consecuencias propias de la expansión de la prensa escrita durante el siglo XIX (el engaño a las masas o al “público”, “manchar impunemente el honor ajeno”, etc.), pero, haciéndolas a un lado, en las palabras de Schopenhauer se conserva intacto el aprecio por la *individualización*: precisamente *insultar* consiste, según Schopenhauer, en *personalizar* la controversia, pues “uno se aparta del objeto de la discusión (porque es una partida perdida) y ataca de algún modo al contendiente y a su persona: esto podría denominarse *argumentum ad personam*, a diferencia del *argumentum ad hominem*: éste parte de un objeto puramente objetivo para atenerse a lo que el adversario ha dicho o admitido sobre él.” (*El arte de tener razón*, citado por Franco Volpi, en la Introducción a *El arte de insultar*, ed.cit., p.14).

³⁶⁸ “Ahí está —según Derrida— la originalidad enigmática de todas las rúbricas. Para que se produzca la ligadura con la fuente [en nuestro caso, La Sota], es necesario, pues, que sea retenida la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproductibilidad pura de un acontecimiento puro.” JACQUES DERRIDA, “Firma, acontecimiento, contexto” (1971), en: *Márgenes de la filosofía*, ed.cit., p.370.

5

Foucault marcará además los puntos de relación entre la crítica moderna y la tradición exegetica cristiana a la hora de autentificar los escritos como pertenecientes a un autor;³⁶⁹ asimismo se referirá a la “pluralidad del ego” posible de vislumbrar en los textos, si se repara en que éstos se compondrían de “un determinado número de signos [gramaticales] que remiten al autor”.³⁷⁰

Pero es la separación entre discurso científico y discurso literario (y aquel “quiasmo” que según Foucault se produce entre ambos), lo que aquí permite proseguir interponiendo algunas preguntas. Ante todo, brutalmente: ¿quién realiza la separación? ¿Dónde *emplaza* Foucault su propio discurso? Sabido es que siempre se quiso evadir de las clasificaciones, rehuir el “estar-fichado” y *asignado a un lugar*, como escribía Barthes (haciendo alusión a la vigilancia policíaca que recae sobre la producción textual);³⁷¹ aun así, en la propia conferencia se señalan y diferencian discursos —el literario, el científico— en los que la *función-autor*, en tanto procedimiento de control interno del discurso, ha operado de manera irregular. Pero esta especie de discurso exterior, capaz de determinar funciones y transformaciones al interior de los *otros discursos* y que con ello se propone estudiarlos “ya no solamente en su valor expresivo o sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia”,³⁷² ¿dónde está? ¿Desde qué lugar se establece el inventario de los procedimientos de control del discurso? ¿Es necesario nombrarlo, o es preciso que ese lugar exterior permanezca en suspenso? A decir verdad, en la conferencia esto no se toca sino de forma indirecta hacia el final, mediante el establecimiento y la demarcación de un lugar específico reservado para los llamados *instauradores de discursividad*.

Hay quienes, dice Foucault, no sólo han escrito libros importantes o han devenido referencias obligadas durante ciertas épocas —como podría ser el caso de algunos autores de novelas—, sino que además, a partir de sus textos, “han establecido una posibilidad indefinida de discurso.”³⁷³ Aunque en la tradición occidental se hallen ciertamente nombres que desde siempre han desempeñado este papel (“Homero o Aristóteles, los Padres de la Iglesia; pero también los primeros matemáticos y quienes

³⁶⁹ El autor como nivel constante, campo de coherencia conceptual, unidad estilística y momento histórico: cuatro criterios de autenticidad establecidos por la exégesis cristiana “cuando ésta pretendía probar el valor de un texto por la santidad de su autor” y según los cuales, por otra parte, “la crítica moderna hace actuar la función-autor” (*¿Qué es un autor?*, p.26 y 28, respectivamente).

³⁷⁰ *¿Qué es un autor?*, p.28.

³⁷¹ “*Fichado*: estoy fichado, asignado a un lugar (intelectual), a una residencia de casta (si no de clase). Contra lo cual una sola doctrina interior: la de la *atopía* (la del habitáculo a la deriva)”. ROLAND BARTHES, “La atopía”, en: *Barthes por Barthes*, ed.cit., p. 61.

³⁷² *¿Qué es un autor?*, p.40.

³⁷³ *Ibid.*, pp.31-32.

estuvieron en el origen de la tradición hipocrática”)³⁷⁴, Foucault sitúa en la Europa del siglo XIX la emergencia de estos “autores bastante singulares”.

¿Quiénes son estos europeos decimonónicos a cuyo paso se desprende una estela “indefinida” de discurso? Si ellos, tal cual advierte Foucault, “no se podrían confundir ni con los ‘grandes’ autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de ciencias”,³⁷⁵ la pregunta *¿quiénes son?* adquiere más fuerza intrigante.

El discurso literario, aquel discurso donde la *función-autor* ha ido solidificándose a paso redoblado, curiosamente ha sido el primer descartado en esta caracterización. Claro está que un autor de cuentos tiene la oportunidad de ser *algo más* que un autor de cuentos: Poe, el autor de “Los crímenes de la Rue Morgue” y “La carta robada”, también ha posibilitado, con dichos textos y otros más, el desarrollo de la narrativa policial en Estados Unidos, Europa y América Latina, con todas las variantes específicas exigidas por cada caso (y a tal punto, que al género hasta se lo ha incluido un poco a la fuerza en los entramados de una tesis). En ese aspecto, diríamos que los cuentos de Poe “abrieron el campo para un determinado número de semejanzas y analogías que tienen su modelo o principio dentro de su propia obra. Ésta contiene signos característicos, figuras, relaciones, estructuras que pudieron ser reutilizadas por otras.”³⁷⁶

En cambio, cuando hablo de Marx o de Freud como “instauradores de discursividad”, quiero decir que no volvieron simplemente posible un determinado número de analogías, volvieron posible (del mismo modo) un determinado número de diferencias. Abrieron el espacio para algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que ellos fundaron.³⁷⁷

La *pertenencia* y la *diferencia* serían, pues, rasgos constitutivos para *instaurar*, desde un discurso determinado, espacios discursivos distintos a él, pero que no por ello

³⁷⁴ Ibid., p.31.

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ Ibid., p.32. Ha de consignarse que para explicar la separación entre el discurso de los autores de novelas y el de *instauradores de discursividad* como Marx y Freud, Foucault utiliza a modo de ejemplo el caso de la novelista Ann Radcliffe, autora, entre otros textos, de *El castillo de los Pirineos*: “Decir que Ann Radcliffe fundó la novela de terror quiere decir a fin de cuentas: en la novela de terror del siglo XIX se hallarán, como en Ann Radcliffe, el tema de la heroína presa en la trampa de su propia inocencia, la figura del castillo secreto que funciona como una contra-ciudad, el personaje del héroe negro, maldito, consagrado a hacer expiar al mundo el mal que se la hecho, etc.” (Ibidem). De igual manera, a un lector de novelas policiales le resultará familiar la presencia de ciertas claves presentes en la obra de Poe, “analogías” sin las cuales el género se vería alterado: el crimen por revolver, el detective solitario (o la pareja de detectives solitarios), la violencia, las relaciones conflictivas con la policía, el alcohol, el tabaco, el juego, etc.

³⁷⁷ Ibid., pp.32-33.

exceden su esfera o su campo de expansión. Ciertamente la sola referencia a la “analogía” vale para comprender el alcance de la instauración de discursividad, pues ella opera según un principio de semejanza y simultáneamente realiza un desplazamiento hacia *otra cosa*. En tanto figura móvil, la analogía también es inmóvil: obedece a una suerte de remanencia oscilatoria entre lo mismo y lo otro, entre la *pertenencia* y la *diferencia* a la vez. Y el rasgo *transdiscursivo* propio de los textos de Marx y Freud justamente se basa en la *movilidad quieta* que éstos han adoptado para decir algo casi por completo diferente de lo que en ellos se lee. Se diría que son discursos capaces de estirarse y por tanto de tensarse al circular por campos de producción discursiva delimitados, resultando de lado a lado trastornados sin perder ni serles agregada una sola letra en su corpus. Y ese deambular tenso, que de alguna manera se separa de sí mismo sin dejar de ser él, hace de la *función-autor* propia de un instaurador de discursividad algo distinto, para Foucault, de la de un autor de ciencia (o de un “fundador de científicidad”, como Galileo, Cuvier o Saussure) cuyo acto instaurador, aun estando al mismo nivel de sus modificaciones ulteriores, “siempre puede ser reintroducido en el interior de la maquinaria de las transformaciones que de él derivan”.³⁷⁸ En cambio, la instauración de discursividad, para decirlo de manera restringida, se caracterizaría por la apertura de las posibilidades de “aplicación” de un discurso, sin la necesidad de ir a reconocer en él “proposiciones falsas” que impliquen, entre otras cosas, su obligada “reformulación”. “Vale decir —concluye Foucault—, a diferencia de la fundación de una ciencia, la instauración discursiva no forma parte de las transformaciones ulteriores, permanece necesariamente detrás o en suspenso.”³⁷⁹ La obra de un fundador de ciencia tiene como horizonte de validez a la ciencia misma; la obra de un instaurador de discursividad, en su misma suspensión, “no se sitúa con relación a la ciencia y en el espacio que ésta diseña; sino que es la ciencia o la discursividad la que se relaciona con su obra como coordenadas primarias.”³⁸⁰

¿Es entonces *algo así como* el discurso filosófico el que se moviliza dada su posición *transdiscursiva*? Hay aquí campo abierto para una digresión más, porque, a todo esto, ¿qué papel juega la filosofía —dicho así, con algo de violencia, sin trazar límite o definición alguna— en las consideraciones sobre la muerte del autor, primero, y sobre la *función-autor*, después? La filosofía “ha tomado nota”, dice Foucault, ¿pero cómo lo ha hecho?, ¿como espectadora?, ¿como implicada?, ¿como investigadora?

A primera vista, la palabra “filosofía” aparece muy poco en estos textos. En “La muerte del autor” resuenan, ya sea implícita o explícitamente, campos de investigación y experimentación permanente, debido a que el material o la zona de acción —la lengua— con la cual ellos trabajan, no haría más que burlar una y otra vez los códigos que pretenden inmovilizarla, aun a costa de “defenderla” o de “resguardarla”. Esos

³⁷⁸ Ibid., p.34.

³⁷⁹ Ibid., p.35.

³⁸⁰ Ibidem.

campos son, en especial, la lingüística y la literatura. Ambas se distinguen en el texto; ambas, de igual manera, se funden en su tesitura. ¿Por qué no está ahí la filosofía si ella también, como escribía Merleau-Ponty, con la escritura *se enseña a sí misma su pensamiento*? ¿Acaso el texto filosófico se encuentra demasiado ocupado “tomando notas” o “levantando actas” de estos sucesos sin experimentar nada? ¿O es porque al discurso de la filosofía se lo recibe siempre bajo la gran sombra de *quien* lo ha proferido, como quería Nietzsche, y así para Barthes no contribuye sino a extender todavía más los dominios del imperio del autor?³⁸¹ Porque de haber una zona reservada para la filosofía en “La muerte del autor”, lo cierto es que ésta se encontraría más del lado del Autor que del lado del *escritor*. Una vez más: “El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo”:³⁸² en unas pocas líneas se explicitan por lo menos dos (o tres, o cuatro) referencias que señalarían y acusarían indirectamente a la filosofía como parte no ya integrante, sino en tanto bloque basal del Imperio. Pues tras la presencia de aquel “producto” del cual “nuestra sociedad” no es sino la visible responsable, se encontrarían sin embargo las deliberaciones propias del discurso filosófico (por supuesto, si nada más y rápidamente —al modo de Barthes— lo vinculásemos a ese “racionalismo francés” y a ese “empirismo inglés”), como si el personaje aludido —y al que se debe eliminar por cuanto “aún impera” en la lectura— sólo se ungiera de su catadura *moderna* una vez que bajo la dirección de la filosofía se “descubre” (se *desvela*), a los ojos de todos, “el prestigio del individuo”.

¿La filosofía es entonces autora del autor y la literatura su asesina? Ahora bien, esta demarcación de discursos efectuada en torno a la escena de la muerte del autor — decir que la filosofía está “con” el Autor y la literatura “con” su muerte— se complica bastante al regresar sobre el bosquejo de la *instauración de discursividad* entregado por Foucault. Al detective le es complicado abarcar la escena del crimen de una sola vez, con una mirada únicamente adiestrada para separar elementos y diseccionar. Pues quizá no intervenga aquí (o al menos no en todo momento) el concurso de una taxonomía; tal vez no se trate aquí de apartar, según sea la proveniencia de las obras y la importancia de los nombres, los casilleros del discurso: un instaurador de discursividad, al atravesar diferentes regiones en las que siempre se le hace decir algo, conservaría, en ese su periplo *transdiscursivo*, una cierta independencia o, para escribirlo con Barthes, una especie muy particular de *atopía*: su texto se desplazará de texto en texto, y aquello *que se le hará decir*, con un timbre de voz quizás irreconocible —con un timbre de *voz destruida*—, surgiría, incesante y heterogéneo, en cualquier lugar.

La pregunta más bien es: ¿conseguirá ese discurso que “permanece necesariamente detrás y en suspenso” hacerlo desprovisto de la *función-autor*? “Marx” y

³⁸¹ Cfr., más adelante, el apartado “¿Nos importa el señor Nietzsche?”, en “Redadas” (cap. III).

³⁸² “La muerte del autor”, p.66.

“Freud” son en esta ocasión los instauradores escogidos, pero la lista de nombres singulares surgidos del siglo XIX y que lo atraviesan y lo seguirán atravesando podrá ser mucho más larga y los siglos otros tantos hasta donde se quiera estirar el tiempo, mientras una buena parte de la discursividad filosófica del siglo XX —no sólo europea— será la encargada de *producir* dichos instauradores, consagrándose a todo cuanto rindan sus discursos mientras se retira en sí misma y establece las “analogías” y las “diferencias”, en cantidades asombrosas de libros que llevarán por título “Platón”, “Aristóteles”, “Spinoza”, “Kant”, “Hegel” y “Nietzsche”, pero también “Husserl”, “Wittgenstein” y “Heidegger”, también “Deleuze” y “Derrida” —y desde luego también “Foucault”.

6

“Podemos imaginar una cultura donde los discursos circularían y serían recibidos sin que la función-autor apareciera nunca. Todos los discursos, cualquiera sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera sea el tratamiento al que se los someta, se desarrollarán en el anonimato del susurro.”³⁸³ ¿Podemos imaginarlo, en verdad? (¿Y, después de todo, a *quiénes* incluye ese “podemos”? ¿A los académicos? ¿A los “intelectuales”? ¿A la “sociedad” en su difusa generalidad?) Habría que pensar por un momento en el peso que la *función-autor* ejerce en los términos comerciales establecidos por la industria cultural, especialmente amparada para tales efectos en el llamado “derecho de autor” y desde luego protegida por los autodeclarados propietarios de discursos cuya procedencia, por el contrario, se encuentra perdida entre “los mil focos de la cultura”.*

Hoy se enfrentan posiciones cada vez más radicales al respecto, y el punto de choque estriba en la delimitación de la autoría y la extensión o acotación de sus prerrogativas económicas. Sin ir más lejos, el enunciado de la “propiedad intelectual” es ya familiar para muchos, siendo activado, por un lado, gracias a la tipificación de un delito como lo es la “reproducción no autorizada” de cualquier producción cultural patentada, y por otro, debido a la acelerada propagación del *sampleo* digital y de espacios electrónicos consagrados, por ejemplo, a la publicación de literatura o —en mayor grado— a la reproducción de discografía musical.© ¿Es el *copyright* demasiado

³⁸³ MICHEL FOUCAULT, *¿Qué es un autor?*, ed.cit., p.42. “Así pues —dirá Deleuze más tarde—, el problema consiste en reinventar no sólo para la escritura, sino también para el cine, la radio, la televisión, e incluso para el periodismo, funciones creadoras o productoras liberadas de esta función-autor siempre renovada. (GILLES DELEUZE-CLAIRE PARNET, *Diálogos*, ed.cit., p. 33).

* Sobre los propios “autores” prestos a defender “sus” producciones como “sus” únicos “propietarios”, ya en Pascal se encontraba esta crítica: “Algunos autores, hablando de sus obras, dicen: ‘Mi libro, mi comentario, mi historia, etc.’ Huelen a burgueses que tienen bienes raíces y siempre un ‘en mi casa’ en la boca. Harían mejor diciendo: ‘Nuestro libro, nuestro comentario, nuestra historia, etc.’ Visto que, de ordinario, hay en ello más de cosecha ajena que propia.” PASCAL, *Pensamientos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, p. 21. Traducción de Xavier Subiri.

© Siempre con el propósito de blindar la llamada “propiedad intelectual”, la industria discográfica ha endurecido sus medidas de seguridad. Uno de los caso más conocidos es el de EMI, empresa que en 2002

aplastante o —como plantean algunos— mientras más afianzado se encuentra, al mismo tiempo más factible es no sólo de evadir, sino también de confrontar?³⁸⁴

Llega un momento en el que el mismo desarrollo de las fuerzas productivas las lleva a poner en entredicho su relación con la posesión y a dar curso a los enfrentamientos; hoy, el acceso masivo a la maquinaria reproductora deja una vez más al descubierto el conflicto inevitable y nunca resuelto entre propiedad y producción, de modo que “las mismas corporaciones que venden *samplers*, fotocopiadoras, escáneres y quemadores de CDs, controlan la industria global del entretenimiento, que un día se descubre dañada por el uso de tales instrumentos.”³⁸⁵

Por otra parte, habría que especular en cómo la función-autor se pone en juego mediante la publicación desmesurada de textos de toda índole; cuántas fotos, cuántos comentarios lloviendo torrencialmente gracias al abastecimiento de un *soporte*: ¿acaso de golpe *todos* están dispuestos a convertirse en autores?; y, si es así, ¿este desbande de la autoría hará pasar la función-autor por el momento de la anonimia? Difícil es percibir hacia dónde vuelan los fragmentos de esta explosión textual, porque todavía una observación del tipo “cuanto mayores son los medios de expresión, menos cosas se tienen por decir, cuanto más se solicita la subjetividad, más anónimo y vacío es el efecto”³⁸⁶, puede ponerse hoy en duda ante la avalancha de “cosas” que efectivamente se dicen y publican firmadas por un autor con *rostro* en el marco de su *página*; publicación abastecida además por una amplia gama de recursos que también expanden la *función-autor* hacia el terreno determinante de la *función-editor*: encuadres, cortes, reconfiguraciones, “retoques”, *delete*.

A decir verdad, alguna vez, incluso en el mismo siglo XX, la función clasificatoria de la autoría tendió a desdibujarse. Uno de los valores de la *exhibición* resaltado por Walter Benjamin giraba en torno a esta cuestión, destacándose al menos dos “tesis”

introdujo en el mercado los CDs con protección anticopia; sin embargo, la lista de acusaciones y procesos judiciales en este terreno —como el de Napster en los años noventa— es larga, y el pánico de las grandes compañías multinacionales ante las nuevas tecnologías y vías de reproducción (como los reproductores de mp3) las ha llevado a buscar —con éxito— legislaciones monopolistas sustentadas en alianzas con los congresos locales. (Cfr. RICHARD STALLMAN / WU MING (et al.), *Contra el copyright*. México DF, Tumbona Ediciones, 2008).

³⁸⁴ Desde el “movimiento a favor del software libre” organizado por Richard Stallman en 1983, hasta la postulación del *Copyleft* por parte del colectivo Wu Ming, pasando por muchos otros, se puede hablar de un cada vez más vigoroso movimiento de protesta en contra del *copyright* y el monopolio corporativista de las autodenominadas “fuentes originales”. Véanse al respecto dos libros publicados en México DF por Tumbona Ediciones: el ya citado *Contra el copyright* —con textos de Stallman, Wu Ming, César Rendueles y Kembrew McLeod—, y JONATHAM LETHAM, *Contra la originalidad* (2007), además del sitio web de Wu Ming: www.wumingfoundation.com.

³⁸⁵ WU MING I, “Copyright y maremoto”, en: *Contra el copyright*, ed.cit., p.28.

³⁸⁶ GILLES LIPOVETSKY, *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 2003, p.14. Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx.

incluidas en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “Exhibición ante la masa” y “Derecho a ser filmado.” En ambas se pondera el impacto del cine (y del cine soviético, particularmente) en la relación entre actores y trabajadores al entrar éstos en contacto directo —en el estudio cinematográfico y en la fábrica— con el “sistema de aparatos”.³⁸⁷ Ante todo, plantea Benjamin, la imagen especular del hombre, “aquella en la que los románticos gustaban detenerse”, con el cine se ha transportado ante la “masa”.³⁸⁸ Lo destacable, sin embargo, reside en que dicha transportación prefigura otra: la “masa” es ahora un “público” y ese “público” no será ya el inactivo receptor de imágenes que deposita en manos de especialistas la tarea de la crítica, sino el supervisor invisible que en su calidad de “semiexperto” (de “semiexperto” en un arte del cual ha visto su nacimiento y desarrollo) se faculta para juzgar, ejercer la crítica y, en suma, escribir.³⁸⁹

“Durante siglos, en la literatura las cosas se daban de tal manera, que un reducido número de escritores se encontraba frente a un número de lectores muchos miles de veces mayor”.³⁹⁰ Pero cuando en la pantalla del cine aparecen las masas, y al considerar la novedad de los “buzones” abiertos por la prensa diaria para la expresión escrita de los lectores, Benjamin no vacila en advertir sobre la inminente pérdida del “carácter fundamental”, vía esta exhibición, de la “distinción entre autor y público”.³⁹¹ Cabe señalar que este “carácter fundamental” se organizaría en la propia asignación de los roles productivos, esto es, en el establecimiento de una linde según la cual de un lado estarían los autores (los actores, las estrellas de Hollywood y también los dictadores, dirá Benjamin en una frase célebre) y del otro, el “público”, las masas trabajadoras que sólo en calidad de espectadoras figurarían en el proceso de producción. Pero si éstas, en tanto que partícipes fundamentales de dicho proceso, día tras día, en sus puestos de trabajo, en el manejo técnico de las maquinarias, han devenido expertas en el desarrollo de su especialidad, se encontrarán entonces —y más que nadie— autorizadas para *escribir* acerca de ello, y de modo tal que, valiéndose de esa misma pericia en el trabajo, la masa

³⁸⁷ WALTER BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ed.cit., pp.73-78.

³⁸⁸ WALTER BENJAMIN, “Exhibición ante la masa”, en op.cit. (ambas citas: p. 73).

³⁸⁹ “El intérprete de cine no deja de estar conciente de esto ni por un instante. [...] Es esta masa la que habrá de supervisarlos. Y ella, precisamente, no es visible, no está presente mientras él cumple el desempeño artístico que ella supervisará”. (Ibid., pp.73-74); y en “Derecho a ser filmado”: “la técnica del cine implica que todo el que presencia los desempeños exhibidos por ella lo hace en calidad de semiexperto.” (en: op. cit., p.75). En torno a la preparación de las masas como expertas en cine y el progresivo alejamiento de éste a favor de un estrato reducido de público (ya en 1951), cfr. ARNOLD HAUSER, “Bajo el signo del cine”, en: *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó a la época del cine*. Barcelona, De Bolsillo, 2005, en especial p.512 y siguientes).

³⁹⁰ WALTER BENJAMIN, “Derecho a ser filmado”, en: op. cit., p.75.

³⁹¹ “Fue así que una parte creciente de los lectores pasó a contarse también —aunque fuera sólo ocasionalmente— entre quienes escribían. [...] Con ello, la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental.” (Ibid., p.76).

conseguirá así “una entrada a la autoría”,³⁹² entrada que Benjamin, siempre expectante, enseguida resume en una sola frase: “El trabajo mismo toma la palabra”.³⁹³ El trabajo, entonces, y *no* el autor (ni las estrellas) es el que, a través de la escritura y la publicación de la experiencia laboral, da cuenta del “derecho legítimo que tiene el hombre de hoy a ser objeto de una reproducción.”³⁹⁴

La pérdida de la distinción entre “autor” y “público” se ha producido, sin duda, gracias al cine, “donde desplazamientos que en el campo de la escritura requirieron siglos se han cumplido en un decenio”,³⁹⁵ sin embargo, en lo relativo a la distinción entre escritor y lector, la especialización de las masas comportaría, a su vez, un efecto de desespecialización o descentramiento de la propia “experticia literaria”, pues la práctica de escribir “no se basa ya en una educación especializada sino en una politécnica: se vuelve así un bien común”.³⁹⁶ El cine ha abierto la puerta hacia la reproducción de la imagen de la masa (posibilitando de tal manera “el autoconocimiento de su clase”),³⁹⁷ pero es a través del “bien común” de la escritura con lo que la misma masa borra la línea divisoria —funcional a la industria cinematográfica y, en suma, al fascismo— entre productor y espectador, entre autor y lector.³⁹⁸

Preguntar si es este “bien común” el que con su fuerza desatada, provenga de donde provenga, inclusive reforzando con bríos acelerados la *función-autor* y sus operaciones clasificatorias, finalmente la haga estallar para después sólo oír aquel murmullo anónimo imaginado por Foucault, quizás no resulte tan descabellado (todavía si la respuesta es un rotundo no). Benjamin está en el umbral, ahí donde la sociedad siempre se encuentra “a punto de...” y, al tiempo que vislumbra su emancipación, por ningún motivo deja de intuir el despeñadero hacia la catástrofe.³⁹⁹ Pero, como sea, se detuvo en un lugar importante del recorrido de la *función-autor*, aquel que considera la separación entre público y autor (y su abolición) mediante el análisis crítico de los medios burgueses de producción, estableciendo además que la ausencia de dicha

³⁹² El lector de la prensa, dada esta nueva situación, “está en todo momento listo para convertirse en alguien que escribe. El haberse vuelto experto, para bien o para mal, en un proceso de trabajo extremadamente especializado —aunque no fuera más que en una operación menor— le ha valido una entrada a la autoría.” (Ibidem, ambas citas.)

³⁹³ Ibidem.

³⁹⁴ Ibid., p.78.

³⁹⁵ Ibid., p.77.

³⁹⁶ Ibid., p.78.

³⁹⁷ Ibidem.

³⁹⁸ Pues como con el fascismo, con el capital invertido en el cine “una necesidad indispensable de nuevas estructuraciones sociales está siendo explotada secretamente para beneficio de una minoría de propietarios.” (Ibidem).

³⁹⁹ La misma catástrofe de la que, a su debido tiempo, “tomaron nota” Adorno y Horkheimer. (Cfr. “La industria cultural”, en: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 2003, pp.165-213).

función, en su aspecto clasificatorio, respondería a la necesidad urgente de *expropiación*.⁴⁰⁰

El entorno ha cambiado, claro, y algunas de estas palabras han caído en el descrédito absoluto.⁴⁰¹ *¿Expropiación? ¿Fuerzas productivas?* No serán pocos los usuarios de *facebook* para quienes, por ejemplo, la utilización de tal soporte constituye por fin una “entrada a la autoría”, pero una entrada que en modo alguno los llevaría, como quería Benjamin, al “conocimiento de su clase” o a *re-funcionalizar* “el derecho legítimo que tiene el hombre de hoy a ser objeto de una reproducción”, sino que, a contramano, se vería asociada a las estrategias del “enorme aparato publicitario” y a “las representaciones ilusorias” de la industria cultural.⁴⁰² *¿Clase? ¿Representaciones ilusorias?* Aun así, de cualquier manera hace ya un tiempo la autoría ha trocado su “función” a favor de su expansión: un autor, en homenaje a la declaratoria de su propia muerte, es hoy un mezclador, un editor, un sampleador. No tiene porque qué imprimir y publicar un libro; materiales disponibles hay muchos, tal vez demasiados. Es decir: el autor sigue vivo, vigorosamente vivo, pero sólo a condición de espesar, mediante la explosión textual, su función de muerto.

¿Únicamente al saturar la escena con este paradójico estatuto de la autoría será cuando en definitiva ya *no importe quién hable?* ¿El esperado momento en que se oigan nada más las preguntas sobre los modos de existencia y circulación del discurso y no los interrogatorios policíacos acerca de *quién* lo ha proferido? ¿Desaparecerían entonces las “arrugas” y la “facilidad” del nombre? A la imaginación de Foucault —y a las especulaciones de este ensayo— el filósofo enmascarado sigue respondiendo *no*, con el escepticismo mordaz del traicionado.⁴⁰³

⁴⁰⁰ “Derecho a ser filmado”, en: *op.cit.*, p.78.

⁴⁰¹ A propósito de los anhelos de Benjamin y Brecht que confiaban en una *refuncionalización* de los “autores” de vanguardia como productores concientes de su ubicación dentro del proceso de producción, Bolívar Echeverría ha hecho hincapié en el carácter *inactual*, pero en algún grado vigente, de dicho proyecto. Ciertamente, declararse hoy un “poeta de izquierda” o un “artista revolucionario” es una cuestión inconcebible y hasta cierto punto vacía, pero eso, como dice el mismo Echeverría, no implica “que, por ejemplo, los artistas [...] hayan superado su disfuncionalidad respecto de lo establecido y perdido la capacidad de sentir que el campo de sus posibilidades de acción les está siendo achicado y maleado por el funcionamiento omniabarcante de la industria cultural.” (En el Prólogo a WALTER BENJAMIN, *El autor como productor*, ed.cit., pp.15-16).

⁴⁰² WALTER BENJAMIN, “Derecho a ser filmado”, en: *op.cit.*, p.78.

⁴⁰³ Traicionado porque, “como era de esperar, *Le Monde* decidió unilateralmente revelar el nombre de ‘el filósofo enmascarado.’” (Vid. nota 281, p.101).

III. REDADAS (Se investiga)

NINGUNA MELODÍA

¡Cuánto tiempo que yo intento *hacer* algo! No hay nada que hacer: no hay nada que hacer.

JACQUES RIGAUT, *Agencia general del suicidio*

Pero muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas.

ARISTÓTELES, *Poética*

Alguien escribe.

Es lo único y no hay más: ni versos, ni poemas, ni capítulos, ni aforismos, nada; sólo alguien, cualquiera, trazando grafías susceptibles de reconocerse como letras. Si estas letras se encuentran alineadas o no, es algo que entrará también en el juego de ese re-conocimiento donde saldrán a relucir las palabras y las frases y los párrafos. Después, si ese alguien convierte tal re-conocimiento en un conjunto arbitrario de sentido y le asigna divisiones, funcionalidad, interdependencia, “nudos” e historicidad a esas grafías que ahora va tejiendo una a una sin miramientos hacia la totalidad o hacia la fragmentación, esto no impedirá arrancar de esa escena un hecho tan simple como el del comienzo: alguien escribe.

Imaginar escribir una sola letra sin considerar la posibilidad de seguir por el camino de una “obra”, eludir el desafío de la “pieza” y no atender al llamado de la continuidad ni tampoco al de la discontinuidad: incluso en una época en la que aún se aprecian tanto las “obras”, las “obras acabadas”, “redondas”, en las cuales “no queda nada suelto” y “todo está en su lugar”, es posible imaginar a ese alguien ataviado con la cobardía necesaria para *sólo* escribir. El que la valentía se asocie a la obra y la cobardía a su ausencia, dice bastante acerca del rango alcanzado por la *productividad*. Frente a la inacción, siempre será preferible *hacer cosas*. “Eres un holgazán, un sonámbulo, una ostra... te sientes poco hecho para vivir, para actuar, para hacer cosas; no quieres más que durar, no quieres más que la espera y el olvido [...]. La vida moderna generalmente aprecia poco tales anhelos.”⁴⁰⁴ Pero cuando Kafka se estira sobre la hierba y ve pasar a “un hombre más bien distinguido” que lleva mucha prisa, siente con orgullo “las delicias

⁴⁰⁴ GEORGES PEREC, *Un hombre que duerme*. Madrid, Impedimenta, 2009, p.24. Traducción de Mercedes Cebrián.

[...] de ser un desclasado”.⁴⁰⁵ El anhelo de *sólo escribir*, fuera de la obra, tampoco es apreciado. Debe existir un proyecto, algo más digno que la espera y el olvido, o por lo menos un programa capaz de justificarlos. Debe, pues, existir una obra. “No acabarás tu licenciatura, no empezarás ningún posgrado. No estudiarás más”:⁴⁰⁶ de tal anti-proyecto no se podrá esperar nada bueno, mucho menos un aprecio por parte de la vida moderna. Elogiar la vagancia (o preferir no hacerlo, estirado sobre la hierba) sólo podrá participar dentro de una apuesta mayor y abastecida de un *fin*, pues de lo contrario no hay negociación posible.

A veces, en el mundo loco, las viejas reglas de antaño se mantienen firmes en su lugar. La normativa aristotélica relativa a la *unidad de la fábula* —en cuanto *imitatio* de una *sola y entera* acción—, a pesar del largo historial de refutaciones y remisiones, goza de excelente salud en la crítica literaria y se cuela entre la multitud de los juicios emitidos por el habla cotidiana.⁴⁰⁷ En ese orden —el orden del *todo*— los que no se arman de valor y resultan incapaces de acometer la empresa exigida por la *entereza* de la obra, será porque el requerimiento es demasiado grande para ellos, y, por tanto, no responderán debidamente al *dictum*. ¿Era el caso de Joseph Joubert? Al menos será otro nombre del que este ensayo podrá servirse para pesquisar o forzar relaciones entre la pareja “escritor”/“autor” y esa “curiosa unidad” —al decir de Foucault— llamada “obra”.

Previamente a la declaratoria hegeliana del agotamiento del arte como expresión privilegiada de los contenidos del espíritu, es decir, sólo un poco antes de que la filosofía firmara el certificado de defunción del arte, se reflexionaba acerca de las relaciones entre los libros y sus “autores”, entre la “obra” y el “artista”. A la sombra de Chateaubriand y Diderot, y sin haber publicado durante toda su vida, Joubert, en Francia, escribía hacia finales del siglo XVIII —esto es, en medio de un clima revolucionario— lo siguiente:

El obrador debe tener sus manos fuera de su obra, es decir que no necesita apoyarla con sus explicaciones, con sus notas y prefacios: que el pensamiento sea subsistente fuera de las aptitudes, es decir fuera de los sistemas y de las intenciones del autor.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ En carta a Felice Bauer, citada por Elías Canetti en *El otro proceso de Kafka*, Barcelona, Muchnik, 1981, p.185. Traducción de Michael Faber-Kaiser y Mario Muchnik.

⁴⁰⁶ GEORGES PEREC, *Un hombre que duerme*, ed.cit, p.20.

⁴⁰⁷ “Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 30-35a, ed. cit., p.157).

⁴⁰⁸ JOSEPH JOUBERT, *Pensamientos*. México DF, Aldus, 1996, p.33. Traducción de Luis Eduardo Rivera. *Recueil des Pensées de M. Joubert* se dio a conocer por primera vez en 1838, en París, catorce años

Exigir la *subsistencia* del pensamiento por sí solo, señalar la sola presencia de la obra “fuera” ya de cualquier alcance por parte del “obrador”, en un siglo como el de Joubert, donde ese obrador es una personalidad suficientemente acreditada en tanto clave de inteligibilidad de *sus* obras, y donde el género del “diario de vida” es practicado por los poetas (y no sólo por ellos) hasta el embelesamiento autocontemplativo, constituye una disonancia y aún hoy (en especial hoy) resulta un desatino.

En el fragmento anterior podría leerse un antecedente valioso a la hora de escarbar en el pasado de aquel “nacimiento del lector” anunciado por Barthes, tan importante, a su vez, para los modelos hermenéuticos establecidos por aquella escuela crítica que mucho tiempo después de Joubert se dio en llamar *Estética de la recepción* (*Rezeptionsästhetik*);⁴⁰⁹ pero si junto a ello recordamos que para producir tal “nacimiento” era necesario asegurar, en primer lugar, la “muerte del autor”, entonces, en cuanto a nuestros propósitos, Joubert se constituye en un sospechoso de primer orden y en un desafinado. Sospechoso del crimen del autor, por cuanto advierte una separación radical, en el terreno del arte y la filosofía, entre el productor de una obra y la obra misma. Un sentido de no-pertenencia o de des-apropiación, un corte, una interrupción de la conexión, en apariencia tan natural, establecida entre la obra y el artista, que es artista *porque* hace obra. Pues aun cuando la obra siga siendo, según todos, “su” obra, la *intencionalidad* y el “sistema” del autor han sido apartados cada cual en virtud de una subsistencia separada y exterior como la del pensamiento, tal y como si éste permaneciera bajo un orden distinto, acaso impersonal, y sin necesidad alguna de incluir a los autores. Hoy resulta más o menos reiterativo hablar de “autor sin obra” y de “obras sin autor” (o de “verdaderos” poetas, que lo son porque no escriben y en cambio *viven* el poema) pero las fórmulas suelen tragarse mucho más de lo que dicen y tornarse inexplicables. El problema de la obra, su sola pregunta, y no la pregunta por su definición, es difícil de materializar. Joubert, por lo pronto, ha descartado la pregunta por el autor en tanto origen, al tiempo que ha interpuesto una distancia irrecuperable entre ese supuesto origen y “su” producto. Si tal autor se encuentra de golpe con una “obra” de la cual presume ser el productor, no será pues para reclamar la adjudicación de

después de la muerte de Joubert, en una edición preparada y prologada por Chateaubriand; recién un siglo más tarde, André Beaunier publica la totalidad de sus manuscritos bajo el título de *Cuadernos* (París, Gallimard, 1938). En español permaneció inédito hasta 1995, cuando Edhasa publica en Madrid una breve selección de sus *Pensamientos*, traducida por Carlos Pujol. Véase, en la edición española aquí utilizada, “Joubert, nuestro contemporáneo”, prólogo de Luis Eduardo Rivera, además de los ensayos de Maurice Blanchot, “Joubert y el espacio” (también incluido en *El libro que vendrá*, ed. cit., pp. 69-76) y “Joubert”, de Georges Perros. Existe además otra selección más reciente de los *Pensamientos*, que incluye sólo sus fragmentos dedicados al arte y la literatura, igualmente traducida, prologada y editada por Rivera, bajo el título *Sobre arte y literatura*. (Mérida, Editorial Periférica, 2007).

⁴⁰⁹ Cfr. DIETRICH RALL (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México DF, UNAM, 2001.

una paternidad —a través de una aclaración de intencionalidades, por ejemplo—, sino para enfrentarse a ella como cualquier otro lector.

Por otra parte, la exigencia de no explicación de las obras (la eliminación de prólogos, esos curiosos “pararrayos” o “matamoscas”, como los llamaba Lichtenberg),⁴¹⁰ en lo sucesivo tan presentes en gran parte de la escritura filosófica y literaria, marca una distancia importante en un momento histórico donde al arte le apremia la prescripción de un acompañamiento teórico capaz de sustentarlo (a través de un programa estético) en cuanto respaldo filosófico indicado para hacer juego con la deliberación política, entroncándose de tal modo con los requerimientos de una época en la que nada es seguro y se habla, se mira y se escribe bajo el sesgo de la traición. Pero Joubert pareciera estar lejos de esos programas y respaldos; no *contra* ellos, ni siquiera aislado de ellos, sino simplemente en *otra parte*, escribiendo. Pareciera que, como el hombre que duerme, sólo quisiera durar entre los hombres: ni tan siquiera darles la espalda mediante la sustracción, ni tan siquiera “hacerse cada vez más pequeño, cada vez más callado, cada vez más liviano, hasta desaparecer” como el Kafka de Canetti,⁴¹¹ sino, en lo posible, emitir los perezosos ruiditos de siempre, apoyar una taza sobre la mesa, bostezar, aplastar un insecto, pisar las calles, repetir.⁴¹²

En cuanto a su carácter desafinado, aquí no se apunta nada extraordinario; Joubert ha sido considerado una *rara avis* que escribió fragmentos o notas breves relacionadas con diversas materias durante más de cincuenta años, anotaciones cuya escritura sólo estaba reservada para quienes poseían una “obra a cuestas” y que precisamente por ello fueran capaces de esclarecer los pormenores y echar luz sobre el proceso de producción de tales obras.⁴¹³ En cambio, “Soy, lo confieso, como un arpa eolia, que produce algunos bellos sonidos, pero que no interpreta ninguna melodía”.⁴¹⁴ ¿Es el “sistema” de Joubert? No interpretar ninguna melodía y sólo “sonidos” que en todo caso resisten a inscribirse en el marco más general de una partitura, sin duda marca

⁴¹⁰ Vid. GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, *Aforismos*, ed.cit., p.144-145.

⁴¹¹ ELÍAS CANETTI, *El otro proceso de Kafka*, ed.cit., p.67.

⁴¹² La mención al insecto, claro está, se dirige a Kafka. El proyecto de “hacerse cada vez más pequeño”, como apunta Canetti, se revuelve en primer lugar contra las tentativas de matrimonio, pues en el matrimonio “uno no puede disimularse en lo pequeño: hay que mostrarse” (Ibid., p.65). La estrategia de hacerse pequeño como un insecto y sustraerse “ante la supremacía del prójimo”, de todos modos implica un esfuerzo, y ahí radica quizá la mayor distancia entre Gregorio Samsa y la “duración” sin temor del personaje de *Un hombre que duerme*.

⁴¹³ “Por lo regular —señala Luis Eduardo Rivera a propósito de este “escritor sin obra” que sería Joubert—, la justificación de un Diario literario presupone la existencia de una obra publicada y avalada, y funciona como un apéndice de ésta; a través de él nos acercamos a las motivaciones de su autor, a sus procesos creativos, a sus gustos personales, a su concepción del arte, de la vida, etc. Su principal interés se halla en que nos introduce en ciertas zonas de la creación artística que la obra acabada nos oculta. Un Diario literario, pues, depende de la imagen ya instituida del autor a través de su obra y muy raramente posee autonomía propia”. (“Joubert, nuestro contemporáneo”, en: J. JOUBERT, *Pensamientos*, ed.cit., p.16).

⁴¹⁴ Ibid., p.182

una posición alejada del retrato que podríamos esbozar —así sea en torno a su época como en torno a la nuestra— de un “autor”. Todavía más: el que aquí se inserten dos citas provenientes de Joubert no permitiría proclamar “el pensamiento de Joubert”, ni tampoco referir a “la teoría de Joubert acerca del autor”; si los “sonidos” han sido agrupados en unos cuantos libros (siendo de tal modo contenidos bajo una idea más cercana a lo melódico), eso no corresponde sino a uno de los tantos accidentes tan bien planeados por la industria editorial (y gracias a los cuales, dicho sea de paso, hoy es posible leerlo), pues la “obra a cuestras”, la melodía de Joubert, no existe. No apoya nada, no tiene posibilidad de hacerlo ya que no hay, en su caso, *imagen ya instituida*. Es quizá sólo un murmullo discursivo, una superficie de contacto “carente de arrugas”, como querrá dos siglos más tarde el filósofo enmascarado. Sus *Pensamientos* se podrán leer bajo la forma del “diario” de un hombre sin sistema ni tratados, pero vaya qué extraño “diario” resulta cuando vemos que hallar “intimidad”, fechas o elementos autobiográficos en él resulta prácticamente imposible.

Sin embargo, el terreno se nos puede volver impenetrable al preguntar: ¿y si tales anotaciones hicieran, después de todo, la “obra” y pasaran a leerse entonces como las notas de alguna extraña “melodía”? Este tipo de preguntas, extensibles a todo cuanto alguien haya dejado escrito, dicho o dibujado durante su vida, es lo que a Michel Foucault le lleva a cuestionar a la “obra” como unidad válida y propia de la especificidad de un “autor”.

“¿Qué es una obra?”, ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra?, ¿de qué elementos se compone? Una obra, ¿no es aquello que escribió aquél que es un autor? Se ven surgir las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podía ser llamado una “obra”?⁴¹⁵

“La palabra ‘obra’, y la unidad que designa —concluye Foucault— son, probablemente, tan problemáticas como la individualidad del autor.”⁴¹⁶ Dificultades insalvables, además, porque de paso las preguntas de Foucault proponen varias definiciones de obra. “Unidad”, “papeles”, “composición”, “escritura”, “decir”, “palabras”

⁴¹⁵ MICHEL FOUCAULT, *¿Qué es un autor?*, ed.cit., p.13. Desde otro punto de vista, la pregunta *qué es una obra* ha podido plantearse atendiendo a lo que *no forma parte* de la ella. Roman Ingarden se abocó a tal tarea en un libro publicado en 1931, en donde el primero en ser excluido de la obra literaria es (como en cierto modo lo plantea Joubert) nada menos que al “autor”, en tanto éste y la obra “son dos objetos heterogéneos y que con base en su heterogeneidad radical tienen que ser adecuadamente diferenciados”. (ROMAN INGARDEN, *La obra de arte literaria*. México DF, Taurus, 1998, p.43. Traducción de Gerald Nyenhuis).

⁴¹⁶ *¿Qué es un autor?*, ed.cit., p.15.

(“una cuenta de la lavandería”):⁴¹⁷ todas ellas tienen clara posibilidad de conformar y definir —en el sentido de *delinear*— una obra. Pero así como la tienen, *no* la tienen, y el problema permanece porque los “papeles” andan por ahí volando y las “palabras” se derraman. Otro tanto ocurre con las “clases”, las “entrevistas”, las “conferencias”, los “discursos”, las “discusiones”, los “seminarios”, en fin: hasta la misma “sesión” en la que Foucault plantea estas preguntas quizás no sea propiamente considerada una “obra de Foucault” en el “sentido estricto” de una “obra”, suponiendo que tal sentido sea posible de precisar.

Pero la búsqueda del escritor, al igual que la del autor, quizá no vaya por el camino sin fin de la definición o indefinición de una obra. Aunque, por otro lado —y esta es la gran dificultad anclada en establecer lo que “es” o “no es” una “obra”—, tal vez *sí* se encamine por ahí. Las preguntas abiertas por Foucault son cruciales porque aun cuando vayan dirigidas hacia el presunto lugar ocupado por el autor después de declarada su muerte, plantean además la cuestión de la obra “fuera” de la autoría, de modo tal que ese “alguien que escribe”, aun si no le incumbe atender a un supuesto horizonte donde le esperaría una obra, podrá todavía tener relación con ella. Lo publicado o lo no-publicado, punto de separación entre el *author* y el *writer*,⁴¹⁸ no dice tampoco nada respecto a lo que *es* o *no es* una obra; cualquier escrito o declaración, inclusive cualquier “clase” o “sesión”, en algún momento deberá encontrarse en estado inédito, pasar por su estado de no-publicación, estar derramada, y no por ello un autor es menos autor ni se encontrará en un estado más cercano al del *escritor*. Por tanto, otra vez, el establecer una posible distinción *está* y *no está* en la pregunta por la obra. Dicho de otra manera, no interpretar la melodía y salvar el obstáculo de consagrarse a una “composición”, sin dejar de escribir, tal vez separe al *escritor* (no importando dónde esté su obra y cuáles sean sus límites) del *autor*, pero al mismo tiempo quizá no los separe en absoluto y, aún más, los vuelva indiscernibles.

En cambio, “lo que atrae al escritor, lo que hace vibrar al artista no es directamente la obra, sino su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación de lo que hace posible a la obra [...] De ahí que un pintor, antes que un cuadro, prefiera los diversos estados de ese cuadro.”⁴¹⁹ Que tal “movimiento” contornee con más precisión la pregunta por el *escritor*, y no ya la pregunta por el *autor*, ha de considerarse en relación a un *vibración* —de ese “alguien escribe”— que se niega a cerrar o a empezar la “obra” y, por tanto, a interpretar melodías. Una suerte de poética de la inconclusión o de lo inacabado, textos de algún modo condenados a quedar siempre inconclusos, textos que siguen vibrando y embistiendo páginas pero que aun así se cortan, acometiendo el avance —el retroceso— de la escritura hacia un lugar

⁴¹⁷ Ibid., p.14.

⁴¹⁸ Vid., en el capítulo I, p.21 y nota 32.

⁴¹⁹ MAURICE BLANCHOT, “¿A dónde va la literatura?”, en: *El libro que vendrá*, ed.cit., p.223.

equidistante a todos los inicios y también a todos los finales: “muchas veces el escritor desea no terminar casi nada, dejando en estado de fragmentos a cientos de relatos que tuvieron el interés de conducirlo a un punto determinado y que debe abandonar para tratar de ir más allá de este punto”.⁴²⁰

Lo inacabado: cabría pensar si desde allí también se puede leer. Leer lo inacabado no avistando ya el horizonte de la obra o del libro: pensar, leer lo inacabado de una escritura sin propósitos que nunca emprendió el camino para acabarse, no importándole si de golpe se cortaba, no importándole tampoco si alguien “cuyos pensamientos, de improviso, se volvieron libro” alguna vez se vio satisfecho ante un producto tan grandioso o tan mediocre.⁴²¹ Esto tal vez sea más difícil de asumir (y quizás habría que imaginar otra palabra) mientras “lo inacabado” mantenga una relación, aunque negativa, con lo acabado, como si lo inacabado fuera en todo caso una promesa, una promesa de melodía. En ese sentido, “descomposición”, “fragmentación” y “poética” (aunque sea de “lo inacabado”) son palabras renuentes a abandonar por completo la promesa de una composición y una totalidad: como se quiera, esas palabras han contraído deudas con la melodía.

Pero de esta oscura dialéctica, de este sombrío callejón aparentemente sin salida, el detective se niega a extraer conclusiones de imposibilidad; la escena donde “alguien escribe” se sigue desarrollando lejos de posibles o imposibles, y tanto el “punto” como la “búsqueda” mencionados por Blanchot requieren considerarse desde aquel lugar donde la obra no aparece pero tampoco se menosprecia. Hay también una relación, en la búsqueda de ese punto, con el esbozo, el bosquejo, el programa posible para el acabamiento. Borrar continuamente para volver a empezar por otro lado, corregir, desechar, aumentar: hay sumas y restas en la búsqueda, y ello indica todo un aspecto cuantitativo en la escritura que se pierde de vista luego de la obtención de una “obra”; tal y como anotó Ribeyro (luego de pasar amarga revista a sus proyectos de escritura inacabados), “El arte literario, fatalmente, excluye los bosquejos y sólo acepta las realizaciones.”⁴²² Esto no quiere decir que quien escribe una novela y la ve publicada siempre albergará la duda de si “tal vez” una de las muchas versiones anteriores no haya sido la “mejor” o la más cercana al “punto”. Generalmente, el pensamiento de “lo mejor” tiene su base en una idea de progresión, como si las “versiones” de esa búsqueda apuntasen a un “momento final” donde la obra alcanzaría un estado más o menos aceptable o de cualquier manera “superior” a sus estados anteriores. La idea de la progresión, considerada así, con frecuencia es, además, extrapolada desde el camino recorrido por la obra (los esbozos “fallidos”, las versiones “insuficientes”) hacia el propio

⁴²⁰ “De ahí que [...] Kafka y Valéry, separados por casi todo, próximos por su único afán de escribir rigurosamente, se encuentran para afirmar: *Toda mi obra es sólo un ejercicio.*” (Ibidem).

⁴²¹ “*Promesa* — No pienso leer ningún solo autor más al que se le note que quería hacer un libro: tan sólo a aquellos cuyos pensamientos, de improviso, se volvieron libro.” FRIEDRICH NIETZSCHE, *El paseante y su sombra*, ed.cit., p.64.

⁴²² JULIO RAMÓN RIBEYRO, *La tentación del fracaso* (anotación del 30 de diciembre de 1977), ed.cit., p.596.

camino de quien la ha realizado; con esa perspectiva, por ejemplo se dice de un cineasta que ha alcanzado ya su “madurez” o su “consolidación”, pues antes, por el contrario, en sus películas hacía gala de una intuitiva búsqueda que todavía “no hallaba el tono”. Del escritor se dice otro tanto, aunque más de alguno ha podido declarar, sin necesidad de la crítica: “al fin encontré *mi voz*”.

Pero quizás, en cuanto a la “búsqueda”, esos caminos no sean los que nos interesen. Hay quienes conservan intacta su “inmadurez” y así no van hacia el “tono” acabado, desenredado, de “lo maduro”, sino que recalcan en la indefinición de lo sin-hacer, de aquello que permanece “joven” o acaso “adolescente” y sin “desenlazar”. Gombrowicz, frente a Borges el europeizante, frente a Ocampo la aristócrata, reclama la presencia de la inmadurez rioplatense: “Exigía que lo adulto quedase sometido a lo joven [...] A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París.”⁴²³ Gombrowicz, el europeo expatriado, el conde polaco a quien le costaba montones hablar español, había captado la diferencia. Le exige a la decepcionante alta cultura argentina no mirar hacia Europa. No mirar hacia *arriba*, sino hacia *abajo*: contra la “Internacional del Espíritu” y la “inteligencia demasiado inteligente” —representadas por Borges, Bioy y el grupo *Sur*—, más valdría reverberar junto a “esa corriente que provenía de abajo, y que, a su vez, hacía depender lo ‘mayor’ de lo ‘menor’, la superioridad de la inferioridad.”⁴²⁴ Ahí, en cierto aprecio por lo abyecto —en el sentido de *lo bajo*—, está la juventud, eso que nunca acaba por delinearse o cuajar completamente, proyectos trancos, conspiraciones fallidas, empresas que no bien comienzan se cortan, a medio camino de nada y para nada, imperfecciones dignas de aprecio sin importar ya si se someten a la melodía de la obra o al prestigio de acabar un posgrado.

Lejos de la presunta vitalidad asignada a la juventud —y no *contra* ella—, mejor será permanecer hundido en la vacilación y traicionar, defraudar cualquier expectativa y sólo durar, sólo durar sin hacer nada porque *no hay nada que hacer* (ni tan siquiera suicidarse), y de paso, si es posible, adquirir sólo una cierta experticia en la *continuación de la nada*: “ser un experto en el no-hacer y en el no-suceder”.⁴²⁵ ¿A eso se dedica un *escritor*?; ciertamente, antes o después de la obra, antes o después de escribir, estudiar,

⁴²³ WITOLD GOMBROWICZ, *Diario argentino*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001, p.44 y 46, respectivamente. Traducción de Sergio Pitol. Por su parte Deleuze ha escrito: “La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz.” (“La literatura y la vida”, en *Crítica y clínica*, ed.cit., p.11). Además, en el prólogo a *Cosmos*, Gombrowicz se plantea una pregunta muy alusiva al respecto: “¿Es que realmente no se puede expresar nada en el momento de su nacimiento, cuando se trata aún de algo anónimo? ¿Es que nunca nadie será capaz de transmitir el balbuceo del momento que nace? ¿Por qué razón si hemos salido del caos no podemos nunca entrar en contacto con él?” (WITOLD GOMBROWICZ, *Cosmos*. Barcelona, Seix Barral, 1984, p.35. Traducción de Sergio Pitol).

⁴²⁴ WITOLD GOMBROWICZ, *Diario argentino*, ed. cit., p.43-44.

⁴²⁵ MACEDONIO FERNÁNDEZ, “El no-hacer”, en: *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Barcelona, Barataria, 2010, p.211. Y también, en el mismo libro: “Soy un convencido de que jamás lograré escribir.” (“Autobiografía de encargo”, op.cit., p.173).

robar, emborracharse, viajar, no viajar, no estudiar, no leer, en fin, antes y después de todo eso, “lo que nos maravilla y nos deja estupefactos es la presencia en nosotros de esta parte para siempre inmadura, infinitamente adolescente, que vacila en el umbral de toda individuación”.⁴²⁶ Ahora bien, ¿esto quiere decir que al otro lado de ese umbral se sitúan entonces la *entereza* de la “obra” y la individuación acabada del “autor”?

Otros primero son “maduros” y luego no, recorren un camino inverso. Primero no vacilan ni por medio segundo, después todo en ellos es vacilación. Pero ese camino, si existe, no es un camino por donde se va y se viene. No hay una progresión en el sentido de *evolución*. Ni tampoco hay regresión. Los diversos estados del cuadro, las diferentes versiones de un poema en absoluto implican la necesidad de considerarlos jerárquicamente, puesto que quizás la “obra” se desplace o desaparezca entre cada uno de ellos. Por eso aquí la palabra “ensayo” requeriría ser escrita y leída en su acepción teatral, la escenificación teatral de la inmadurez: entre otras cosas, involucra una promesa, pero sólo la promesa del estreno de la obra, sólo la promesa que no se cumplirá sino en tanto promesa. ¿Se refería precisamente a esto Adorno cuando salía en defensa del *ensayo* y lo situaba aparte de toda jurisdicción artística o científica, considerándolo además como aquello que “aún refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros” y que sólo “se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada que decir”?⁴²⁷

Ser un continuo prólogo, por qué no. Pero un prólogo al que no le urge llegar o no llegar a la obra; un prólogo inmaduro y totalmente incapaz de advertir ni aclarar nada sin por ello tener el extremo cuidado de no incurrir en explicaciones y aclaraciones; un prólogo sin programa donde el no-programa tampoco deviene un mandato, y después del cual, si algo hay, puede ser otro y otro y otro prólogo más, a lo Macedonio.⁴²⁸ En ese caso, no faltará entonces quien señale: “el prólogo es la obra... el

⁴²⁶ GIORGIO AGAMBEN, “Genius”, en: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, p.14. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

⁴²⁷ TH. W. ADORNO, “El ensayo como forma”, en: *Obra completa, 11*. Madrid, Akal, 2003; ambas citas, p.12. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Al ensayo, según Adorno, “la dicha y el juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre”, y en cierto sentido así es como *divaga*: “Sus conceptos ni se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último.” (Ibidem, ambas citas).

⁴²⁸ Todo se ha dicho, todo se ha hecho: Macedonio Fernández, un inmaduro importante, escribió una buena cantidad de prólogos (cincuenta y siete, de hecho) a *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, de modo tal que la mitad de esta “novela” se encuentra constituida por prólogos como el ya citado “Prólogo a la eternidad”, así como por “Prólogo a mi persona de autor”, “Prólogo que cree saber algo”, “Prólogo a lo nunca visto”, “Prólogo, también”, “Prólogo metafísico”, “Otro prólogo”, “Prólogo al que se debe lectura”, “Qué queréis: debo seguir prólogos” y “Prólogo que se siente novela”, para nada más referir aquí a sólo diez de los prólogos incluidos en una de las tantas ediciones “definitivas” de la “Eterna” (Buenos Aires, Corregidor, 1975). Por su parte, es sabido que alguna vez Borges —alumno aventajado de Macedonio— consideró la posibilidad de escribir un libro compuesto enteramente de prólogos a obras inexistentes; tal libro, escribe Borges, “Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles.” (JORGE LUIS

ensayo del estreno es el estreno, esto que sostengo en mis manos, finalmente, si no es un libro, se le parece mucho”: ¿no hay una urgencia por la obra de parte del lector? ¿No hay un desprecio hacia todo cuanto no se concluye ni se cierra? Precisamente fue al considerar estas objeciones de la madurez que Barthes se preguntó: “¿cómo escribir en medio de todas las trampas que me tiende la imagen colectiva de obra?” ¿Cómo escribir —agregaríamos— entre el mercado de la obra y la academia de la tesis? Barthes respondió: “Pues bien, *a ciegas*. Perdido, enloquecido y presionado, durante el trabajo sólo puedo repetirme a mí mismo a cada momento la palabra con que termina *A puertas cerradas* de Sartre: *continuemos*.”⁴²⁹ En este *continuemos*, la escritura se paraliza pero sigue, se suspende como aquellas secuencias excesivamente veloces que al parecer ya no acontecen aunque persisten, jamás se apagan.

BORGES, “Prólogos con un prólogo de prólogos”, en: *Obras Completas Vol. IV*. Barcelona, Emecé, 1996, p.14).

⁴²⁹ ROLAND BARTHES, “De la escritura a la obra”, en: *Barthes por Barthes*, ed.cit., p.147.

GENIO Y ORIGINALIDAD

Con el propósito de realizar una *deducción de los juicios estéticos puros*, hacia finales del siglo dieciocho —a la par de Joubert— Kant consideró al *genio* (*Genie*) como la facultad productiva natural —“innata”— del artista, bajo la cual las llamadas bellas artes necesariamente debían agruparse, toda vez que, según Kant, es mediante la desenvoltura del *genio* donde “la naturaleza le da la regla al arte”.⁴³⁰ Las palabras “don”, “talento” o “temple”, hoy, después de pasados más de dos siglos en los que la producción artística y la recepción estética en buena parte se abocaron a ponerlas en el banquillo de los acusados, bien pueden hacernos subir la guardia para enviarlas sin contemplaciones al destierro anticipado. Pero la importancia de este pasaje de la *Crítica de la facultad de juzgar*, para nuestros propósitos, se hace notoria justamente si queremos averiguar lo que se pone en juego, en el terreno del arte y de la estética, con la “muerte del autor”, asociándola, aunque sea por un corto trecho, con este carácter del *genio* kantiano.

Para Kant, dichas palabras encarnaban ante todo cualidades capaces de conformar, en el sujeto, la única posibilidad de conducirlo por la vía de la realización de los productos artísticos, en la medida en que, como decimos, se constituyen en cualidades agrupadas bajo los dominios del *genio*, y éste, a su vez, como el único receptor de las indeterminadas reglas entregadas por la naturaleza con vistas a su adecuada *representación* en los productos del *arte bello*.⁴³¹ De tal modo, según Kant, “tiene la naturaleza que dar la regla al arte en el sujeto (y a través del temple de las facultades de éste); es decir, el arte bello es sólo posible como producto del genio.”⁴³² Se podría desprender rápidamente, de acuerdo a esta *receptividad* propia del *genio* en su dependencia a la “regla” entregada por la naturaleza, un cierto plan del artista como quien se adjudica el papel de *médium*, a través del cual la regla de la naturaleza hablaría por boca de un producto de su factura. En este aspecto, la actividad artística específica

⁴³⁰ “*Genio* es el talento (don natural) que le da la regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece, él mismo, a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: *genio* es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte.” EMMANUEL KANT, §. 46 “El arte bello es arte del genio”, *Deducción de los juicios estéticos puros*, en: *Crítica de la facultad de juzgar (Kritik der Urteilskraft)*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p.216. Prólogo, traducción y notas de Pablo Oyarzún (los subrayados son de Kant). Véanse los otros párrafos dedicados al genio en la misma *Crítica*, además del ya citado: §. 47. “Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio”; §. 48. “De la relación del genio con el gusto”; y §. 49. “De las facultades del ánimo que constituyen al genio” (pp.216-226).

⁴³¹ Desde luego atendiendo a la fórmula de Kant en lo referente a la *representación* (*Vorstellung*): “Una belleza natural es una *cosa bella*; la belleza artística es una *bella representación* [*schöne Vorstellung*].” (“De la relación del genio con el gusto”, op.cit., §. 48, p.220; los subrayados son de Kant).

⁴³² §. 46., op.cit., p.217.

del poeta no diferiría respecto de la voz del antiguo poeta épico, por cuyos recovecos, se pensaba, en último término no hablaba él ni la tradición de la poesía, sino nada menos que la voz atronadora de los dioses.⁴³³

Pero si atendemos por un instante al hecho de que en Kant el juicio sobre el arte bello dice no derivar ni tener como fundamento *concepto* previo alguno, y que, aun así, “sin regla precedente jamás un producto podrá llamarse arte”, será pues tarea del *talento* —primera de las propiedades del *genio*— producir “aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada”.⁴³⁴ Producir aquello, entonces, y producirlo *desde* su indeterminación. Como consecuencia, es dicha *producción* del talento —dicha facultad del talento para producir desde lo indeterminado—, lo que llevará a Kant a exigirle al *genio artístico* una primera propiedad, en su concepción, obligatoria: *originalidad* (*Originalität*):

Desde aquí se ve que el genio es 1) un *talento* de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada; y no una disposición de habilidad para aquello que puede ser aprendido según alguna regla determinada; por consiguiente, que la *originalidad* debe ser su primera propiedad.⁴³⁵

Originalidad: palabra compleja, en cierto aspecto ambigua, y que nos predispone, también, a subir la guardia. “Genio”, “talento” y “originalidad”: ¿no constituían el blanco —o por lo menos tres de los blancos— hacia donde iban dirigidas las flechas de Barthes? Del chamán de las sociedades etnográficas “se puede en rigor admirar la ‘performance’ (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el ‘genio’ [‘*génie*’]”, se lee en el segundo fragmento de “La muerte del autor”.⁴³⁶ ¿El genio es de este modo una cuestión de suyo “personal”, totalmente contraria a la impersonalidad del “escritor”? ¿Y esto

⁴³³ Esta concepción kantiana del *genio* en un primer momento pareciera acercarse mucho al lugar ocupado por poetas y rapsodas en tanto “intérpretes” del canto divino, según la caracterización de Sócrates en el *Ion*. El argumento pasaba por ahí, en este temprano y breve diálogo de Platón, que es también un canto a la ineptitud *técnica* de los poetas en virtud del don divino que los *posee* y que los mantiene relegados de cualquier experticia posible. Tanto rapsodas como poetas, “endiosados”, “poseos” o “dementes”, son parte esencial de la cadena de anillos imantados atravesados por la voz del don divino —la voz de la Musa, cuyo recorrido finaliza en la figura del espectador—, y en tal sentido, dice Sócrates, “no es gracias a una técnica [*tekhne*] por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino”, pues “si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos [...] es para que nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla.” (*Ion*, 534c -534d). PLATÓN, *Diálogos I*, ed.cit., pp.257-258. Traducción de Emilio Lledó).

⁴³⁴ EMMANUEL KANT, op.cit., p.217 (ambas citas).

⁴³⁵ *Ibidem*. (Los subrayados son de Kant).

⁴³⁶ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, p.66. En la edición en francés, p.61.

significa que el *escritor* es también un “poseído”, un médium que tiene por “don divino” al Lenguaje? Las dificultades del problema crecen cuando se ve cómo una misma palabra se lanza sin control en varias direcciones capaces de trastornar la ya trastornada argumentación. Pies de plomo para el detective: se trata de palabras, es cierto, “soplos por nada”, pero cuidado: los soplos a veces se convierten en corrientes traidoras, trampas, informantes que sin aviso cambian de bando una y otra vez.

Las preguntas, por lo demás, ya se han abierto y se continúan abriendo: ¿puede el “productor de arte” tener todavía *talento*, ser aún un *genio original* “capaz de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada”? La palabra *original* apunta hacia palabras interesantes y entre las cuales, se puede decir, opera una causalidad: el origen y la novedad, por una parte, y la novedad *anclada* en la originalidad, por otra. La crítica de arte, el “público” y los mismos artistas recuperarán esta relación al estrechar los vínculos entre la “novedad” y la “originalidad” por medio de la adjetivación valorativa de lo “novedoso” y lo “original”; sin embargo, la *novedad*, para la modernidad estética, se diría que adviene de acuerdo a un principio de exclusión y, más aún, de negación del origen pensado como pre-posición (*desde*), de modo tal que lo “original” (término bajo el cual se acomodan palabras como “imprevisto”, “extraño”, “espontáneo”, “innovador”) siempre conservará para sí esa marca de oposición (y, más aún, de negación) hacia lo *ya-originado*; en una palabra, para la aparición de lo “original”, en su sentido de “novedoso”, tiene que estar configurada y necesariamente establecida una cierta determinación anterior de las reglas en el arte.⁴³⁷

En cambio, la importancia, para Kant, de la indeterminación con la que trabaja el *genio* del artista, estriba en la originalidad en el sentido de un *origen* (*Ursprung*) *desde el cual* el genio extraería una creación otra, *otro* producto que aparece entre los ya existentes. Tal creación —en cuanto traspaso de lo indeterminado natural (del *sinsentido original*) hacia un producto bello— tiene su conformidad correlativa en una elaboración por tanto *nueva*, alejada del aprendizaje y, por sobre todo, opuesta a la *imitación* (*Nachahmung*): “Y puesto que aprender no es sino imitar”, señala Kant, entonces “la más grande aptitud, la facilidad para aprender (capacidad) como tal, no puede valer como genio.”⁴³⁸ Inmediatamente Kant proyectará al menos dos consecuencias importantes en su concepción del artista como productor de lo bello artístico: la primera, ya esbozada, es que la exigencia de originalidad trae consigo el descarte de cualquier movimiento imitativo (aunque sí, a su manera, *ejemplar*) por parte del artista; la segunda, y quizás más decisiva, es que dado el carácter eminentemente *natural* del genio, éste se ve imposibilitado de recorrer el camino inverso a su producción, esto es, no podrá “indicar cómo pone en pie su producto, sino que da la

⁴³⁷ Cfr., específicamente para el caso de la recepción literaria de “lo novedoso” y su efecto en el público y la crítica, la noción de “horizonte de expectativas” propuesta por Hans Robert Jauss. (H. R. JAUSS, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en: DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, ed.cit., pp.55-58).

⁴³⁸ EMMANUEL KANT, op.cit., p.218.

regla en cuanto *naturaleza*.”

[...] y de ahí que el propio autor de un producto, que debe éste a su genio, no sepa cómo se encuentran en él las ideas para ello, y tampoco tenga en su poder pensar algo así a discreción o conforme a un plan, ni hacer partícipes a otros a tales preceptos, que los pusieran en condición de producir productos similares [...]⁴³⁹

Vistas así las cosas, el “autor”, puesto ante su producto, no lograría responder a la pregunta “¿cómo he llegado a esto?”, ni tampoco dar pie a la postulación de un programa “que haga partícipes a otros en tales preceptos”, pues las “ideas” de su producción, insiste Kant, no se encontrarían en el genio sino indeterminadas o, por decirlo así, inefables.* La originalidad radica, pues, en este no-saber hallar respuesta a la pregunta implícita en toda obra: ¿cómo se han llegado a representar, en la obra de arte bello, las reglas de la naturaleza? El silencio del artista ante esta pregunta es significativo. Porque al señalar el impedimento del genio artístico para distinguir en la obra las “ideas” de su propia producción, Kant marcaría una línea divisoria inolvidable entre actividad artística y filosofía del arte (y es de suponer que, en adelante, no podrían existir, so pena de oxímoron, “filósofos geniales”); en este sentido, si Joubert señalaba como un deber para el autor mantener “las manos fuera de su obra” (no incluir prólogos ni prefacios, no añadir comentarios aledaños o notas aclaratorias, *no dar explicaciones*) de modo de evitar incurrir en la paradoja del turbio “esclarecimiento” de un *pensamiento* que no lo necesita al alumbrarse por sí solo, en Kant dicha exigencia se encontraría a la base o se haría partícipe de una distinción concerniente a un ámbito alejado de lo bello artístico y tal vez más cercano al de la filosofía, aun cuando los aspectos propios del proceso de

⁴³⁹ Ibid., p.217 (ambas citas).

* Un paréntesis de Kant permite incurrir en uno más. Al establecer que como consecuencia de verse imposibilitado para explicar las reglas de su producción, el genio tampoco podrá entregar pautas para la elaboración artística de otros, Kant recurre a la especulación etimológica: “(de ahí también, pues, que presumiblemente la palabra genio se derive de *genius*, el espíritu peculiar dado a un hombre en su nacimiento para protección y guía, de cuya inspiración procedieran esas ideas originales)” (Ibidem). ¿Se trata de un paréntesis que vincula al genio kantiano con otro tipo de *origen*, separado del hombre, en tanto lo “protege” y lo “guía”? Giorgio Agamben, recogiendo la cercanía etimológica entre “genio” y “generar”, ha dado una torsión importante en la percepción de *genius*. Si bien ésta era para los latinos una palabra con la cual se divinizaba a la persona (por cuanto *Genius* es el dios que engendra), otorgándole una *identificación* como individualidad única, para Agamben es también lo más “impersonal” en la medida en que, al darnos origen (al *generarnos*), hace de *nuestra* vida algo sin embargo *no*-originado en nosotros: “*Genius* es nuestra vida en tanto que no nos pertenece.” (G. AGAMBEN, “Genius”, en: *Profanaciones*, ed.cit., p.11); el giro, además de alejarse de la concepción kantiana del genio, para este ensayo es importante, por cuanto, según Agamben, “de la última cosa que Genius tiene necesidad es de una obra”, y “no puede jamás asumir la forma de un Yo, y tanto menos de un autor” (Ibid., p.12).

creación (junto a las reglas de la naturaleza que lo constituyen) permanecerían de cualquier manera incognoscibles.⁴⁴⁰ Kant —por cierto, un profuso escritor de prólogos— seguirá haciendo uso indiscriminado de nomenclaturas tales como “don natural” y “talento” en contraposición al *espíritu de imitación* (*Nachahmungsgeiste*), con el propósito de distinguir a partir de aquí entre actividad artística y trabajo científico.⁴⁴¹

Entonces, bien podríamos ahora abandonar a Kant. Abandonarlo, quizás, *contra* Kant. Ciertamente hemos cumplido: al fin nos hemos detenido, aunque sea por un muy corto trecho, en las consideraciones de un *filósofo* neto, con todas sus letras. Pero lo que nos ha motivado a indagar parcialmente en su concepción del *genio artístico* no es tanto la indispensable cita de autoridad cuanto el que la primera de sus propiedades, la *originalidad*, implicaría entonces la aparición en escena de un principio legislativo de no-imitación, la creación de un producto *nuevo* (nuevo *porque* original) acerca del cual el artista no puede ofrecer —ni tan siquiera intuir— leyes ni explicaciones. El solo desmentido posterior a Kant, en cuanto a esto último, bien podría inducirnos, nuevamente, a darlo por clausurado. Con probabilidad desde hace tiempo cualquier artista podría poner en cuestión el verse imposibilitado de dar noticia sobre aquello que *ha hecho*, y ciertamente no hay que ir muchos años más allá de Kant ni de Joubert para recordar, por ejemplo, que con la redacción de *The Philosophy of Composition* Edgar Allan Poe se permitió no sólo *explicar* paso a paso la producción de su célebre poema *The Raven*, sino también, y junto a la explicación, exhibir tal proceso habida cuenta de una *técnica de la poesía*.⁴⁴² Será ahí, en esa exhibición del proceso de producción, donde se luzcan en primer término las operaciones de un “intelecto analítico”, tan propio — como escribió el mismo Poe en otro sitio— de la “maldición de cierto tipo de inteligencia” que “jamás está satisfecha con la conciencia de su aptitud para hacer alguna cosa. Ni siquiera se contenta con hacerla. Tiene que saber y mostrar a la vez cómo fue

⁴⁴⁰ Considerando que en la concepción kantiana de la belleza artística lo determinante no es *saber lo que se hace*, sino la adquisición de las habilidades para realizar una obra conforme a las reglas entregadas por la naturaleza, entonces “lo que se muestra y aparece constituyendo la obra de arte genial (bella) permanece oculto para la comunicación conceptual: el proceso creador de la naturaleza desde la cual actúa el genio. La creación del arte bello es una forma de mostrar aquellos aspectos de la naturaleza que permanecen incognoscibles incluso para aquel que las muestra: el propio genio.” CRESCENCIANO GRAVE TIRADO, “Kant. La subjetivación universal de la belleza.”, en: *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. México DF, UNAM, 2002, p.54.

⁴⁴¹ Cfr. §. 47, “Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio” (op.cit, pp. 217 a 220), donde, para dilucidar definitivamente las propiedades del genio, Kant se sirve de esta comparación entre científico y artista a partir de los ejemplos de Newton, por un lado, y Homero y Weiland, por otro.

⁴⁴² Cfr. EDGAR ALLAN POE, “Filosofía de la composición”, en: *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza, 1973, pp. 65-79. Traducción de Julio Cortázar. *The Philosophy of Composition* se publicó por primera vez en 1846; para una revisión del texto inglés, la Edgar Allan Poe Society of Baltimore reproduce la edición neoyorquina de 1850 (*The Works of the Late Edgar Allan Poe*) en su sitio web www.eapoe.org.

hecha.”⁴⁴³ Poe intentará demostrar que la producción artística (la elaboración de un poema) no tiene, al parecer, nada de “inefable”, ni menos aún es el extraño resultado de una misteriosa inspiración. El poeta eventualmente podría realizar el camino inverso y hacer alarde de él, llegar a conclusiones, disertar sobre su poema, convertirse en el filósofo-crítico de su propia producción, exponer cómo “ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición”, en la medida en que “la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor de un problema matemático”.⁴⁴⁴

“Los antiguos invocaban a las Musas. / Nosotros nos invocamos a nosotros mismos”:⁴⁴⁵ estos dos versos se corresponden con las tentativas analíticas de Poe, y evidenciarían de algún modo, desde el punto de vista de la producción, el movimiento de desprendimiento autorreferencial realizado por el poeta moderno. Pero, a contramano, más tarde será Borges quien en uno de sus prólogos pondrá en duda el camino trazado por Poe: “El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero y opto por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia. No deja de admirarme que los clásicos profesaran una tesis romántica, y un poeta romántico, una tesis clásica.”⁴⁴⁶ Tampoco deja de admirar que un narrador tan entregado a la escritura de prólogos notables, en los cuales se permite referir a la proveniencia y factura de sus propios cuentos, profesara, o fingiera profesar, la tesis de la Musa. Pero aun si aceptásemos los fingimientos de los poetas, la cuestión permanecería: ¿el poeta, incurriendo en esa *filosofía de la composición*, de pronto se ve capacitado para adoptar la postura del filósofo? ¿En suma *también* él, por lo regular y de suyo tan “inconsciente”, será quien con ese gesto —vano o no— se consagre al pensamiento conceptual? Por otra parte, Kant, precisamente Kant, precederá a toda una camada alemana de “poetas” a la vez “filósofos” —desde Schiller y Schlegel hasta Hegel y Nietzsche—, a quienes la imposibilidad de acceder al sitial tanto del artista como del *filósofo genial*, les parecería por lo menos mezquina. Sin embargo, si seguimos manteniendo la especulación en torno a esta línea divisoria desprendida de la teoría kantiana del genio, incluso para *saberse* genios los artistas y los poetas deberían pasar por el dictamen del filósofo, el único capaz de *explicarlo* y de advertir en su producto las ideas de su elaboración, sólo susceptibles

⁴⁴³ EDGAR ALLAN POE, “Marginalia”, en: op. cit., p.281.

⁴⁴⁴ “Filosofía de la composición”, op.cit., p.67: *with the precision and rigid consequence of a mathematical problem*, dice Poe, a propósito de quien, y teniendo a la vista sus “narraciones científicas”, Baudelaire señaló: “No está lejos el tiempo en el que se comprenderá que toda literatura que se rehúe a marchar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida” (citado por WALTER BENJAMIN, en: *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, ed.cit., p.58).

⁴⁴⁵ FERNANDO PESSOA, *Antología poética*. Buenos Aires, Argonauta, 2005, p.55. Traducción de Rodolfo Alonso.

⁴⁴⁶ JORGE LUIS BORGES, “Prólogo” a *El informe de Brodie* (1970), en: *Obras Completas Vol. II*. Buenos Aires, Emecé, 1994, p.399.

de disección mediante el uso del bisturí conceptual. Varios poetas protestarían —como Poe— ante tan tajante asignación de roles, es cierto, pero fue también un poeta el que hacia 1870 sentenció: “Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie. Ils sont la philosophie de la poésie. [...] La poésie ne pourra pas se passer de la philosophie”.⁴⁴⁷

¿No es por ejemplo definitivamente *genial* Rilke luego de su paso por Heidegger, acaso? Abocados al plan de lanzar preguntas socarronas desprendidas del trazado fronterizo (y de la relación de dependencia) entre arte y filosofía, entonces, por ejemplo, ¿qué ocurre con los consejos entregados por el mismo Rilke en sus *Cartas*, cuando en 1903 exhorta al joven poeta a que, a su vez, “investigue la causa que le impele a escribir” y “utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de su recuerdo”?⁴⁴⁸ ¿Son los de Rilke consejos después de todo *filosóficos*, que por tanto no atañen estrictamente al genio de los artistas, siempre habitado por “ideas ricas en fantasía y, sin embargo, a la vez plenas de pensamientos”, pero de cuya juntura y proveniencia —insiste Kant— es incapaz de dar noticia “porque él mismo no lo sabe ni puede, pues, enseñárselo a otros”?⁴⁴⁹ Tales preguntas simplificadoras (planteadas ya en otro lugar de este mismo ensayo, aunque de un modo aparentemente inverso),⁴⁵⁰ pese a sí mismas, y con toda su fanfarronería, hacen emerger una vez más la pregunta por los posibles puntos de (des)encuentro entre literatura y filosofía, esos difusos *lugares* o espacios de comercio difíciles de someter a mensura y donde *tienen-lugar* contactos, trueques, flirteos, pero en los cuales también se distinguen diferendos, acusaciones, gestos de rotunda lejanía.

Así las cosas, gracias a una mirada rápida al *genio* en su sentido kantiano, podríamos descartar de inmediato a Kant como sospechoso en esta intriga cada vez más opaca, y por el contrario ubicarlo del lado de quienes, en nombre del talento y la originalidad, defenderían con dientes y uñas el prototipo *genial* del “autor” en tanto “creador original”. Es su sólida coartada. Pero si nos deshiciéramos de Kant aquí, no podríamos arrastrarlo hasta donde queremos, hacia donde nos conviene, con su concepción del *genio*. Incluso, para hacer otra digresión y así adelantarnos, podemos convenir en que esta noción, de la mano de su obligatoria *originalidad*, ha sabido perdurar con más o menos reticencias en la jerga de los críticos. Aún es fácil verificar

⁴⁴⁷ ISIDORE DUCASSE, CONDE DE LAUTRÉAMONT, *Poesías*, ed.cit., p.72. [“Los juicios sobre la poesía tienen más valor que la poesía. Son la filosofía de la poesía. [...] La poesía no podrá prescindir de la filosofía.” (p.73)]

⁴⁴⁸ RAINER M. RILKE, *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1976, pp.24-25. Traducción de Luis di Iorio y Guillermo Thiele. (La cita ha sido extraída de la primera de las diez cartas enviadas por Rilke a Franz Xavier Kappuz, fechada el 17 de febrero de 1903).

⁴⁴⁹ EMMANUEL KANT, §. 47 “Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio” (op.cit., p.218). En este pasaje es donde Kant distingue entre trabajo científico —demostrable paso a paso, y que por tanto “bien puede ser aprendido”— y la actividad del genio artístico.

⁴⁵⁰ Cfr., en el capítulo I, el apartado “Irse en un *slalom*”.

cómo en muchos lugares se dice de un pintor, de un cineasta, de un jazzista, que es *genial* y *original*; “es más —dice Edward Said— las versiones especializadas de la originalidad se encuentran a lo largo de todo el pensamiento sobre los orígenes, la novedad, el radicalismo, la innovación, la influencia, la tradición, las convenciones y los períodos literarios”.⁴⁵¹ Y, quiéranlo o no, a los mismos filósofos parece de vez en cuando acosarlos: “Habito en mi propia casa / nada he imitado a nadie nunca”, se ufanaba Nietzsche de haber escrito sobre la puerta de *su* casa, en *La gaya scienza* de 1887.⁴⁵² ¿A qué viene esa presunción de no-imitación —tan kantiana, después de todo— en el que resuena la apelación a la *originalidad* del filósofo-artista? “Crear conceptos siempre nuevos, tal es el objeto de la filosofía”;⁴⁵³ “inventar nuevas posibilidades de vida”;⁴⁵⁴ “Ver algo que aún no lleva ningún nombre”:⁴⁵⁵ el discurso filosófico también considera, pues, una relación entre originalidad y *novedad*, y tal relación las ha convertido a ambas en atributos bastante especiales a la hora de decir algo desde (o hacia) la filosofía. Por otra parte, “originalidad” se presenta como una palabra, si no clausurada, sí bastante conflictiva (y sospechosa) más allá del terreno de la actividad artística, literaria y filosófica, pues también es posible constatar cómo dicha conflictividad se extiende hacia un lugar para el cual las exigencias de originalidad, en el sentido kantiano, serían en todo caso impertinentes: hoy tampoco ningún científico afirmará con seguridad que la casa en la que habita sea enteramente *suya*; ciertamente la adornará como quiera, introducirá y experimentará y destruirá cuanto se le antoje y cómo se le antoje, pero de cualquier manera habrá de lidiar con habitaciones ya ocupadas y que a su vez, muerto él, seguirán siendo ocupadas por otros.

Aun así, ¿es todavía realmente *muy* difícil imaginar la escena donde alguien se sienta a escribir y se ve de golpe asaltado por su genialidad inexplicable como quien es traspasado por un rayo (portador de aquellas misteriosas reglas de la naturaleza) sin caer fulminado, sino quedándose con una obra *genial* —y, por tanto, inexplicable— a su haber? “Víctimas de su imaginación” dirán por ejemplo los surrealistas de sus admirados “locos”,⁴⁵⁶ y se trata de los mismos surrealistas que según Barthes han contribuido, pese a

⁴⁵¹ EDWARD SAID, “Sobre la originalidad”, en: *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona, Debate, 2004, p.175. Traducción de Ricardo García Pérez.

⁴⁵² El epígrafe corresponde a la 2ª edición de *Die fröhliche Wissenschaft (La ciencia jovial)*, 1887: “Habito en mi propia casa / nada he imitado a nadie nunca / y —me burlé de todo maestro / que no se haya burlado de sí mismo.”, *Sobre la puerta de mi casa*. FRIEDRICH NIETZSCHE, *La ciencia jovial*. “La gaya scienza”. Caracas, Monte Ávila, 1999. Traducción de José Jara.

⁴⁵³ GILLES DELEUZE-FELIX GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?*, ed.cit., p.11.

⁴⁵⁴ GILLES DELEUZE, *Nietzsche*. Madrid, Arena Libros, 2000, p.27. Traducción de Isidro Herrera y Alejandro del Río.

⁴⁵⁵ FRIEDRICH NIETZSCHE, “Originalidad”, sentencia 261 del Libro Tercero de *La ciencia jovial* (ed. cit., p155).

⁴⁵⁶ “Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación”, escribía André Breton en el “Primer Manifiesto del Surrealismo” de 1924 (en: ANDRÉ BRETON, *Manifiestos del Surrealismo*, ed.cit., p.19).

su ilusoria ruptura, a derribar “el imperio del autor”;⁴⁵⁷ sin embargo, en esa dirección “el glorificado —como escribe Blanchot— no es entonces el arte sino el artista creador, la poderosa individualidad, y cada vez que se prefiere el artista a la obra, esta preferencia, esta exaltación del genio significa una degradación del arte, el retroceso ante su propio poder, la búsqueda de sueños compensadores.”⁴⁵⁸

De modo que así como hay razones para decir: “la concepción del artista genial y original ha sido claramente puesta en duda y al final superada”, también las hay para afirmar que se sigue prefiriendo el artista a la obra. ¿A cuál de los dos preferirá realmente Kant? Leyéndolo por encima —no está mal, así lo hemos hecho— pareciera como si el genio estuviera encerrado en la más hermética de las bóvedas, hablando solo, produciendo obras sin saber cómo, a resguardo del aprendizaje y por sobre todas las cosas a resguardo de las demás obras extraídas por los *otros* genios. Entonces, siguiendo esa lectura, cabría pensar en el arte como en un verdadero misterio, pues tampoco, según Kant, “se puede aprender a hacer poesía con riqueza de espíritu, por exhaustivos que puedan ser todos los preceptos para el arte poético y excelentes los modelos de aquéllos”.⁴⁵⁹ Las buenas intenciones, es sabido, no han escrito nunca un gran poema, y la célebre sentencia de André Gide (“Con los bellos sentimientos se hace mala literatura”), se encuentra por lo menos emparentada a esta negación.* Pero lo cierto es que tal “riqueza de espíritu” será para Kant atributo *intelectual* propio del científico, capaz por ello de “mostrar todos los pasos que tuvo que hacer” y dejar tras de sí —o tras las huellas de sus “descubrimientos”— un linaje de imitadores y aprendices.⁴⁶⁰ Pero en suma, ¿nada se puede aprender ni leer para convertirse, por ejemplo, en un poeta *original*? De ser así, imaginaríamos a un Kant horrorizado al enterarse de la existencia de universidades que incluyen entre sus carreras las de “escritura creativa” o “creación literaria”, aunque tantos otros artistas “anti-académicos” por otro lado se hayan apresurado a tomar su lugar en defensa de lo *inefable*. ¿Cómo se llega a ser, como dice Kant, un “favorito de la naturaleza”? “Puesto que el don natural tiene que dar la regla al arte (como arte bello), ¿de qué especie es entonces esta regla?”⁴⁶¹ Tal regla, nos dirá Kant, “debe ser abstraída del hecho, es decir, del producto”.⁴⁶²

Aquí se observa un giro importante que ya era notorio en Joubert. Aquellas

⁴⁵⁷ Cfr. ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, en: op.cit., pp. 67-68.

⁴⁵⁸ MAURICE BLANCHOT, “¿A dónde va la literatura?”, en: *El libro que vendrá*, ed.cit., p.220.

⁴⁵⁹ EMMANUEL KANT “Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio”, §. 47. en: op.cit, p. 218.

* «C'est avec les beaux sentiments que l'on fait la mauvaise littérature»: Heidegger reparará en esta sentencia de Gide para señalar que “no sólo vale para la literatura, sino que todavía vale más para el caso de las filosofías.” (MARTIN HEIDEGGER, *¿Qué es la filosofía?*, ed.cit., p.31).

⁴⁶⁰ “En lo científico, entonces, el mayor descubridor se distingue sólo por el grado del imitador y aprendiz más laborioso y, por el contrario, es específicamente diferente de aquél a quien la naturaleza ha dotado para el bello arte.” (EMMANUEL KANT, op. cit., p.218).

⁴⁶¹ Ibid., p.219.

⁴⁶² Ibidem.

misteriosas “reglas” de la naturaleza gracias a las cuales el artista ha sido investido de *originalidad*, estarían, si no alojadas, sí susceptibles de ser “abstraídas” o arrancadas de su obra. De golpe, esta precisión deja entrever una mínima abertura por donde podemos vislumbrar a Kant al menos como un cómplice de la muerte del autor. Si no se consigue aprender nada del genio en sí mismo, si es imposible aprender a ser original ni “hacer poesía con riqueza de espíritu”, en cambio, dado ya el producto, “otros podrán probar su propio talento, para servirse de ése como modelo, no de *contrahechura*, sino de *imitación*.”⁴⁶³

Ahora bien: puesto que la originalidad del talento constituye una pieza esencial (aunque no la única) del carácter del genio, creen las cabezas frívolas no poder mostrar de mejor manera que son genios florecientes que declarándose libres de la académica sujeción a todas las reglas, y creen hacer mejor parada montando un caballo colérico que uno amaestrado. El genio no puede aportar más que rico *material* [*Stoff*] para productos del arte bello; la elaboración de ése y la *forma* exigen un talento formado por la academia [...]⁴⁶⁴

De modo que la originalidad, para servir de modelo de imitación a otros, debe *formarse*. La sujeción a las reglas académicas se hace necesaria, aunque en último caso no puedan ser *explicadas* por el genio. Pero es posible, y necesario, *aleccionarlo*. La oposición entre el caballo colérico y el amaestrado dice bastante. Es un aviso para los románticos desbocados, pero más que eso se trata de la subrepticia introducción en la escena de una palabra que ha sido particularmente aludida (con bastante mala intención, es cierto) en este ensayo: la “academia”. ¿Qué son esos “productos del arte bello”, y qué es la “academia”? Es revelador el hecho de que el genio original deba también rendir examen ante los productos del arte, aunque al parecer Kant da por sentado el que éstos estén ya contenidos en el espacio de la academia; asimismo, *originalidad*, para el artista genial, nunca equivaldrá a *liberación de las reglas*, y las “cabezas frívolas” que las igualen no poseerán ni un ápice de genialidad. Pero queda otra cuestión: el genio, esa capacidad innata formadora de un producto bello, tampoco en este terreno las tiene todas consigo. La sutil distinción entre “arte bello” y “producto”, en el citado pasaje, es demasiado sugestiva. Pues si el artista genial es quien entrega material bello y es, por tanto, *productor de belleza*, ¿quién da vida al “arte bello” si el artista no puede explicar, en suma, cómo y por qué es bello lo que ha producido? Esta es la importancia de la introducción de la palabra “academia” en la formulación del genio kantiano: ese “arte bello” integrado por “productos” provenientes de la genialidad, se encuentra sin

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ Ibidem; los subrayados son de Kant.

embargo determinado según las reglas consuetudinarias e ineludibles de la enseñanza. La academia, que no produce arte, sin embargo sabe mucho de él, y es así, sabiendo mucho de arte, como será la depositaria de su tradición. Será pues la *originalidad amaestrada* por esta sujeción a la academia la que permitirá la desenvoltura del genio.

Pero si nos hemos detenido en la *originalidad* en sentido kantiano no ha sido sólo para insistir en las determinaciones o coacciones de la academia. Todo esto se enmarca en el intento de introducir esta palabra a veces inmanejable —“originalidad”— en el ámbito del arte. Se nos podría reclamar el que Kant no se ocupe de tal palabra sino de una manera marginal a los propósitos de la *Crítica de la facultad de juzgar*, o bien que estemos sobreinterpretando, sacando conclusiones apresuradas y tergiversando por completo el asunto. Probablemente así sea (además, si se lee con mínima atención, *Genio*, en Kant, nunca es “alguien”, sino un “talento”, y ese “talento”, una “facultad”, un “don” o una “disposición”), pero aun así no deja de permanecer, con el texto kantiano, la trayectoria loca de una palabra importante que se ha intentado desalojar con insistencias de la teoría de la escritura, especialmente por el decreto de Roland Barthes. En suma, ¿está Kant, con el *genio* y la *originalidad*, demasiado lejano a los propósitos de “La muerte del autor”?

Es importante recordar aquí *de qué está hecho un texto*: “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”.⁴⁶⁵ Entre “los mil focos de la cultura” (*mille foyers de la culture*) sin duda están los de la academia y otros muchos; pero justamente al ser tantos los focos —ninguno original, ninguno *natural*— los que a un tiempo se conglomeran en el texto, se asiste a un juego de luces contradictorio: iluminar la factura del texto como un “tejido de citas” significa también ensombrecerlo dada su pertenencia a una inextricable red que aparece siempre como *infinita*, quizás aún más *indeterminada* que las propias reglas entregadas (al genio kantiano) por el “sin-sentido original”, pero descifrable, de la naturaleza. Armado con esos mil focos encandilantes —o con “ese inmenso diccionario del que [el escritor] extrae una escritura que no puede pararse jamás”—,⁴⁶⁶ Barthes pondrá en cuestión toda alusión a la originalidad —como novedad y como origen— y, de paso, si puede decirse, desnaturalizará la figura del autor genial y la sustituirá por la del *escritor*, ese mezclador irreversiblemente instalado en el espacio de la cultura. Con él, la extracción de un nuevo texto provendrá siempre de otros textos, considerándolos en un sentido amplio y no sólo en su calidad de textos escritos o impresos. Incluso un rostro, incluso la naturaleza, pueden ser textos, pero mientras no lo sean, es decir, mientras no se *lean* o no se *desenreden*, el escritor no verá ni escuchará en ellos nada digno de ser

⁴⁶⁵ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, en: op.cit., p.69.

⁴⁶⁶ *Ibíd.*, p.70.

mezclado.^{*} Como no podía ser menos, el mismo decreto de “La muerte del autor” se asume deudor de una multitud de citas declaradas u ocultas, y la tarea de hallarlas, omitirlas e imaginarlas correrá por cuenta de ese otro mezclador —ese otro *escritor*— que es el *lector*; pues, a fin de cuentas, “¿quién de entre nosotros los poetas no ha adulterado su propio vino? Más de una venenosa mixtura ha sido fabricada en nuestras bodegas, y más de una cosa indescriptible se ha hecho en ellas”.⁴⁶⁷ La mezcla de la escritura señala, pues, su inevitable adulteración, y la “naturaleza”, para el escritor, sólo será un barril más dentro de la interminable y laberíntica bodega de la cultura y el lenguaje.

* Cuestión que ya se hallaba más o menos perfilada por Barthes desde *Mitologías* (1957), en su necesidad de constituir, frente al desarrollo de los medios, una crítica basada en la “ciencia semiológica”: “Estoy frente al mar; es indudable que, en sí mismo, no me transmite ningún mensaje. Pero, ¡cuánto material semiológico en la playa! Banderines, inscripciones, carteles, vestimentas, hasta un bronceado, todo me envía mensajes.” (ROLAND BARTHES, *Mitologías*. México DF, Siglo XXI editores, 1999, p.203. Traducción de Héctor Schmucler).

⁴⁶⁷ FRIEDRICH NIETZSCHE, “De los poetas”, en: *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza, 1985, p.189. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. (Como señala este último en la nota 180, “*De los poetas* es una parodia constante” —es decir, una cita— de los versos 12.104-12.105 del *Fausto* de Goethe).

¿NOS IMPORTA EL SEÑOR NIETZSCHE?

Me resultaría muy agradable decir lo que pienso y tranquilizar al señor Gustave Flaubert por medio de frases; pero ¿qué importancia tiene el mencionado señor?

GUSTAVE FLAUBERT

1

Es sabido que Nietzsche realizó una puntillosa evaluación de sus propios escritos (difícil encontrar un caso más ejemplar de un filósofo tan consagrado a leerse a sí mismo mientras lee a los demás); a *Ecce homo* puede entrarse como quien penetra en una sala donde se exhiben varios autorretratos que conforman una verdadera “retrospectiva Nietzsche”, pero antes, y para engrosar el catálogo de tal exposición, están los prólogos a sus libros. En varios de ellos (o en ese “Ensayo de autocrítica” incluido en las ediciones posteriores a la primera de *El nacimiento de la tragedia*) se señalan referencias generales o específicas vinculadas a situaciones biográficas del propio Nietzsche, *según —o a pesar— de las cuales*, el libro en cuestión ha sido escrito. Este es el libro de un convaleciente agradecido, recuerda Nietzsche en el prólogo a la segunda edición (1887) de *La ciencia jovial*: “nada más que el regocijo luego de una larga privación y desfallecimiento, el júbilo de la fuerza que se recupera”;⁴⁶⁸ no obstante, casi inmediatamente después, en el mismo prólogo, se lee: “Pero dejemos a un lado al señor Nietzsche, ¿qué nos importa que el señor Nietzsche esté nuevamente sano...?”⁴⁶⁹ Aquí se abre un problema antes deliberadamente eludido para formular la pregunta por el *autor de filosofía* y que, a partir de este caso, lleva a pensar en si los márgenes del decreto de “la muerte del autor” no estarán circunscritos a un campo más acotado que el de “la destrucción de toda voz” planteada por Barthes. Porque, leyendo al señor Nietzsche, ¿no es con él con *quien* se visibiliza el problema del “autor” (y con él “su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones”) en el texto de filosofía?

[...] el nombre de Nietzsche es tal vez hoy, para nosotros, en Occidente, el de quien fue el único (quizás de otra manera respecto de Kierkegaard, e incluso acaso de Freud) en ocuparse de la filosofía y de la vida, *con su*

⁴⁶⁸ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La ciencia jovial* (“*La gaya scienza*”), ed.cit., p. 1.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.2.

nombre, en su nombre. El único, tal vez, en haber puesto en juego en ello su nombre —*sus nombres*— y sus biografías.⁴⁷⁰

El mismo año de escrito el citado prólogo a la *Ciencia jovial*, en *Más allá del bien y del mal* Nietzsche publicaba lo siguiente: “Poco a poco se me ha ido manifestando qué es lo que ha sido hasta ahora toda gran filosofía: a saber, la autoconfesión de su autor y una especie de *memoires* [memorias] no queridas y no advertidas”.⁴⁷¹ Y sin embargo, tiempo después, afirmaba en *Ecce homo*: “Una cosa soy yo, otra cosa son mis escritos”.⁴⁷²

Cómo se podrá *entrar* en el nombre de Nietzsche, ese nombre “póstumo” de la filosofía, que por una parte recuerda el carácter performativo de “toda gran filosofía” en tanto “autoconfesión”, y que, por otra, se apresura en separar a ese “yo” de “mis escritos”,⁴⁷³ es una cuestión difícil, aún más si ese nombre, “Nietzsche”, forma parte de un *corpus* filosófico firmado con ese nombre (“en su nombre”) no ya bajo la admonición “íntima” de las memorias o los diarios de vida supuestamente separados de una “obra” por irrelevantes o superfluos. Porque quizás la separación entre autobiografía y obra filosófica aquí pierda toda fuerza, y así deje de operar en el nombre —*en nombre*— de Friedrich Nietzsche, aquel nombre completo y tal vez indivisible.⁴⁷⁴ En Nietzsche no se trata de aparecer y desaparecer al momento de escribir —la confesión está en otra parte—, y ese lugar no es el reverso de una filosofía ni funge de escondite para una voz disonante con su escritura. Si sus textos pueden considerarse como la ininterrumpida autoconfesión de quien *por esas cosas de la vida* es un filósofo, también son palabras escritas en el marco del “texto de filosofía”, de una “filosofía de Nietzsche”, con lo cual ambos marcos —los de la autobiografía y los de la filosofía, los de la aparición y la

⁴⁷⁰ JACQUES DERRIDA, *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p. 33. Traducción de Horacio Pons (los subrayados son de Derrida).

⁴⁷¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, “De los prejuicios de los filósofos”, en: *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza, 1983, p.26. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

⁴⁷² FRIEDRICH NIETZSCHE, “Por qué escribo tan buenos libros”, en: *Ecce homo*. Madrid, Alianza, 1996, p.55. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

⁴⁷³ En cuanto al “yo” utilizado por Nietzsche en estos “escritos”, Rüdiger Safranski ha señalado: “si exceptuamos a Montaigne, no hay ningún filósofo que use con tanta frecuencia como él la palabra ‘yo’. Y la razón está en que Nietzsche sabe que él es Nietzsche. Se sentía como un ejemplar. A sus ojos valía la pena ser él mismo.” (RÜDIGER SAFRANSKI, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona, Tusquets, 2001, p. 28. Traducción de Raúl Gabás). ¿Hasta qué punto puede hablarse de esta ejemplaridad en Nietzsche si precisamente no sólo uno de los “consejos” de Zaratustra (“¡Alejaos de mí y guardaos de Zaratustra! Y aún mejor: avergonzaos de él. Tal vez los ha engañado”), sino también la divisa grabada “sobre la puerta de mi casa” señala: “me burlé de todo maestro que no se haya burlado de sí mismo”? (Vid. FRIEDRICH NIETZSCHE, “De la virtud que hace regalos”, en *Así habló Zaratustra*, ed.cit., p. 122; y *La ciencia jovial*, epígrafe de la segunda edición (1887), ed.cit., s/p., respectivamente).

⁴⁷⁴ Como divisible, para Starobinski y Derrida, lo fue el de “Jean-Jacques/Rousseau”, por ejemplo. (Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Jean Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*. Madrid, Taurus, 1995, y JACQUES DERRIDA, “Ese peligroso suplemento...”, en: *De la gramatología*, ed.cit., pp.181-208).

desaparición— se difuminan. He aquí pues una gran dificultad para proseguir la marcha fúnebre del autor, pues si la declaratoria de su muerte se dirigía a derogar en primer lugar las interpretaciones de la escritura basadas en aspectos biográficos de los “autores”, es muy posible que con el nombre de Nietzsche la imposición a raja tabla de tal decreto halle una buena controversia. Duro escollo, puesto que quizás no sea del todo desdeñable ir hacia los entretelones de la biografía de los filósofos y penetrar así, por esa abertura, en esos nombres tan ilustres.

Pero tal vez se trate de alejarse lo más pronto posible de las objeciones, de las explicaciones y de las oposiciones binarias entre “obra” y “vida”, entre “texto” y “existencia”, que por una parte dan pie a lecturas inmanentistas de la filosofía, y por otra permiten la entrada (desatada) de lecturas que pretenden explicarla “de acuerdo con procesos empíricos de tipo psicologista e incluso psicoanalicista, historicista o sociologicista”.⁴⁷⁵ Para salirse de ahí y abrir “una nueva problemática de lo biográfico en general”, a propósito de Nietzsche pero también en torno a la bio-grafía de los filósofos en general, Derrida ha introducido la palabra *dynamis* como una “linde” “entre la ‘obra’ y la ‘vida’, el sistema y el ‘sujeto’ del sistema”.

Esa linde —yo la llamo *dynamis* a causa de su fuerza, de su poder, de su potencia virtual y también móvil— no es ni activa ni pasiva, ni afuera ni adentro. Y, en especial, no es una línea delgada, un trazo invisible o indivisible entre el recinto de los filosofemas, por un lado, y, por otro, la “vida” de un autor ya identificable bajo un nombre. Esa linde divisible atraviesa los dos “cuerpos”, el corpus y el cuerpo, de conformidad con leyes que apenas comenzamos a entrever.⁴⁷⁶

¿No era la escritura, según Barthes, “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”? Sólo en este aspecto la proposición de Barthes se circunscribe con exclusividad al espacio de la escritura, cuya realización supone esa *pérdida de identidad* y en definitiva la desaparición del cuerpo escritor. Pero la *dynamis* de Derrida atraviesa: está tanto en el cuerpo del filósofo como en el *corpus* de su escritura, y está cortada, dividida, ella misma atravesada por la separación. Y aquí se establece una distancia. Porque si bien aquello que el decreto de Barthes ha posibilitado —las lecturas “inmanentistas” de la literatura, la escritura y el arte en general— se ha llevado a cabo en virtud de ese “blanco-y-negro” de la página

⁴⁷⁵ JACQUES DERRIDA, “Lógica de la viviente”, en: *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, ed. cit., p.31.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, ambas citas: pp-31-32.

donde la “identidad”(*identité*) se pierde, por otra parte también ha sido autorizado gracias a una exclusión y a una omisión en todo caso capaces no de impugnar, sino más bien tendientes a abrir aún más — *de lado a lado, un poco más*— el decreto: la exclusión de las “confidencias” (*confidence*) en tanto sustrato final de la “obra”,⁴⁷⁷ y la omisión más o menos evidente de la escritura filosófica a la hora de los ejemplos.⁴⁷⁸ Lo cual Derrida, ante la escritura de Nietzsche, ante la atribución por parte de Nietzsche del carácter *confesional* de “toda gran filosofía”, ha debido por lo menos abordar y cuestionar, aun cuando, y esto es importante, la separación que la *dynamis* atraviesa se ha mantenido.⁴⁷⁹

La *dynamis* es un puente, pero un puente cortado a la mitad que impele al salto, y a ambos lados del puente encontramos escritura: tanto Derrida como Barthes escriben en torno a los problemas de las bio-*grafías* y acerca de los bio-*grafemas*, y tanto el “cuerpo” como el *corpus* en última instancia son *leídos*. Ahí, y no en otro lugar, se entrevé el punto irreductible, pero movilizado, desde donde se abre la escritura, pues en contrapartida “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura”.⁴⁸⁰ Si la lectura de Barthes, que se ha referido al “yo” de la escritura como “un *yo* de papel”,⁴⁸¹ reacciona ante la preeminencia del Autor entendido como un bloque único y soberano que por sí mismo *explicaría* los engranajes de una “obra”, la lectura de Derrida, y en primer lugar la introducción de la *dynamis*, se organiza *a partir de los textos* escritos en nombre de Nietzsche. Y si Nietzsche en *Ecce homo* ha decidido confesarse algunas cosas y “contarse su vida”, es decir, configurar un relato, lo hará escribiendo. Es la gran impostura del señor Nietzsche como confesor-

⁴⁷⁷ La crítica de Barthes, hacia el final del segundo apartado de “La muerte del autor”, reconoce el imperativo “aún” del autor en los discursos críticos y escolares —“y hasta en la misma conciencia de los literatos” [et dans la conscience même des littérateurs]—, de momento en que la *explicación* (*explication*) de la obra “se busca siempre en el que la ha producido” como quien, mediante ella, “estaría entregando sus ‘confidencias’” [qui livrait sa “confidence”]. ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, p.66; y “La mort de l’auteur”, ed.cit., pp. 61-62.

⁴⁷⁸ Los ejemplos expuestos por Barthes —Balzac, en primer lugar, y luego en orden sucesivo: Mallarmé, Valéry, Proust, Brecht, Baudelaire, Van Gogh, Tchaikovsky, Proust y el Surrealismo— abarcan el terreno del arte en general y el de la literatura en particular. Es, por lo demás, *el* terreno que le interesa, pero de todos modos no sería completamente ilícito incluir al mismo Nietzsche, de quien abundan las lecturas biografistas (principalmente en relación al episodio final de su “locura”), en este reparto. Desde luego la ausencia de ejemplos provenientes de la escritura filosófica no le resta contundencia a “La muerte del autor”, pero tampoco —sobre todo pensando en Nietzsche— deja de brillar por su ausencia.

⁴⁷⁹ Esta noción de “linde”, como posible campo metodológico, se acerca bastante a la noción de “Texto” propuesta por Barthes; guardando sus distancias, es posible apreciar cómo ambas buscan “atravesar”: la primera, el espacio abierto entre la “biografía” y el filosofema”; la segunda, en tanto “su movimiento constitutivo —señala Barthes— es la *travesía* (puede en particular atravesar la obra, atravesar varias obras).” ROLAND BARTHES, “De la obra al texto”, en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, ed.cit., p.75 (el subrayado es de Barthes).

⁴⁸⁰ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, op.cit., p.70.

⁴⁸¹ ROLAND BARTHES, “De la obra al texto”, op.cit., p.79.

filósofo, pero no sólo la de él, sino la de todos quienes escriben un relato, sea o no autobiográfico, bajo tal o cual nombre.

Ahora bien, ¿cómo se relata o se confiesa algo? Hay muchas maneras, se dirá, y se puede comenzar desde cualquier punto, desde el final, desde la mitad, desde donde usted quiera y bajo el nombre que a usted se le ocurra. El problema es que Nietzsche lo ha escrito “en su nombre”, “con su nombre” y se ha preguntado si acaso es importante hacer mención a las vicisitudes de un tal “señor Nietzsche” para empezar a leerlo. Aun si esos nombres y esas “bio-grafías” se consideran “perdidas” en la madeja misma de un relato compuesto de “infinitos textos”, tenemos a un personaje-Nietzsche, a un narrador-Nietzsche y un autor-Nietzsche. Y ahí pues es donde se disgrega por todos lados la impostura —la impostura de la impostura, podría decirse— de esa escritura tan difícil de neutralizar y separar en niveles, porque esos “puntos” del relato y esos “nombres” de personaje, de narrador y de autor no son sonsacados de parte alguna más que de la escritura y *con* la escritura misma, de modo que la dificultad de la separación se convierte en un falso problema o en un problema en todo caso siempre textual. Aun así, ¿nos basta con darle su tan profundo hincapié a la textualidad —a esos enunciados del tipo “el texto como vida, la vida como texto”— para leer a Nietzsche?

“Contarse la vida”: ¿qué significa *eso*? Tal relato “no es *auto*-biográfico porque el signatario cuente su vida [...] sino que, justamente porque *se* la cuenta, él es el primero si no el único *destinatario* de la narración. En el texto.”⁴⁸² *En el texto*, otra vez; sólo en él están los retazos de un relato que ya no se podrá confundir con la “vida” ni con ese “yo” empírico tan distinto a “mis escritos”, pues la vida, lo que llamamos “vida” a falta de más palabras, no es un relato. La vida, aunque intentemos relatarla, contarla, novelarla, nunca ha poseído una estructura novelística ni mucho menos; tampoco se esfuerza por ser verosímil ni convincente.* Y esto produce de inmediato la activación de algunas *resistencias*, por cuanto “es difícil no concebir la forma de nuestra existencia pasada y futura de acuerdo con esquemas temporales y espaciales que pertenecen a narrativas de ficción y no al mundo”.⁴⁸³ *Contarse la vida* es hacer cualquier cosa salvo dar cuenta —y darse cuenta— de ella. Por eso los relatos de Nietzsche, esos cuentos fantásticos, negros,

⁴⁸² JACQUES DERRIDA, “Lógica de la viviente”, en: op.cit., p.43 (el subrayado es de Derrida).

* Desde la teoría de la historia, Hayden White ha reparado en estos problemas. Sus consideraciones respecto del “estatus de la narrativa histórica, considerada puramente como un artefacto verbal”, “como “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados*”, han subrayado el carácter desviado, opaco, del discurso de la narrativa histórica. Sobre la base de las investigaciones realizadas, entre otros, por Northrop Frye, R.G. Collingwood y Lévi-Strauss, White no pierde de vista el hecho de que el historiador trabaja inevitablemente con la escritura y, en consecuencia, con la opacidad presente en todo lenguaje. (Cfr. HAYDEN WHITE, “El texto histórico como artefacto literario”. En: *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 109. Traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino).

⁴⁸³ PAUL DE MAN, “La resistencia a la teoría, en: *La resistencia a la teoría*, ed.cit., p. 23. “Esto no significa que las narrativas ficticias no sean parte del mundo y de la realidad”, agrega Paul de Man; “puede que su impacto en el mundo sea demasiado fuerte para nuestro gusto.” (Ibidem).

introducidos por él en filosofía, conforman el opaco relato de la vida bajo una muy cuidadosa distribución de la impostura. A diferencia de Derrida, Nietzsche sí sabe, y muy bien, cómo contar historias;⁴⁸⁴ las narraciones de Nietzsche conforman la historia de la filosofía y de la vida —la suya propia, su propia vida— contada por un impostor, pues ese impostor, tal como lo ha hecho ver Klossowski —precisamente uno de los que ha escrito sobre Nietzsche *atravesando* continuamente el puente cortado entre “biografía” y “texto”—, delinea la figura del filósofo en cuanto productor de ficciones, es decir, como quien, ante la ausencia de ficciones (ese síntoma propio del nihilismo y su “voluntad de verdad”), se aboca con fuerzas a la producción de nuevas ficciones mistificadoras. “*¡Seamos los impostores y los embellecedores* de la humanidad! —de hecho, precisamente eso es un *filósofo*”: aquí tenemos uno de los papeles adjudicados por Nietzsche —en varios pasajes de los *fragmentos póstumos*— al “filósofo-impostor”.⁴⁸⁵

2

En los textos de Nietzsche se asiste a varias otras imposturas, a la aparición de varios otros personajes. Cuando se habla de imposturas y de personajes no se hace referencia a la adopción de ciertos “disfraces” o a “máscaras” cuanto a *posiciones* de recepción y de producción como las “posturas” casi gimnásticas, hiperbólicas y afectadas asumidas por un lector.⁴⁸⁶ Entre las deliberaciones del propio Nietzsche para darle un título al escrito que a la postre sería *Ecce homo*, se encuentra el siguiente apartado:

b) *Ecce homo*. Anotaciones de un múltiple.

1. Habla el psicólogo.

⁴⁸⁴ “Nunca supe contar una historia”, dijo Derrida a propósito de la narración como un “don” a él negado en virtud de la recordación, es decir, como quien “pierde la narración precisamente porque conserva la memoria.” JACQUES DERRIDA, “Mnemosyne”, en: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., p.17. Y más adelante: “¿quién puede contar de veras una historia? ¿Es posible el narrar? ¿Quién puede afirmar que sabe lo que implica una narración?” (p.25).

⁴⁸⁵ Cfr. PIERRE KLOSSOWSKI, “El simulacro del filósofo impostor, el fantasma y el principio de realidad”, en: *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires, Altamira, 2000, p.134. “*El nihilismo (en sentido pasivo) se manifiesta cuando se agotan las fuerzas para inventar nuevas ficciones y para interpretarlas*”, dice Nietzsche (citado por Klossowski, p. 134), a lo cual Klossowski añade que esta impotencia representará entonces “un desafío para una fuerza de invención sustentada que en un impulso determinado no sólo produzca sus fantasmas, sino que también sepa interpretarlos” (p.135).

⁴⁸⁶ Ni tampoco a una suerte de deliberado “encubrimiento” efectuado por el propio Nietzsche respecto de lo que sería la “esencia” de su filosofía, “oculta bajo máscaras”, tal y como lo vislumbra Eugen Fink: “El filósofo Nietzsche está oculto y disimulado por el crítico de la cultura, por el augura misterioso, por el profeta grandilocuente. La esencia está oculta bajo máscaras.” (EUGEN FINK, *La filosofía de Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1980, p.11. Traducción de Andrés Sánchez Pascual).

2. Habla el filósofo.
3. Habla el poeta.
4. Habla el amante de la música.
5. Habla el escritor.
6. Habla el educador.⁴⁸⁷

Es un punto de discusión no resuelto si conviene o no hablar de varios *señores* Nietzsche. Si hay una distancia irreductible entre sus textos primeros y últimos, o bien si son siempre los mismos temas que se desenvuelven a los largo de su “obra”, es una cuestión que quizás se discuta un buen tiempo más. Se ha señalado, por ejemplo, “el enorme peso que los problemas abiertos en su primer libro tienen en toda su obra”,⁴⁸⁸ sin por ello agruparlos dentro de un círculo totalizador a efectos de su lectura, es decir, “a pesar de los diferentes giros que su pensamiento adopta en obras posteriores”.⁴⁸⁹ Por otra parte, Deleuze, en la primera frase de su libro sobre Nietzsche, refiere a un “proyecto más general de Nietzsche”,⁴⁹⁰ y hasta Blanchot, empeñado en señalar la coexistencia de varias “hablas” fragmentarias (distribuidas, si se quiere, bajo la “exigencia fragmentaria” de un pensamiento andante) no aparta del todo la necesidad de admitir un “discurso continuo [...] detrás de sus libros fragmentados”.⁴⁹¹ En fin. Lo importante aquí tal vez consista en preguntar más bien *quién(es)*, entre esos seis o más nombres de Nietzsche (porque bien podemos incluir en el reparto al comediante, al filólogo, al artista, al médico, al compositor, al nutricionista, al polaco, al modista), hablan en determinados momentos de sus escritos. Si ahora voy a hablar como educador, será distinto de como lo haré mañana, que hablaré como amante de la música. “Qué lástima que lo que yo tenía entonces que decir no me atreviera a decirlo como poeta: ¡tal vez habría sido capaz de hacerlo!”.⁴⁹² Son los heterónimos de Nietzsche, quien, por cierto, en ocasiones también hablará en el registro susurrante de un tal señor Nietzsche, ese heterónimo bastante menos histriónico y considerablemente menos agresivo, de capa caída, quejumbroso, autocompasivo. (En ese aspecto, será un maestro para Barthes: la escritura dependerá de cómo entren en juego los humores, de cómo las quejas dirigidas al cuerpo y los rencores celosamente guardados hacia los demás, logran moverse y sobrevivir en el teatro de la

⁴⁸⁷ Vid. “Historia de un texto” en la introducción de Andrés Sánchez Pascual a *Ecce homo*. (FRIEDRICH NIETZSCHE, *Ecce homo*, ed.,cit., p.10).

⁴⁸⁸ CRESCENCIANO GRAVE, “La autocrítica de Nietzsche”, en: *El pensar trágico*. México DF, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1998, p.102.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.95.

⁴⁹⁰ “El proyecto más general de Nietzsche consiste en esto: introducir en filosofía los conceptos de sentido y valor”. GILLES DELEUZE, “El concepto de genealogía”, en: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 2000, p.7. Traducción de Carmen Artal.

⁴⁹¹ MAURICE BLANCHOT, “Reflexiones en torno al nihilismo”, en: *El diálogo inconcluso*, ed.cit., p. 253.

⁴⁹² FRIEDRICH NIETZSCHE, “Ensayo de autocrítica”, en: *El nacimiento de la tragedia*, ed.cit., p.29.

palabra).⁴⁹³ Y la lectura de la historia de la filosofía desde luego participa con fuerza dentro de esta escena, puesto que la heteronimia también puede operar en el lector, y si ahora leeré como profesor, o bien con la mirada impasible de un farsante, después quizás lo haré con los ojos espantados del sentenciado a muerte frente a un pelotón de fusilamiento.

Pero, simultáneamente, la impostura da pie al juego de los emplazamientos entre esos seis puntos según sean las fuerzas operantes en determinados momentos de la escritura y la lectura de Nietzsche. Emplazar esos seis puntos en absoluto implica separarlos en función de una sucesión donde *primero* se dejará hablar al poeta y *luego* al filósofo, primero al convaleciente y después al lector. La separación también da lugar a la combinatoria, a la re-partición de roles involucrados en una teatralidad conjunta, como si antes de dar inicio a la escena de la impostura se pasara revista a los actores que se mezclarán en ella. ¿Dónde situar al acotador de la vida? ¿A la sombra del pensamiento o por delante de él? “Nietzsche dispone de un método de su invención: no hay que contentarse ni con la biografía ni con la bibliografía, hay que alcanzar un punto secreto en el que es la misma cosa una anécdota de la vida y un aforismo del pensamiento”.⁴⁹⁴

Considerando ese “punto secreto”, la cuestión, la vieja cuestión, se oye de un modo tal que aparece como una de las preguntas desaforadas en la historia de la filosofía: ¿quién piensa ahí? Deleuze ha escrito a propósito de esta pregunta como *la* pregunta formulada por Nietzsche en filosofía, en clara oposición al *qué* socrático: quién, quién juega ahí, quién escribe ahí, se pregunta Nietzsche en sus textos, “¿Quién? resuena en todas las cosas y sobre todas las cosas: ¿qué fuerzas?, ¿qué voluntad?”.⁴⁹⁵ Por su parte, y a propósito de Nietzsche (y de Marx y de Freud), Foucault ha hecho especial hincapié en la pregunta por el *quien* como una de las consecuencias del carácter propiamente infinito de la interpretación en cuanto interpretación al fin y al cabo de sí misma: “no se interpreta lo que hay en el significado, sino que se interpreta en realidad: *quién* ha propuesto la interpretación.”⁴⁹⁶

⁴⁹³ “Toda la obra de Barthes —escribe Susan Sontag— es una exploración de lo histriónico o lo lúdico; de muchas e ingeniosas maneras, una excusa para el paladeo, para una relación festiva (más que dogmática o crédula) con las ideas. Para Barthes, como para Nietzsche, el fin no es alcanzar algo en particular. El fin es hacernos audaces, ágiles, sutiles, inteligentes, escépticos. Y dar placer.” SUSAN SONTAG, “La escritura en sí misma: acerca de Roland Barthes” (1982), en: *Cuestión de énfasis*. México DF, Alfaguara, 2007, p.90. Traducción de Ramón González Férriz.

⁴⁹⁴ GILLES DELEUZE, “De las tres imágenes de filósofos”, en: *Lógica del sentido*, ed.cit., pp.139-140.

⁴⁹⁵ GILLES DELEUZE, “Formulación de la pregunta en Nietzsche”, en: *Nietzsche y la filosofía*, ed.cit., p.111. “La pregunta ‘Quién’, según Nietzsche, significa esto: considerada una cosa, ¿cuáles son las fuerzas que se apoderan de ella, cuál es la voluntad que la posee? ¿Quién se expresa, se manifiesta, y al mismo tiempo se oculta en ella?” (p.110).

⁴⁹⁶ MICHEL FOUCAULT, *Nietzsche, Freud, Marx*. Barcelona, Anagrama, 1970, p.40. Traducción de Alberto González Troyano. En otro lugar Foucault acercará la pregunta por el *quién* a la reflexión sobre la detentación de la palabra en *La genealogía de la moral*: “Para Nietzsche no se trataba de saber qué eran en sí mismos el bien y el mal, sino qué era designado o, más bien, *quién hablaba* [...] Pues aquí, en aquel que

Al considerar estas pistas, ¿nos debiera importar entonces la pregunta por el señor Nietzsche? Preguntar por el *quién* de la filosofía (por el *quién* está escribiendo e interpretando, y con ello, *inscribiéndose* en la filosofía) se asemeja demasiado a la pregunta por la muerte y reconfiguración del autor. Nietzsche fuerza a situar la pregunta en otro nivel, con relación a otras preguntas, quizás la *descompone* (en el sentido doble de “descomponer”: la fragmenta y la vuelve podrida), e incluso posibilita el preguntar, aquí, de una forma mucho más cercana a lo detectivesco: ¿*quién* pregunta por el autor?, y todavía más: ¿*quién* le ha dado muerte? El problema se presenta aún más grave en cuanto se advierte en este ensayo policial la insistencia solapada de varios *qué* —*qué* es un escritor, *qué* es la literatura, *qué* es un ensayo—, cuando se supone que los auténticos detectives son tipos más dispuestos a preguntar a lo Nietzsche, es decir, por el *quién*. Se han hecho ya tantas preguntas que no estaría mal admitir por una vez cierto recurso desesperado a la pregunta que da por sentada su incontestabilidad, por un lado, y su mismo carácter de pregunta, por otro. Pues, ¿son realmente preguntas las que formulamos? Nietzsche llama la atención del lector porque casi de inmediato abre signos de interrogación en sus textos, y si una de tales preguntas es “¿qué nos importa el señor Nietzsche?” rápidamente se comienza a leer otro tipo de texto, y *de otro modo*, en filosofía. La pregunta de todo diario íntimo, esa pregunta que casi no se escribe, “¿Quién soy?”, tal vez sea una de las grandes preguntas de los libros de Nietzsche pero sólo a condición de agregarle un adverbio de tiempo que indique una *circunstancia*, por ejemplo: ahora, ¿quién soy... *ahora?* (y en los textos de *Ecce homo* se puede entrever, siempre planteada, la pregunta: ¿*quién era yo* cuando escribí tal libro?); pero esos textos simultáneamente abren, a la par, otra pregunta aún más perturbadora: ¿*quién* me está leyendo... *ahora?*, en el sentido de: ¿*quién* está llamando a mi puerta?

La escritura de Nietzsche abre la pregunta por el autor y por el lector de filosofía, y lo hace a través del *quién* como problema. Ahora bien, ¿se trata de ese mismo *quién* que el decreto de la “muerte del autor” intentaba suprimir y del cual “nunca más sería posible” tener noticias? Hay que recordarlo: en el primer fragmento de “la muerte del autor” Barthes plantea la pregunta “¿Quién está hablando así?” (*Qui parle ainsi?*) a propósito de un texto escrito por Balzac, y se responde en cierto modo negativamente, vale decir, enrostrándole a ese *quién* su carácter de pregunta en cualquier caso impertinente toda vez que la escritura y la pluralidad de textos que la constituyen arrastrarían siempre la “destrucción de toda voz, de todo origen” (*destruction de toute voix, de toute origine*). Pero, ¿se trata del mismo *quién*? Del lado de Barthes, como se ha dicho, encontramos la pregunta escrita en uno de los *Textos para nada* de Beckett: *qué importa quién habla*, pregunta luego retomada por Foucault para, a su vez, preguntar por el “autor” y su “función”; pregunta con la cual después el filósofo enmascarado fustigó el carácter mediático propio de un ambiente incapaz de escuchar la voz —la voz

tiene el discurso y, más profundamente *detenta* la palabra, se reúne el lenguaje.” (MICHEL FOUCAULT, “El retorno del lenguaje”, en: *Las palabras y las cosas*, ed.cit., p.297. Los subrayados son de Foucault).

sin *quién*— emitida por alguien que soñaba con un discurso en donde se deslizara un murmullo capaz de decirle lector: “puesto que no sabes quién soy, no tendrás la tentación de buscar las razones por las que digo lo que lees”.⁴⁹⁷ Por eso el señor Nietzsche nos da problemas: ha hecho de la pregunta por el autor un haz de varias otras preguntas posibles de apuntar en direcciones antagónicas.

La figura del lector en Nietzsche es importante, y está interpelada en ese *quién*. En torno a ese lector hay otra pregunta difícil, capaz nuevamente de ubicar “la muerte del autor” en otro lugar: ¿el lector de Nietzsche es también ese lector “sin historia, sin biografía, sin psicología”, del cual Barthes anuncia “el nacimiento” (*la naissance*)? Probablemente la historia de un lector asome al menos un poco la cabeza, y algo más que la cabeza, ante cualquier texto de Nietzsche: como en la escritura de Macedonio, parece que con Nietzsche el lector de filosofía es “por fin leído” y sus textos, más que autobiográficos, conforman antes bien una *Biografía del lector*.⁴⁹⁸ Un juego de interposiciones especulares, se dirá, donde hay un personaje llamado Nietzsche leyendo desde el otro lado del puente, esto es, leyendo a *quien* lo está leyendo y preguntando a su vez: ¿*quién* es?, y: ¿cuál es su psicología, su biografía, su historia? (¿“qué fuerzas, qué voluntad?”), y: “¿*Quién* es propiamente el que nos hace preguntas?”.⁴⁹⁹ Ese lector es anónimo, impersonal, desconocido al momento de su aparición, pero de inmediato las preguntas de Nietzsche se dirigen hacia una cierta “personalidad” del lector (una “historia” y una “psicología” del lector) y tal “personalidad” es puesta en juego *en, con y para* su lectura.

De cualquier filósofo, pero sobre todo de Nietzsche, habrá tantos lectores anónimos como *renombrados*; además, bastantes lectores directos a los que quiere llegar (en las cartas, en los prólogos, en todos sus textos) son conocidos para él, amigos y enemigos que será preciso conservar hasta el final; pero al mismo tiempo habrá otra gran cantidad de lectores absolutamente desconocidos y proyectados hacia el futuro, ese futuro del cual Nietzsche, en soledad, aguardaba la inminente “llegada de un nuevo género de filósofos”.⁵⁰⁰ Hayan arribado o no tales filósofos, será en la cita a unos cuantos de sus lectores del futuro desde donde se construye hasta ahora bastante de lo aquí señalado. La fatalidad de quienes postulan una anonimidad y “la adopción de cierta clandestinidad” de lectura y escritura, como Gilles Deleuze y Roland Barthes, es que han sobrevenido lectores muy renombrados, como si sola la postulación (o la receta) que

⁴⁹⁷ MICHEL FOUCAULT, “El filósofo enmascarado”, en: *Ética, estética y hermenéutica. Obras esenciales III*, ed.cit., p. 219.

⁴⁹⁸ Cfr. MACEDONIO FERNÁNDEZ, “A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta”, en: *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, ed.cit., p.29.

⁴⁹⁹ FRIEDRICH NIETZSCHE, “De los prejuicios de los filósofos”, en: *Más allá del bien y del mal*, ed.cit., p. 21.

⁵⁰⁰ “[...] de filósofos que tengan gustos e inclinaciones distintos y opuestos a los tenidos hasta ahora [...]: yo veo surgir en el horizonte a esos nuevos filósofos”. (Ibid., p.23).

clama por la impersonalidad arrastrara su sacrificio, dejando en manos de otros (pero, ¿de quiénes?) la tarea de llevarla a cabo.

Sin embargo, la pregunta por el *quién escribe* y en especial por el *quién me lee*, en Nietzsche no parece adquirir una forma definitiva ni muy clara, y en ocasiones llegará al extremo de forzar un abandono de la lectura. No ya dejar de escribir, sino algo mucho más difícil: dejar de leer. Es otra de las inversiones de Nietzsche: qué importa el abandono de la escritura, qué importa callarse, qué importa despedirse de las letras si el sólo hecho de dejar de leer (y dejar de leer *al señor Nietzsche*, en primer lugar) será la verdadera tarea de los valientes. En algunos pasajes de *El nacimiento de la tragedia* hay un marcado desprecio hacia la excesiva lectura, en la medida en que se huele en ella un tufo de pesimismo ilustrado y, por tanto, de nihilismo. En esa dirección, se diría que la lectura es considerada una actividad ascética más producto de aquel interminable amanecer socrático cuyo manto de renuncia cubre a la modernidad: leyendo está el “hombre teórico”, ese hombre reblandecido, reactivo, pesimista, que en su dudoso afán de cultura “no se atreve ya a confiarse a la terrible corriente helada de la existencia”;⁵⁰¹ vale decir: “el hombre alejandrino, que en el fondo es un bibliotecario y un corrector [...] que se queda miserablemente ciego a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta.”⁵⁰² En contrapartida, desertar de la lectura marcará un signo de convalecencia y, todavía más, la recuperación de la salud frente al “principio de *décadence*” tan propio de aquellos que, como Flaubert, sólo buscan erigir una obra desde “el odio contra la vida”.⁵⁰³

⁵⁰¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, ed.cit., p. 149. Más tarde Henry Miller, lector voraz de Nietzsche, se apuntó en la lista de quienes han vapuleado el afán de lectura en tanto expresión enferma de la pérdida de vitalidad. “Hay un tipo de persona —escribía Miller en los años 50’— que no puede resistir la lectura de todo lo que entra en su campo visual: leen literalmente de todo, hasta los avisos de objetos perdidos en el diario. Están obsesionados y son dignos de compasión.” (HENRY MILLER, “La lectura en el retrete”, en: *Los libros en mi vida*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1963, p.285. Traducción de Mario A. Marino).

⁵⁰² FRIEDRICH NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, ed.cit., p.150. Nuestro más renombrado lector ciego parece aludido en estas palabras. ¿Será uno de los motivos por los cuales Borges se distancia tanto de Nietzsche, a pesar de todo lo que los une? Por su parte, el propio Nietzsche se hace eco de otras lecturas en este caso. La famosa *fuga vacui* adjudicada por Schopenhauer al “afán de lectura” y algunas de los aforismos de Lichtenberg al respecto, resuenan con fuerza en la cita anterior. Incluso cabría pensar, desde aquí, en toda una severa crítica dirigida hacia quienes moldean su existencia a partir de la lectura, y el caso más visible sería por supuesto Don Quijote, aunque también la decisión de lanzarse a “vivir” los libros resultaría propia de una “gran salud”. Pero Nietzsche, que libra otra guerra, pone en directa relación este apego por la lectura con el ideal de una nueva ralea de hombres que, quiéralo o no, son sus lectores más inmediatos: lo que él, desde la primera de las *Intempestivas* (1873), bautizará como el “cultifilisteo” (*Bildungsphilister*) y lo que éste, llevado por el “conocimiento” entenderá por “cultura”. (Cfr. *Consideraciones intempestivas I*. Madrid, Alianza, 1997. Traducción de Andrés Sánchez Pascual).

⁵⁰³ “Con respecto a artistas de todo tipo, me sirvo ahora de una distinción capital: ¿se ha vuelto aquí creador el odio contra la vida o la *sobreabundancia* de vida? [...] En Flaubert, el odio: Flaubert, una nueva edición de Pascal, pero, como artista, con este juicio instintivo a la base: ‘Flaubert est toujours *haïssable*,

¿Podemos leer lo anterior sin levantar la guardia, viniendo de *quien* viene? ¿Quién ahora reclama la valentía para dejar tirados los libros de una buena vez? ¿Un psicólogo, en nombre de la “sobreabundancia de vida”? *Nietzsche contra Barthes*: la lectura y la escritura, espacios de la muerte (espacios donde “el autor entra en su propia muerte” y dentro de los cuales el “lector” carece de “biografía”), no acontecerían sino en una tierra apartada y a resguardo de “la terrible corriente helada de la existencia”. El sacrificio del autor (la supresión de “su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones”, como exige Barthes)⁵⁰⁴ sería pues, bajo esa óptica crítica, una operación típicamente nihilista. Y sin embargo, al iniciar el Tratado Tercero de *La genealogía de la moral* a Nietzsche le será preciso ingresar en el juego de esa operación para afirmar la vida de la obra y el goce del lector (y no ya la vida del artista, que, aun constituyendo la procedencia de la obra, “es tan sólo [su] condición preliminar”).⁵⁰⁵ Es más: el artista, dice Nietzsche, es “algo que se debe olvidar si se quiere gozar de la obra misma”,⁵⁰⁶ y aunque en el camino para la obtención de ésta el artista sufra y, como Flaubert, se torture, “de igual manera que tampoco a una mujer encinta se le ahorran los ascos y antojos del embarazo”, son “cosas éstas que, como se ha dicho, *hay que olvidar* para gozar del hijo.”⁵⁰⁷

Acatando estos imperativos, ¿convendría olvidar al señor Nietzsche “para gozar” de su obra? ¿Olvidarlo en su convalecencia, sus humores, carraspeos, ascos y antojos? ¿No era justamente por darnos noticia de tales “estados” por los que sus textos no vacilaban desde un principio en *irse* de la tradición del discurso filosófico sistemático, al mismo tiempo que anunciaban pensamientos paridos “desde nuestro dolor” y de “todo cuanto hay en nosotros de sangre, corazón, fuego, placer, pasión, tormento, conciencia, destino, fatalidad”?⁵⁰⁸

3

Tales preguntas, además, constituyen sólo uno entre los muchos rasgos que imposibilitan circunscribir la lectura de Nietzsche exclusivamente al ámbito de la lectura especializada en filosofía. Se podría indagar acerca de su posición, la posición-Nietzsche como aquella postura *transdiscursiva* en el sentido propuesto por Foucault.

l'homme n'est rien, *l'oeuvre est tout* [...]”. FRIEDRICH NIETZSCHE, “Nosotros, antípodas”, en: *Nietzsche contra Wagner*. Madrid, Siruela, 2002, p.101. Traducción de José Luis Arántegui.

⁵⁰⁴ ROLAND BARTHES, “La muerte del autor”, op.cit., p.66.

⁵⁰⁵ FRIEDRICH NIETZSCHE, “¿Qué son los ideales ascéticos?”, Tratado tercero de *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza, 1996, p.117. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

⁵⁰⁶ Ibidem.

⁵⁰⁷ Ibidem.

⁵⁰⁸ “Nosotros no somos ranas pensantes ni aparatos de objetivación ni de registro, con las vísceras congeladas —continuamente tenemos que parir nuestros pensamientos desde nuestro dolor, y compartir maternalmente con ellos todo cuanto hay en nosotros de sangre, corazón, fuego, placer, pasión, tormento, conciencia, destino, fatalidad.” (Prólogo a la segunda edición de *La ciencia jovial*, ed.cit., p.4).

¿Es un *instaurador de discursividad*, Nietzsche? ¿O está definitivamente lejos de todo eso, ni atrás ni *en suspenso*? Por más que se lo considere un “filósofo” y por mucho que el texto de Nietzsche “rinda más” luego de —por ejemplo— ubicarlo en contraposición a la filosofía de Hegel o de Kant, no es poco importante el que sea probablemente el único “filósofo” cuya lectura ha traspasado la esfera de la especialización académica. Los “precursores de Nietzsche”, en el sentido borgeano de la expresión, no configuran solamente un grupo constituido por quienes en la segunda mitad del siglo veinte consiguieron desprender de ahí otras decisivas preguntas, contribuyendo de tal forma, como suele decirse, “a enriquecer sus textos” o a “expandir su lectura”. Dichos precursores —algunos de los cuales, se reitera, han sido aquí citados—, aun motivados por la crítica y dispuestos a sacar el texto de Nietzsche de sus casillas (porque tampoco son sus acólitos), lo han leído, pese a ello, asumiendo la postura del filósofo o del lector especializado que advierte la rotunda importancia de Nietzsche —“el primero en acercar la tarea filosófica a una reflexión radical sobre el lenguaje”—⁵⁰⁹ en relación con la historia y los modos de expresión de la filosofía; y de tal manera que es sólo *desde la historia de la filosofía* que se reclamará, por ejemplo, una relación aproximativa con las artes: “La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes, como el teatro o el cine”.⁵¹⁰ Sin embargo, constatar cómo los libros de Nietzsche hace ya bastante tuvieron y aún hoy tienen recepción en otros lugares, y en lugares dispares, no deja de constituir por lo menos un aviso (aunque ¿para *quién?*), más allá de la polémica y las querellas interpuestas a causa de sus falsificaciones.

A Nietzsche, por ejemplo, lo encontramos en uno de los manifiestos agrupados en el Almanaque Dadá de 1920, donde se cita largamente un fragmento de *Más allá del bien y del mal*,⁵¹¹ y cuando Huelsenbeck afirmaba de Dadá: “su risa tiene futuro”, lo hacía después de “haber descubierto el reino de la invención del que habla Friedrich Nietzsche.”⁵¹² Por supuesto, gran parte de los artistas de vanguardia, empezando por los primeros expresionistas alemanes, se nutren de Nietzsche en la medida en que se descubre en su justificación estética de la existencia un llamado urgente a convertir la vida “en una obra de arte” (y no es difícil imaginar a varios de aquellos artistas leyendo fascinados, una y otra vez, esta verdadera sentencia del “Ensayo de autocrítica”: “pues toda vida se basa en la apariencia, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo

⁵⁰⁹ MICHEL FOUCAULT, “El retorno del lenguaje”, en: *Las palabras y las cosas*, ed.cit., p.297.

⁵¹⁰ GILLES DELEUZE, Prefacio a *Diferencia y repetición*, ed.cit., p.18. En otro lugar el mismo Deleuze subrayó: “Nietzsche integra en filosofía dos medios de expresión, el aforismo y el poema. Esas mismas formas implican una nueva concepción de la filosofía, una nueva imagen del pensador y del pensamiento.” (GILLES DELEUZE, *Nietzsche*, ed.cit., p.23).

⁵¹¹ Vid. RICHARD HUELSENBECK (ed.), *Almanaque Dadá*. Madrid, Tecnos, 1992, p.5. Traducción de Anton Dieterich.

⁵¹² *Ibid.*, p.6.

perspectivístico y del error”);⁵¹³ a fin de cuentas, entre sus propósitos *El nacimiento de la tragedia* apuntaba a establecer las bases para un “renacimiento de la tragedia” toda vez que “no hay ningún otro período artístico en el que lo que se llama la cultura y el auténtico arte hayan sido tan ajenos y tan hostiles el uno al otro como lo vemos con nuestros propios ojos en el presente”:⁵¹⁴ ese *presente*, donde el hombre socrático, anti-artístico, negador de la vida, debería yacer muerto (pero ha triunfado), es también el presente de Munch —quien en 1906 pintó un retrato de Nietzsche a partir de una fotografía— y lo será más tarde de artistas de vanguardia como Georg Grosz y Otto Dix.⁵¹⁵

Hay toda una recepción si cabe llamarse “artística” de Nietzsche que no se cerró con Wagner, y tal recepción es quizás tan antigua, y por cierto tan *presente*, como su recepción propiamente filosófica.* Pero la pregunta “¿quién me lee?” parece abrirse mucho más allá de estas esferas. Existe otro plano, el plano de la página, por donde Nietzsche también se escapa. Es curioso que Deleuze, al indagar en las posibles conexiones entre Nietzsche y Mallarmé, haya pasado por alto esta utilización de los espacios de la página que ambos llevan a cabo.⁵¹⁶ No es sólo la disposición fragmentaria,

⁵¹³ FRIEDRICH NIETZSCHE, “Ensayo de autocrítica”, en *El nacimiento de la tragedia*, ed.cit., p.32. En cuanto a la “vida convertida en obra de arte”, ya en el primer capítulo del mismo libro, describiendo el estado de embriaguez “algo sobrenatural” del artista dionisiaco reconciliado con las fuerzas de la naturaleza, Nietzsche agrega: “el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte” (p.45).

⁵¹⁴ Ibid, p.163. Nietzsche concluye este capítulo —el 20— con el siguiente llamado: “Si, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha pasado...” (p.164).

⁵¹⁵ Sobre “las influencias ideológicas” ejercidas por los textos de Nietzsche en el expresionismo alemán, cfr. MARIO DE MICHELI, “La protesta del expresionismo”, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 1998, en especial pp. 91-92; además, Erich Kahler considera a Nietzsche —a quien tilda de “el más artista entre los filósofos modernos”—, un “receptáculo vivo” de las nuevas tendencias artísticas del siglo veinte. (Cfr. ERICH KAHLER, “Las etapas preliminares de la desintegración”, en: *La desintegración de las formas en las artes*. México DF, Siglo XXI, 1993, p.48. Traducción de Jas Reuter).

* Como se sabe, existe también toda una recepción “maldita” de los textos de Nietzsche, generalmente conectada a su “locura”. Aunque por descontado no se pretenden abarcar aquí —ni siquiera parcialmente— las innumerables vertientes de lectura de Nietzsche que han proliferado y proliferan por todas partes, la mención a tal recepción “maldita” abarca un estrato no menor de sus lectores: ¿cuántos de ellos arriban al estudio de la filosofía gracias a esas lecturas? Se podría aventurar que dicha lectura se encuentra estrechamente relacionada, si es que no enraizada, a los textos emanados de un arte y una literatura considerados “marginales”. Artaud, un famoso “marginal”, en su gran poema sobre Van Gogh, por ejemplo, dice: “únicamente el desventurado Nietzsche tuvo quizás antes que él esa mirada que desviste el alma, libera al cuerpo del alma, desnuda el cuerpo del hombre, más allá de los subterfugios del espíritu.” (ANTONIN ARTAUD, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires, Argonauta, 1998, p. 116. Traducción de Aldo Pellegrini). El motivo más poderoso para colocar a Nietzsche en el pedestal “maldito”, al lado de figuras como Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Rimbaud y el mismo Artaud, tal vez proceda de este tipo de lecturas, sin por ello dejar de considerar que también procederá de los mismos escritos de Nietzsche así como de las innumerables traducciones y ediciones —de tan variado registro— de sus libros.

⁵¹⁶ Cfr. GILLES DELEUZE, “Simbolismo de Nietzsche” y “Nietzsche y Mallarmé”, en *Nietzsche y la filosofía*, ed.cit., pp. 46 a 55.

la escritura en verso ni la introducción de “graníticas” en sus libros, sino también los recursos al epígrafe, a la utilización de guiones largos y puntos suspensivos, al exergo y al esbozo numerado los que evidencian a Nietzsche como quien ha asumido a la página de filosofía (y la página a secas) de un modo totalmente distinto. No se trata ni de la máxima ni de las posibilidades del aforismo; se trata más bien del efecto óptico inmediato que una página de Nietzsche activa en el lector. La sola visión de los guiones largos, por ejemplo, con los cuales Nietzsche suele concluir un párrafo, ¿cómo se puede interpretar? ¿Como un latigazo para el lector? ¿Como una sonrisa que se abre y no termina de cerrarse? Hay toda una gráfica introducida en esas páginas que da para pensar, pero antes bien para *mirar*. ¿No será por este verdadero dominio plástico de las posibilidades de la página por lo que Nietzsche hoy es leído, más que por especialistas en filosofía, por lectores y escritores de poesía?

A las recepciones artísticas y filosóficas de Nietzsche se suma una recepción, si puede decirse, literaria y gráfica a la vez. Pero entonces otra vez la pregunta “¿quién me lee?” amplía su capacidad de resonancia. A las anteriores posibles esferas de recepción se suma una más, quizá la más inespecífica y anónima. El detective la ha podido constatar con cierta sorpresa en sus visitas al mercado. No al mercado del libro, ciertamente, sino al comercio callejero, donde generalmente los únicos pocos libros hallados de un “filósofo” no son sino libros firmados con el nombre de “Friedrich Nietzsche”. ¿Son estas cuestiones demasiado superficiales? ¿Qué importa si hemos encontrado un libro de Nietzsche inmediatamente a un costado de artículos domésticos? El detective hasta ha podido percatarse de que existen en el mercado algunas películas y best-sellers novelescos dedicados a ese nombre. Constatar la presencia de toda una lectura no-especializada, sin tradición específica, que no es ni artística ni literaria, de los libros de Nietzsche: ¿tiene esto relación alguna con la filosofía? La tenga o no, antes sería conveniente preguntar por qué ha sucedido esto con la escritura de Nietzsche. Las razones podrían ir a buscarse a la sobre-editorialización propia de la industria cultural, donde la filosofía ocupa un lugar pequeño pero prestigioso; aun así, sería difícil decir lo mismo de Hegel, por ejemplo; mucho más difícil de Benjamin o de Heidegger, sin duda. ¿Por qué? Una respuesta economicista: Nietzsche vende más que todos ellos; “Nietzsche no puede escapar, desde luego, al destino de todos los grandes filósofos de ser vulgarizados y trivializados”.⁵¹⁷ Eso no quiere decir que sea leído, pero si fuera leído, otra vez: ¿por qué?, y nuevamente: ¿por quién?, ¿quién me lee... ahora?

Las razones también pueden ir a buscarse a Nietzsche.

Ser “póstumo”, a lo Nietzsche, quizás consistía en *salirse* de la filosofía, salirse de la página de filosofía, tener lectores *fuera* de la filosofía, en una palabra ocuparse “de la filosofía y de la vida”. Y la “vida” parece inmiscuirse a veces con demasiada frecuencia en la lectura y la escritura de filosofía: inclusive cabe preguntar si acaso éstas no estarán reñidas con la “vida”, alejadas de toda idea de copresencia. Si la “gran filosofía” es una

⁵¹⁷ EUGEN FINK, *La filosofía de Nietzsche*, ed.cit., p.11.

“confesión”, ¿confiesa cuestiones al menos relacionadas con la “vida”, aunque sea con esa “vida” ya sólo posible de ser *leída*? Esto dice mucho sobre las posturas de leer. Estamos acostumbrados a leer ahí donde la escritura de filosofía se ocupa de la historia de la filosofía. Estamos acostumbrados a vérnoslas con textos y con las interpretaciones de esos textos. Acostumbrados, en fin, a que la clase de filosofía sea una clase de historia de la filosofía, esto es, “que la historia de la filosofía sea la matriz de la enseñanza institucional de la filosofía”.⁵¹⁸ Basta con *irse* del círculo de tal enseñanza para apreciar cómo cualquier especialista en filosofía, empezando por el estudiante, se ve en serios problemas ante esa pregunta tan increíblemente formulada por los no-especialistas en textos de filosofía: “pero entonces, ¿cuál es tu filosofía *de vida*?”; pregunta tan aberrante cuanto más incontestable e inespecífica se hace, y ante la cual el estudiante tiene mucho o nada para responder. Pero *se hace*. Y una posible respuesta corre el peligro de convertirse, bajo la *autoridad* entregada al especialista, en una receta de vida, como si a fin de cuentas los estudiosos de filosofía supieran dos o tres cosas de ella y accedieran a su inescrutable misterio. Es cierto: “La respuesta según la cual la grandeza de la filosofía estribaría precisamente en que no sirve para nada, constituye una coquetería que ya no divierte ni a los jóvenes”,⁵¹⁹ pero entregarle (o restituirle) a la enseñanza de la filosofía un abanico de consejos para la vida donde “hay que” o “no hay que” en reiteradas ocasiones, tampoco es divertido.

¿Cómo entrar y salir de Nietzsche entonces si, como señalaba Derrida, “fue el único en ocuparse de la filosofía y de la vida”, y además “dijo las cosas más incompatibles entre sí y dijo que las decía”?⁵²⁰ La pregunta por el autor en Nietzsche deja lugar (pero sin marcharse nunca), como se veía, a la pregunta por el lector: *quién* me lee, *quién* vive. Tal pregunta no es menor si se cree escribir para *otros* lectores, para los lectores del futuro, pero también para esos lectores ya muertos. La conciencia de escribir póstumamente tiene una relación con esa pregunta y en algún momento inquiere en un vacío sin resonancias: “yo sólo ataco cosas cuando no voy a encontrar aliados, cuando estoy solo.”⁵²¹ Pero bien cabe preguntar, a la vez, si esto no es propio del momento de la lectura, pues también estamos acostumbrados a *leer solos* y a leer a los muertos. Leemos a los escritores muertos, cuando escribían en vida y configuraban relatos sobre ella. Y Nietzsche, que ha hecho “una inmensa rúbrica biográfica de todo lo que se escribe de la

⁵¹⁸ PABLO OYARZÚN, “La clase, la interrupción”, en: *El dedo de Diógenes. La anécdota en filosofía*. Santiago, Dolmen, 1996, p.31. Cfr. también el acápite: “La historia de la filosofía como concepto y como problema” (pp. 49-73) y el capítulo IV: “Diógenes Laercio y la ‘historia externa’ de la filosofía (pp.113-137), donde, ante esta matriz institucional dominante en la enseñanza de la filosofía, se sueña “con una reivindicación de la anécdota, del chisme, del chiste, como paradójica matriz de la historia de la filosofía —o, al menos, como astilla dura de la susodicha; es decir, ella misma, pero en estado de fragmento, de triza y de tira.” (p.120).

⁵¹⁹ GILLES DELEUZE/FÉLIX GUATTARI, “Así pues la pregunta...”, en: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2001, p.14. Traducción de Thomas Kauf.

⁵²⁰ JACQUES DERRIDA, “Lógica de la viviente”, en: op.cit., p.46.

⁵²¹ “Por qué soy tan sabio”, en: *Ecce homo*, ed.cit., p.31.

vida o de la muerte”,⁵²² se *sabía muerto* para esos lectores del futuro. Escribir y leer póstumamente quiere decir antes que nada escribir y leer para otros, vale decir, no tener lectores ni escritores *actuales*. Y sobre todo: estar solo, separado, sin padre, sin maestros en la medida en que los maestros sólo están ahí para darles martillazos y abandonarlos en el camino (como a Wagner, como a Schopenhauer); esto es: escribir y leer *contra* esos lectores, contra el “cultifilisteo”, contra los lectores y hablantes alemanes (“¡La desesperada contrariedad de haber nacido filósofo entre los alemanes!”),⁵²³ contra esa “patria” como el primer engañoso maestro posible de dejar atrás, es, en suma, escribir para el futuro y el pasado: a los que me sepan *oír* y no están (y quizás nunca estarán), y a los que pudieron oírme y ya no están. “Que hoy no se me oiga, que hoy no se sepa tomar nada de mí, eso no sólo es comprensible, eso me parece incluso lo justo”.⁵²⁴ Pero entonces, otra vez, viene con más fuerza la pregunta: *¿quién me lee?*, es decir, *¿quién realmente cruza el puente...ahora?*

En el preciso momento que querías poner los pies en él, te pregunté: “¿Quieres cruzar hacia mí por el puente?” —pero en ese instante tú no quisiste avanzar más; y cuando te pregunté nuevamente, callaste. Desde entonces se abalanzaron entre nosotros montañas y caudalosos torrentes y todo cuanto sólo separa y vuelve extraño, y aun cuando quisiéramos volver el uno al otro, ¡ya no podríamos! Pero si ahora recuerdas aquel pequeño puente, te quedas sin más palabras —sólo con sollozos y asombro.⁵²⁵

⁵²² JACQUES DERRIDA, op.cit., p.33.

⁵²³ *Consideraciones intempestivas I*, ed.cit., p. 161.

⁵²⁴ “Por qué escribo tan buenos libros”, en: *Ecce homo*, ed.cit, p.55.

⁵²⁵ “Sobre el puente”, en *La ciencia jovial*, Libro I, p.40-41.

INFORME PARA UNA ACADEMIA (El detective y la Universidad)

Ay, cómo es capaz de aprender cualquiera, cuando no le queda más remedio. Se aprende cuando se busca una salida, y se aprende implacablemente. Nos domamos con una fusta y nos despedazamos ante la más mínima resistencia.

FRANZ KAFKA, *Informe para una academia*

Uno de los ejercicios a los cuales se enfrenta —a veces con pavor, otras con entusiasmo o indiferencia— cualquier estudiante, es el de la escritura. La institución escolar le exige, además de leer, escribir. En la universidad dicha exigencia se endurece, y si por alguna insondable motivación el estudiante ha decidido profesionalizarse en el ámbito de las llamadas “humanidades”, el imperativo de *saber escribir* —se constituya como se constituya tal saber— adquiere una fuerza mayor. En varios momentos de su recorrido universitario el estudiante dará a conocer su escritura, *mostrará* lo que escribe con vistas a ser contemplado y evaluado por ello; de ahí en más, aunque se resista, se las tendrá que ver con la escritura: está en ella, como decía Blanchot, y está en ella aun sin considerarse un “escritor” o un “investigador”. La universidad le reclamará cierto grado de coherencia y claridad, no importando cómo y qué cosas lea, escriba o diga el estudiante una vez fuera de la institución, pues en todo caso su comparecencia finalmente se dará a la hora de escribir bajo el formato regulador de un informe para la academia.

Si no escribe, allá él.

Más aún: si por ejemplo el alumno poco a poco se forja un camino que tiene su punto culminante en la docencia o la investigación universitarias, entonces sus escritos y su firma deberán intentar aparecer en las revistas especializadas de circulación académica o en cualquier compilación editada bajo el patrocinio universitario: admitido o no, desapercibido, despreciado o admirado por sus colegas y superiores (pues es común asistir en dichas publicaciones a la fragua de soterradas disputas y a la firma no menos soterrada de pactos de sangre), lo importante es que por medio de tal publicidad nuestro estudiante sale del anonimato y se ve convertido de golpe en un *autor*. Cómo lo asuma, cómo luego de semejante publicidad escriba y organice o desorganice las palabras, es su problema y será, ya se ha dicho, evaluado por ello. En el fondo es siempre un estudiante. Pero ese estudiante, por lo demás acostumbrado a estampar su rúbrica sobre hojas de exámenes, trabajos, informes y tesis, convendrá en estamparla también sobre sus

artículos académicos, de momento en que uno de los modos de figurar —tanto más decisivo cuanto se trata de un *reconocimiento*— es el de la autoría: a través de ella el estudiante al fin se forjará un nombre y (aunque sea más difícil) apartará un asiento.

Esto, desde luego, sucede muy pocas veces. Pero recorridos imaginables como el anterior han posibilitado la manutención de una necesaria especificidad controlada en la escritura académica, por un lado, y la introducción —o aparente admisión— de otros formatos escriturales al interior de la universidad, por otro. Digamos que la universidad a veces se agita, por momentos enloquece, pero no por ello en su interior está permitido decir cualquier cosa ni escribir como a uno se le ocurra. Para eso, pues, hay *otros* espacios. Sin embargo, pese a la rigidez de la academia, no hay *un solo formato* para la redacción de sus informes; y ciertamente el sólo hecho de que en estos momentos este informe esté siendo *leído* dentro del circuito de la academia —a la cual, en suma, va dirigido— delata un cierto movimiento de mínima apertura o de restringida permeabilidad (pero permeabilidad al fin) en los muros de la universidad. El formato regulador se ha visto un tanto desplazado. Las exigencias, los requisitos, la *clasificación* parecen estar en suspenso. Y de un modo tal que, llegados a este punto, advertir la presencia de una pregunta interpuesta por la ingenuidad se torna insoslayable: ¿albergará este informe demasiadas esperanzas en cuanto a sus posibilidades? Es decir, ¿acaso presumirá de “rupturista” y para ello ocupa estos modos tan ampulosos de descentrar un problema, ahora, aquí, con la inserción de tantas preguntas, frases subordinadas y ejercicios narrativos producto (no podemos descartarlo) de un solapado resentimiento?

Los cercos, tarde o temprano, acaban pudriéndose. Lo cual no significa en absoluto que se hundan y desaparezcan en el revuelto mar de la “cultura”; por el contrario, los muros, una vez podridos, acogen la invasión de algunas anomalías para incorporarlas a nuevas construcciones y continuas ampliaciones del radio por ellos contenido: son muros de contención sólo *de afuera hacia dentro*. En cuanto al cerco de la academia hacia la que, se reitera, va dirigido este informe, es muy probable que se encuentre podrido desde hace tiempo, pero eso no le impide *operar* —vale decir, organizar a su manera la fuerza del lenguaje— mediante la adquisición de otros discursos (o de discursos *de lo otro*) que en gran parte provienen del arte y de la literatura. Se trata, en suma, de aquella vieja historia donde alguien busca una salida con la esperanza de no hallarla, puesto que quizás salir —sospecha— al final le cueste bastante caro.

Por esta razón, y provenga de donde provenga, el pretendido aire rupturista de este informe ha quedado bruscamente cortado ante esta suposición: tal vez sea *únicamente* en la universidad donde pueda ser, si no aceptado, sí por lo menos leído y examinado. Incluso cabe la posibilidad de que el informe esté siendo redactado por un detective no sólo leído y examinado por la academia, sino especialmente *contratado* por ella, tal cual un agente enviado hacia el “exterior” en el marco de una investigación

rutinaria, de la que, eso sí, no trae buenas noticias. La verdad, con sólo darle una mirada a su tapa bastará para salir de dudas: no es únicamente visible un nombre de autor en ella, hay también un sello institucional que *autoriza* al detective para hablar, y esto, en los avatares de la escritura, viene de lejos. Tan lejos que uno de los textos que un autor del siglo XVII incluía obligatoriamente en un libro era el de la *dedicatoria*. Y no se trata de recordar en ella a la musa ni tampoco de la invocación a los dioses o a la indeterminación de la naturaleza. La dedicatoria formaba y forma parte del “paratexto”, es uno de los preliminares impresos de la obra —pero incluidos en ella— donde por lo general se expresa un agradecimiento y, por supuesto, se espera una retribución. La dedicatoria es ante todo un *gesto*, y, según Roger Chartier, se trata de un *gesto* importante al indicar la entrada del autor “en el mundo del clientelismo o de los vínculos de patrocinio. [...] En la escena de la dedicatoria, la mano del autor entrega el libro a la mano que la recibe, la del príncipe, del grande o del ministro.”⁵²⁶ Antes de aventurarse a vivir de lo que publican, y si no provienen de un linaje lo suficientemente aristocrático que los soporte, los autores necesitarán del patrocinio dentro de una relación de reciprocidad de la que se espera una “compensación”: “El autor —continúa Chartier— ofrece un libro que contiene el texto que él escribió y, a cambio, recibe las señales de la benevolencia del príncipe traducida en términos de protección, de empleo o de gratificación”.⁵²⁷

Pero esa reciprocidad es una falsa reciprocidad. La retórica de todas las dedicatorias apunta en efecto a ofrecer al príncipe lo que él ya poseía. No lo que le faltaba, esta obra que con la forma de libro se le entrega, sino lo que ya posee porque él es el primer autor, el autor primordial. No escribió el libro, pero el propósito del libro estaba ya en su espíritu.⁵²⁸

¿Es el caso del detective? ¿Hacia dónde dirigirá él su dedicatoria (o su “bolsa de limosnero”, como la despreció Lichtenberg)?⁵²⁹ No hay ciertamente “príncipes” alrededor del detective, pero tampoco se puede decir de él que pertenece a un linaje (ni de cerca) aristocrático. Por tal motivo, como “autor”, ha recurrido al mecenazgo institucional. En la medida de su orgullo, esto seguramente le cueste esfuerzo admitir (como la mayoría de los detectives, él también cree trabajar en heroica soledad y de forma independiente, situándose siempre en una posición refractaria a cualquier

⁵²⁶ ROGER CHARTIER, “El autor. Entre el castigo y la protección”, en: *Las revoluciones de la cultura escrita*, ed.cit., p.30.

⁵²⁷ Ibid., pp.30-31.

⁵²⁸ Ibid., p.31.

⁵²⁹ GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, *Aforismos*, ed.cit., p.145.

institución),* pero quizás lo más perturbador para sus pretensiones se constituya en el hecho de que el informe en cuestión estuviese “ya” contenido en el “espíritu” de la academia. Es decir, que estuviese *ya contemplado en ella*, pues quizás en este caso sea ella, la academia, aquel “autor primordial” del que nos da noticias Chartier, y el detective un subalterno prescindible o una insignificante pieza más por cuyo medio, eso sí, finalmente se escucha una sola voz, la Voz del autor primordial.

Hay bastantes otras clases de mecenas, por cierto; hoy existen agentes culturales especializados en conceder financiamiento a los “autores” y los mismos “autores” se las han arreglado para crear más de alguna institución con el propósito de solventarse. Pero en el contexto específico del detective, la academia es uno de los mecenas más poderosos y omnipresentes, patrocinador y patrocinado, limosna y bolsa de limosnero a la vez. Ahora bien, ¿es posible escribir sin tenerlo en cuenta o al menos esquivándolo de vez en cuando? Quizás se plantee la opción de redactar, uno tras otro, informes para despistarlo y distraerlo; informarle por ejemplo: la cosa va por allá, la literatura y el arte ahora están allá, y mientras la academia se distrae y voltea, rápidamente apreciar sin su consentimiento y en especial *sin sus celos*, esas pertenencias tan bien custodiadas por ella. Con seguridad no caerá en tan grosero ardid, pero todavía si se escribe, aun para despistarla, un informe para la academia —para esta verdadera agencia de detectives que es la academia—, ¿no se le está informando en última instancia acerca de lo que *posee*? ¿No se le está *retribuyendo* algo? Porque cabe barajar la posibilidad de que la situación del autor no haya cambiado mucho desde el siglo XVII hasta la fecha. “Lo que posee”, la escritura que se posee, verificaría una relación de propiedad institucional con respecto a lo escrito, y tal relación, pese a la cantidad ingente de variaciones formales y tecnológicas acaecidas en la escritura, logra mantenerse firme. La academia en su conjunto aloja, clasifica y patrocina bastantes tipos de formatos, pero en la mirada escrutadora del detective tras esa aparente pluralidad se hallaría siempre una fuerza visible (visibilizada por sí misma) que haría de la universidad una coartada presentable. Ese “tras”, vale aclararlo, no involucra la mera presencia de una trastienda desde la que se despiden oscuros mandamientos, sino más exactamente una *fuerza organizativa de los discursos*: la fuerza del Estado en tanto autor “detrás”, pero también arriba, abajo, a los costados, del “autor primordial”.

* A partir del enorme desarrollo de la narrativa policial norteamericana, Ricardo Piglia reconoce en la figura del detective (el Dupin de Poe, primero, y el Philip Marlowe de Raymond Chandler, después) al *flâneur* asocial, aislado, soltero y marginal, capaz por eso mismo de lanzarse a la acción y desentrañar un crimen, “porque esa cualidad antiinstitucional (o no-institucional) garantiza su libertad”: “Porque es libre y no está determinado, porque está solo y excluido, el detective puede ver la perturbación social, detectar el mal y lanzarse a actuar. Cierta extravagancia, cierta diferencia, insiste siempre en la definición de estos sujetos extraordinarios que se asocian en el caso de Dupin con la figura del hombre de letras, del artista *raro* y bohemio.” (RICARDO PIGLIA, “Lectores imaginarios”. En: *El último lector*, ed.cit., ambas citas: p.80).

Esta sospecha del detective (vaya ingenuidad, vaya lentitud la del detective) se desprende tanto de una escucha receptiva a los sonidos captados en su deambular por los pasillos, aulas, bibliotecas, mega-museos y oficinas de la institución, como de las mismas lecturas en las que ahora basa su informe. Para nadie constituye una sospecha novedosa ni mucho menos un enigma. Nietzsche, uno de los preferidos hoy por la institución (y por el detective), en marzo de 1872 lo sabía con certeza respecto de la universidad alemana y no dudó en manifestarlo ante los oídos de dicha universidad, “detrás” de la cual, decía Nietzsche, “está el Estado, para recordar de vez en cuando que él es el objetivo, el fin y la suma de ese extraño procedimiento consistente en hablar y escuchar.”⁵³⁰ Aunque el Estado de la Alemania de 1872 sea otro muy distinto al del detective (que ve en el “Estado” a un conglomerado amplio de empresas, entre las cuales la universidad fiscal es una más) no deja éste de advertir en las palabras de Nietzsche que tanto la escritura como la *escucha* y el *habla* académicas se encuentran circunscritas a los muros del Estado y se desenvuelvan unidas a él, aun cuando, como informamos, esos muros den la sensación de que incluso la escritura capaz de impugnar su fuerza no pueda sino hacerlo desde su interior.⁵³¹

“El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio”: éstas no corresponden a palabras pronunciadas en 1872 por Friedrich Nietzsche en Alemania, sino lo que un melancólico profesor de filosofía de una universidad del norte de México dice en el marco de una novela aparecida en 2004.⁵³² Nietzsche y Amalfitano están separados por más de un siglo, y sin embargo parecen hablar exactamente de lo mismo. El silencio del Estado es a la vez un recordatorio y ese recordatorio es una sonrisa irónica: si tú te vas lejos, yo alargo aún más la mano. Pero la sonrisa irónica también es de Nietzsche, también pertenece a Amalfitano, aunque a decir verdad se trata de una risa más bien amarga: al escucharse hablar, sus lectores

⁵³⁰ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas* (Quinta conferencia, pronunciada el 23 de marzo de 1872). Barcelona, Tusquets, 2000, p.150. Traducción de Carlos Manzano.

⁵³¹ Cfr. las palabras pronunciadas en 1976 por Derrida acerca de esta conferencia de Nietzsche. Desde el “exergo” de *Ecce homo*, donde Nietzsche decide “contarse su vida”, hasta las citadas conferencias sobre la universidad alemana, Derrida ensaya una aproximación al papel de “libertad académica” promovida y resguardada por el Estado —es decir, por Hegel, “el pensador del Estado”— como el lugar del “padre muerto” o de “falsa madre” en los escritos de Nietzsche, considerando que el Estado “no es sólo el signo y la figura paterna del padre muerto: también quiere hacerse pasar por la madre”, es decir, por la “lengua (de la) viviente”. (JACQUES DERRIDA, “Del Estado: el signo autógrafa”, en: *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, ed.cit., pp. 55-86, cita: p.80).

⁵³² “En Europa —dice el profesor Amalfitano— los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue siendo así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio.” (ROBERTO BOLAÑO, “La parte de los críticos”, en: *2666*. Barcelona, Anagrama, 2004, p.161).

también descubren la voz y el oído del Estado, la voz y el oído que el Estado, ese autor primordial, les ha prestado por un rato o para siempre, lo cual significa de algún modo saber que, críticos mordaces y todo, ellos prolongan sus alcances.*

El detective es un poco pesimista al respecto, pues, suponiendo que quiera realmente *salir*, ¿hasta qué punto se *sostiene* —en el sentido de *afirmar* y también en el de *soportar* o de *aguantar*— su desgracia, cuando atisba en todos los pasillos callejones sin salida? Una variedad presumiblemente “anti-académica” de señalamientos dispuestos a resguardar el espacio asignado a los discursos así llamados “marginales”, echando mano de un “antiintelectualismo” incapaz de contaminar el accionar supuestamente “puro” de la producción artística, termina por acorralarlo. La tradición asociada al artista ubicado “al margen” de la escritura universitaria o de la crítica cultural es otra fuerte institución establecida con holgados privilegios en la historia del arte. “El antiintelectualismo es un mito histórico”, señaló Barthes en 1974, y “su riesgo *político* no debe ser menospreciado”.⁵³³ Derrida, por su parte, advirtió acerca de la despolitización ingenua albergada por dicho “antiintelectualismo” al verse éste relacionado con una palabra que hasta aquí no ha aparecido pero que aún circula —a veces sembrando sospechas, y otras, desprecio— en el habla cotidiana. Se trata del “literato” (*littérateur*):

Llamo literato aquí a aquel que no pierde ocasión de considerar, de querer, de hacer alarde de que él mismo está fuera de, al lado (de hecho, por encima) de los aparatos escolares o universitarios y no ve hasta qué punto ese mismo fantasma es un producto que la escuela reproduce constantemente en él. [...] [C]onsiderar dicho aparato como un sistema cerrado de reproducción simple o, incluso, separarlo del de la edición, por ejemplo literaria, es una fanfarronada idealista o una ilusión irrisoria. Siempre despolitizante. No resulta nada extraño que sea cómodo a todos

* Octavio Paz —un poeta y ensayista de Estado, una figura que calza a la perfección en el modelo ambiguo, tan latinoamericano, del funcionario/intelectual— fue claro al referirse a esta paradoja en la que la Universidad es tanto “objeto” como “condición” de la crítica. En octubre de 1969, un año después de los acontecimientos de Tlatelolco, Paz entregaba en Texas un conciso análisis acerca de la situación contradictoria de los estudiantes que, desde la institucionalidad universitaria, desde la “distancia crítica” posibilitada *únicamente* por la Universidad, impugnan el modelo de enajenación y segregación subyacente a ella. “Contradicción insalvable —concluye Paz—: si la Universidad desapareciese, desaparecería la posibilidad de la crítica; al mismo tiempo, su existencia es una prueba —y más: una garantía— de la permanencia del objeto de la crítica, es decir, de aquello cuya desaparición se desea.” (OCTAVIO PAZ, “Olimpiada y Tlatelolco”, en: *Posdata*. México DF, Siglo XXI, 1970, p.24.). Han pasado más de cuarenta años (Paz ya no está —pero hay otros—, hubo otras carnicerías de Estado, hubo largas huelgas, la Universidad levantó un memorial del 68, en fin), ¿sigue o no siendo válido el análisis de Paz? ¿Es la Universidad, aún, “objeto” y a la vez “condición” de la crítica de los estudiantes? (¿Dónde están hoy los estudiantes?) ¿Si —hoy— *la Universidad desapareciese, desaparecería la posibilidad de la crítica?*

⁵³³ ROLAND BARTHES, “¿En qué se convertiría una sociedad que renunciara a distanciarse?”, en: *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, ed.cit., p.169 (el subrayado es de Barthes).

los paladines de la literatura o de las artes por las artes, tanto a las academias (eminentemente escolares) como a las supuestas vanguardias. Y supuestamente extrañas a la Universidad.⁵³⁴

Quien resuena en estas frases punzantes es Benjamin. Para él, escapar de la terminología tradicional surgida de la Estética del idealismo romántico, es decir, esquivar términos del tipo “genialidad”, “creatividad” o “misterio” —tal y como en efecto lo hizo—, implicó establecer un análisis sobre el desarrollo del arte bajo las condiciones técnicas de su producción, formulando de ese modo “exigencias revolucionarias en la política del arte”.⁵³⁵ Benjamin era uno de los que tenía claro que recurrir a tales palabras, acuartelándose de paso en la tan mentada “soledad” de lo “marginal” artístico, no sólo conllevaba un efecto “siempre despolitizante”, como afirma Derrida, sino, y por encima, convertía aquella “fanfarronada idealista” del literato en un agente al fin y al cabo funcional al fascismo. Es evidente (y se ha dicho muchas veces, quizás demasiadas) que hoy las cosas han cambiado y que las consideraciones de Benjamin pecaban de cierta ingenuidad, pero aun así (y con toda la ingenuidad mediante), los “literatos”, tal cual los caracteriza Derrida, aún permanecen asidos a su “genialidad”, “creatividad” y “misterio”.

Pero el entramado se hace aún más complicado al no perder de vista el terreno ocupado por las investigaciones universitarias cuyo objeto declarado de estudio es el discurso literario, donde los privilegios “creativos” de este literato han encontrado también una resonancia particular, aunque específicamente acorde a su propio reducto institucional. “Politizar el estudio literario”, escribía Harold Bloom, “ha destruido el estudio literario y podría destruir la enseñanza misma”,⁵³⁶ en vista de ello, será preciso mirar con respeto y temor hacia la alta torre de la individualidad creadora donde habitan los “logros estéticos” personales de la “literatura superior”, a la cual, desde luego, sólo podrá acceder adecuadamente “cualquiera que tenga cierta sensibilidad literaria y no sea un comisario o un ideólogo, *ni* de la izquierda *ni* de la derecha”.⁵³⁷ Al parecer, también los lectores especializados (y que no por especializados dejan de ser ampliamente leídos) contribuyen cada tanto al enaltecimiento de los poderes plenipotenciarios del misterio artístico.

A partir de la lectura de Paul de Man es posible vincular la manutención de tales privilegios al violento rechazo —o a la “resistencia”, según sus palabras— hacia las

⁵³⁴ JACQUES DERRIDA, “Ja, o en la estacada. Entrevista con Jacques Derrida (segunda parte)”. En: *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona, Anthropos, 1997. p. 90. Traducción de Patricio Peñalver.

⁵³⁵ WALTER BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ed.cit., p. 38.

⁵³⁶ HAROLD BLOOM, “La angustia de la contaminación”, en: *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, ed.cit., p.19.

⁵³⁷Ibid., p.25 (los subrayados son de Bloom). ¿A quién conviene la despolitización del estudio de la literatura? ¿A quién conviene caricaturizar como un “comisario” —o como un “Resentido”— a los que desconfían y cuestionan los monumentos erigidos al “yo creador”? ¿A *quién*, a la izquierda o a la derecha?

lecturas retórico-tropológicas —y no históricas o hermenéuticas— de la literatura, rechazo en gran medida provocado por (o arraigado *en*) la preeminencia de lecturas provenientes de la tradición estética (si la entendemos a ésta como “parte de un sistema universal de filosofía” aun en sus facetas más radicales).⁵³⁸ Quienes hoy postulan una relación fructífera entre estética y política como necesariamente “subversiva” no deberían menospreciar esta pertenencia de la estética al marco de la discursividad filosófica, “menos liberada de modelos tradicionales de lo que a veces sus exponentes pretenden creer”.⁵³⁹ “En su origen y en su desarrollo la estética ha sido el territorio de los filósofos de la naturaleza y del yo y no de los del lenguaje”.⁵⁴⁰ si las buenas intenciones subversivas —de los “marginales” o de quien sea— son a su vez *leídas* bajo la oscuridad de estos presupuestos idealizantes, será muy difícil asignarles un carácter crítico que no opere más que como un sustituto de esos “misterios” autoadjudicados por la producción artística.

¿Cómo imaginar un lugar donde la “soledad” no se encuentre enaltecida sin traducirse ello en un olvido de sus efectos políticos? Paul de Man escribió que ni Barthes ni Blanchot *leían*, es decir, desde su punto de vista ninguno de ellos leía al nivel de las obras y sólo se conformaban con tratar al lenguaje, “en su función de portador de experiencia subjetiva, como si fuera transparente”.⁵⁴¹ Cuestión difícil de aceptar cuanto más se les da un vistazo a los textos aquí citados (de Blanchot, Barthes y Benveniste), en los cuales, y con todas sus diferencias, se considera al lenguaje como cualquier otra cosa salvo como “portador”, y menos aún de “subjetividad”. Esos textos, al contrario, parecen decir: *esto no tiene nada que ver con la subjetividad y sí mucho con la opacidad del lenguaje*. Sin embargo, no se trata tampoco de reivindicar o de reprender, aunque sí cabe preguntar si acaso las lecturas retórico-tropológicas, desviadas por definición, consiguen por un sólo instante recaer en algo *ajeno* a la obra.

¿Pero es que *salirse* del texto significa siempre traicionarlo? En 1966 Barthes estuvo en medio de esa disyuntiva al verse impelido a responderle a una crítica literaria universitaria para la cual ante todo se trataba de salvaguardar una especificidad puramente “estética” en la literatura: una crítica que “quiere proteger en la obra un valor absoluto, indemne a cualquiera de esos ‘*otros lados*’ despreciables que son la

⁵³⁸ Así, en el marco de una exposición crítica de la “imposibilidad” de definición de la teoría literaria frente a los sistemas histórico-hermenéuticos de lectura, la estética, según Paul de Man es “de hecho — desde su desarrollo inmediatamente anterior a Kant y con él— un fenomenalismo de un proceso de significado y comprensión, y puede ser ingenua por cuanto postula (como su nombre indica) una fenomenología del arte y la literatura que bien puede ser lo que esté en tela de juicio. La estética es parte de un sistema universal de filosofía en vez de una teoría específica.” PAUL DE MAN, “La resistencia a la teoría”, en: *La resistencia a la teoría*, ed.cit., todas las citas. p.18.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ PAUL DE MAN, “El regreso a la filología”, en: op.cit., p.45.

⁵⁴¹ PAUL DE MAN, “Hipograma e inscripción”, en: op.cit., p.56.

historia o los bajos fondos de la *psiquis*'.⁵⁴² Pero, por otra parte, también se ha leído y escrito aquí que el texto no tiene más procedencia que la textualidad misma, que las palabras conducen inexorablemente a más palabras pertenecientes a un "diccionario ya compuesto" que, aun cuando desbordado e infinito, es el único espacio posible para *escribir*: contra esta "pedagogía históricamente bien determinada [...] que enseña al alumno que no hay nada fuera del texto pero que en él, en sus intersticios, en sus espacios y no dichos, reina la reserva del origen", Foucault mantendrá sus embates dirigidos contra el sacerdocio del textualismo, contra los practicantes de la "reducción de las prácticas discursivas a las trazas textuales".⁵⁴³ Así las cosas, los críticos de las fanfarronadas idealistas parecen estar atrapados, ellos también, en una Teología del Texto presta a cerrar los ojos ante la apertura —o ante la disposición a la apertura— presente en cualquier producción hecha de lenguaje.⁵⁴⁴

De manera que no es sólo el "patrocinio estatal" un obstáculo decisivo a la hora de intentar dar un giro político —o no-despolitizante— a los diversos informes redactados desde y para la academia. En su calidad de "caja de resonancias" a la vez que máquina reproductora de dichas yuxtaposiciones, no hay pues motivo alguno para pensar que una supuesta subversión de las posturas de leer y escribir (la búsqueda de una salida, o de una entrada, o de un umbral donde la soledad de la lectura y de la escritura no oscile entre un institucional y antiséptico miedo al riesgo y el enaltecimiento nostálgico, idealizante, de la "sensibilidad") intente provenir alguna vez de la universidad y su continuada demolición y construcción de muros. Y afirmar esa negación, en el marco de un informe como el aquí redactado, teniendo en consideración *hacia dónde va* redactado, no es más que otra forma de perpetuar el bloqueo: "A la vez, todo texto que declara deliberadamente su propio modo de retoricidad, que prefigura cómo va a ser entendido o mal entendido, no es necesariamente menos ingenuo".⁵⁴⁵

Se hace difícil, pues, escribir. "Si la literatura no se las ve con el lenguaje, entonces es cierto: no le cabe otro lugar que la academia o el mercado."⁵⁴⁶ Cuanto más se busca una salida, cuando más el detective se resuelve a abandonar la academia y el mercado, los pasadizos de este ensayo se angostan y acaban dando con pared, aun

⁵⁴² ROLAND BARTHES, *Crítica y verdad*. México DF, Siglo XXI editores, 1971, p.38.

⁵⁴³ MICHEL FOUCAULT, "Mi cuerpo, ese papel, ese fuego," en: *Historia de la locura en la época clásica, Vol. II*, ed.cit., p.371 (ambas citas).

⁵⁴⁴ "Dicho de otro modo, el análisis de la literatura como significante y significándose a sí misma no se despliega en la dimensión del lenguaje. Se hunde en un dominio de signos que aún no son signos verbales, y, por otro lado, se estira, se eleva, se alarga hacia otros signos que son mucho más complejos que los signos verbales." (MICHEL FOUCAULT, "Lenguaje y literatura", en: *De lenguaje y literatura*, ed.cit., p.94).

⁵⁴⁵ ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, "La interpretación y la crítica", en: *Interpretar en filosofía. Un estudio contemporáneo*. México DF, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2004, p.48.

⁵⁴⁶ DAMIÁN TABAROVSKY, "El escritor sin público", en: *Literatura de izquierda*. México DF, Tumbona Ediciones, 2011, p.15.

cuando, eso sí, cada pasillo, antes de cerrarse, se abra hacia otros. ¿Está el escritor en alguno de ellos? ¿Pretende el escritor ser un “solitario marginal” y escribir aislándose de esos ruidos, sin considerar la presencia de “autor primordial” alguno? Si es así, podrá reparar en esta evidencia: “lo marginal” ha llegado a ser muy atractivo a efectos del patrocinio, y no sólo en los términos impuestos directamente por la industria cultural (pues sería ya escandalosa la ingenuidad del detective si sólo ve en aquellos términos la presencia de un obstáculo a sortear). La escritura emanada de la academia, ya lo hemos dicho, está capacitada para amparar, a través de la legitimación, a los “literatos” que reniegan de ella, y qué mejor legitimación, hoy, que aquella proveniente de la Universidad. Roland Barthes escuchó cómo el soliloquio de la academia (a la cual pertenecía aún manifestándose en ella —*contra* ella— como un “sujeto incierto”) era seguido con atención por los artistas que muchas veces buscan asegurar a través de la universidad su legitimación desde el punto de vista teórico.

Muchos textos de vanguardia (todavía sin publicar) son *inciertos*: ¿cómo juzgarlos, retenerlos, cómo predecirles un porvenir, inmediato o lejano? ¿Gustan? ¿Aburren? Su cualidad evidente es de orden intencional: se apresuran a servir a la teoría. Sin embargo, esta cualidad es *también* un chantaje (un chantaje a la teoría): ámenme, consérvenme, defiéndanme, porque yo me conformo a la teoría que ustedes reclaman; ¿acaso no hago lo que hacen Artaud, Cage, etc.? ⁵⁴⁷

En eso consistía, tal vez, la desgracia del detective: la sospecha de que siempre habrá en su informe una mezcla, bastante turbia, de ingenuidad y de *chantaje*. Pero igualar la “teoría” al discurso universitario —involucrando con la “teoría” cualquier texto, cualquier opinión, cualquier murmullo que se posicione frente o se consagre a dirigir su mirada hacia un “objeto” artístico— resulta embrutecedor. Significa ante todo dar por sentadas al menos dos cosas: primero, que la única posibilidad de un discurso crítico tarde o temprano acaba (o empieza) en la universidad, y, segundo, que la actividad artística pasará en algún momento por ella y *sólo* al pasar por ella se legitima. ¿Hay discurso “teórico” *fuera* de la universidad? Y si lo hay, ¿deberá *pasar* siempre por ella para legitimarse? ¿Y por qué, pues, *debe* legitimarse?

Quizás el detective contratado por la academia le preste demasiada atención a estas preguntas, cuando el mismo Roland Barthes recomendaba apartar la vista de tales problemas por medio de una suerte de engañoso acatamiento. Si bien al dictar su célebre lección inaugural en el Collège de France una de las proposiciones se encaminaba a “obcecarse” frente al poder y contra el servilismo de la lengua, manteniendo “hacia todo

⁵⁴⁷ ROLAND BARTHES, “El chantaje a la teoría”, en: *Roland Barthes por Roland Barthes*, ed.cit., pp. 66-67.

y contra todo la fuerza de una deriva”,⁵⁴⁸ en otra ocasión las recomendaciones se dirigen sin más a “seguirle el juego” a los requerimientos normativos de la institucionalidad. “Recomiendo a mis alumnos que sigan el juego de la institución universitaria cuando preparen trabajos o tesis”, declaró, como si la universidad fuera una loca de atar a quien es mejor seguirle la corriente para no granjearse problemas, “es decir —continuaba Barthes— realizar la investigación, el trabajo, la escritura en formas que no choquen con la sensibilidad estilística de los profesores.”⁵⁴⁹

Sea lo que fuere que tal “sensibilidad estilística” signifique, seguirle el juego a la institución tal vez convoque precisamente lo que este informe para la academia se ha negado a hacer. No ha querido evitar el choque ni limitarse a asentir ante el continuo soliloquio de quien es señalado como el autor primordial. ¿De verdad no? Del modo en como ha dispuesto sus informaciones, sus recorridos imaginarios y sus ardidés, es probable que nuevamente —como en un cuento sin fin— sus sospechas lo trasladen a la certidumbre de que, acompañando a tal negación, a la negación de seguirle el juego a la institución, sólo esté proponiendo una muy leve variante del mismo juego y un choque simulado. Que escribir acerca de los problemas que en literatura y en filosofía ha venido suscitando la pregunta por el autor y por el escritor desde hace más o menos unos cuarenta años, deba, *necesariamente*, llevar a poner en tela de juicio la existencia del propio lugar desde donde el detective lanza sus conjeturas e investiga, es una aseveración entrampada en su propio acto. Se ha escrito sobre ello como de cualquier otra cosa; se ha investigado y se han rastreado pistas, y el detective, fatigado por estas vueltas, también ha intentado *posicionarse* como un autor, aun cuando por otra parte haya procurado reconstruir a la par un expediente en torno a su muerte. Una vez más, entonces, se tendría la certeza: es imposible redactar este informe sin ponerlo a él mismo en entredicho: *nos domamos con una fusta y nos despedazamos ante la más mínima resistencia*.

⁵⁴⁸ “Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria en el Collège de France” (7 de enero, 1977), en: *El placer del texto y lección inaugural*, ed.cit., p.131.

⁵⁴⁹ Extractado por Louis-Jean Calvet de una entrevista concedida a Jean Thibeaudeau y difundida por televisión en 1988. En: LOUIS-JEAN CALVET, *Roland Barthes. Una biografía*, ed cit., p. 195.

¿UN ESCRITOR? (¿UNA CONCLUSIÓN?)

Desde el preámbulo se sospechaba: el ensayo policial no contiene más interrogante que la de su propia escritura. Aun así, se ha intentado disponer la declaratoria de “la muerte del autor” como si tras ella se encontrara alguna evidencia capaz de convertirla en un decorado o en una historia sin importancia. *Han transcurrido más de cuarenta años desde que alguien notificó el suceso* —se planteó en otra parte—, *pero todavía es difícil aventurar el momento exacto de su ejecución o si, incluso, ésta ha tenido efectivamente lugar*.⁵⁵⁰ Y sin embargo jugar al detective, jugar a ser experto en pistas falsas, implicó interponer trampas, tomar decisiones arbitrarias, acumular decepciones, introducir algún grado de suciedad, ejercer violencia y especialmente recurrir a la exageración: a contramano, de ello resulta apreciar en los decorados y en los crímenes simulados quizá lo único importante.

Por lo demás, esta investigación se inició cuando ya estaba cerrada. El mismo detective no dudaría en señalar al o los culpables, ahora, en estas líneas cuya engañosa ubicación en modo alguno les impide concebirse como aún preliminares, pero de momento eso no le atrae; en cambio, siempre prefirió *irse* como el investigador de una película de Jean Pierre Melville (*Le Samourai*), o como el teniente Petrovic de *Crimen y castigo*: no van ellos tras el descubrimiento del criminal —el criminal está a la vista—; sólo esperan, juegan con los culpables y fuerzan, a través de métodos en ocasiones nada limpios, el momento de la confesión.

“Es que yo fui... yo fui quien mató a la vieja con el hacha...”, dice Raskólnikov en una escena memorable.⁵⁵¹ ¿Se leyeron frases semejantes en el recorrido de este ensayo? Con esa brutalidad brillante no, pero, como se quiera, por lo menos un culpable ha sido expuesto. Un culpable que no se individualiza ni se da a conocer aun cuando se escribe; un culpable cuyo rostro no se advierte, mas tampoco se oculta. ¿Un escritor?

Aquí se han rastreado pocas definiciones de escritor, y todas ellas, digamos, se han dispuesto como proposiciones negativas, es decir todas ellas definen al escritor en tanto aquello que *no es* (y aquello que sucede a) un *autor*. Pero Roland Barthes, el nombre más citado en este ensayo (¡y cuántos nombres hay en este ensayo!), no sólo distinguió al *escritor* (*écrivain*) del *autor*, sino también, y de forma bastante más exhaustiva, lo distinguió del *escribiente* (*écrivain*).⁵⁵² El *escribiente*, según Barthes,

⁵⁵⁰ Vid. capítulo I, p. 12.

⁵⁵¹ FIODOR DOSTOIEVSKI, *Crimen y castigo*, Cuarta Parte, cap. VIII. En: *Obras Completas*, Tomo II. Madrid, Aguilar, 1961, p.387. Traducción de Rafael Cansinos Assens.

⁵⁵² Vid., en el capítulo II, nota 141, p.65.

utiliza el lenguaje como una herramienta (porque no ve en él sino una herramienta); esto es, permanece anclado en el principio aquel que considera la preexistencia del hombre respecto del lenguaje. Un escritor, por el contrario, “es aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza”;⁵⁵³ sólo del lado de la lengua, trabajándola mientras ella lo trabaja, un poco al límite de los géneros, está el escritor. La lengua es la materia, no su *material*, la indelimitada zona que lo comprende, no el mapa que despliega ante sí.

Tenemos entonces la escritura de una tesis. ¿Qué es eso? La exposición de los resultados de una investigación. O si se prefiere: “Plantear con rigor los problemas o dificultades que el tema de investigación suscita y contribuir con una reflexión a aclararlos”.⁵⁵⁴ Pero si los problemas pretenden “aclararse” (si el culpable debe ser descubierto), ¿es el lenguaje de la “reflexión” un *instrumento utilizado* en esa búsqueda, o él mismo constituye finalmente un problema, la única verdadera dificultad y la zona misma de la “reflexión”?

Tal vez en la escritura de una tesis asomen alternadamente escritores, escribientes y autores, como escritores, escribientes y autores existen en el terreno del poema y la novela. Nunca se sabe muy bien si *algo* se escribe; nunca se tiene la certeza del lugar desde el que se escribe. La búsqueda está dirigida, la exploración sigue forzada, las pesquisas se encuentran constreñidas, ¿pero a qué? En algún instante el escritor advierte la instrumentalidad del lenguaje y el escribiente su profundidad y su problemática. En algún instante el escritor se ve impelido a constituirse en Autor, es decir, se ve impelido a *hablar, explicar y concluir*.

En ese aspecto, la palabra *investigación* —otro de los nombres de una tesis— se sitúa en un punto de intersección. En ella confluyen el ensayo, la búsqueda, la cita, el problema mismo de escribirla y el ambiente policial-instrumental propio de una sala de interrogatorios donde a los implicados se los *reconoce* y se los *interpela* para testificar. ¿Punto de intersección o punto de fuga, más bien? Es la apertura de un espacio nunca por completo abierto; una exploración que, aun concluyendo, no soporta conclusión alguna y se resiste, como sea, ante cualquier gesto de vana despedida. Como escribió Macedonio en su no-final: *Todo hecho y ningún contento*.⁵⁵⁵

⁵⁵³ ROLAND BARTHES, *Crítica y verdad*, ed.cit., p.48.

⁵⁵⁴ “Características de la Tesis de Maestría”, Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México. (Disponible en: <http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/pdfs/instructivograduacionmae.pdf>).

⁵⁵⁵ MACEDONIO FERNÁNDEZ, *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, Capítulo XX (*Epílogo*), ed.cit., p.259.

Nota (que se pretende) final

Estos ensayos alguna vez quisieron ser novela. No “una novela sin nombres propios”, como Barthes quería al ensayo, sino un relato de vertiente negra y policial. Se entrecruzaba ahí la historia de un ladrón de libros con la de un académico que por diferentes motivos decide pasar al anonimato y dedicarse a editar (cortar y pegar) textos de filosofía y poesía a su antojo. La novela siguió siendo novela e incorporó algunos de los temas tratados aquí, especialmente relacionados a los apartados “Un filósofo enmascarado” e “Informe para una academia”; por su parte, los ensayos siguieron siendo ensayos y sólo a ratos mantuvieron la disposición detectivesca de su pasado narrativo, como si vagamente recordaran —y con ello intentarían dejar atrás— la existencia ya lejana de una trama.

“Escribí siempre en redacciones estrepitosas”, apuntó Roberto Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas*: aunque sería sin duda desproporcionado resumir con dicha cita las condiciones o el “clima” en el que estos textos se redactaron, no sería del todo inexacto afirmar que la lectura de muchos de los libros que los constituyen sí mantuvo cierto vínculo con el estrépito. Así como una biblioteca se pierde, otra se reconstruye a partir de diferentes recursos no exentos de peligro para quien los pone a prueba (el pillaje, la falsificación y el robo a destajo, si hemos de hablar claro). Es una tarea de nunca acabar, pues mientras más riesgos se corren otras muchas conexiones extrañas y desajustes tentadores se presentan, y luego insisten en venir otros y otros más. Según André Gide, Montaigne en el fondo nunca dio por concluidos sus *Ensayos* porque siempre se topaba con una que otra cita posible de incorporar aquí y allá; la aglomeración es hasta tal punto inevitable que cuando se presume escribir la última palabra o la “nota final” no se trata sino de recurrir a espejismos tranquilizadores ante deudas impagables.

En tal sentido estos ensayos y lecturas son como un billete falso —o por lo menos harto devaluado— cuando se los pretende hacer pasar por retribuciones hacia quienes, más allá de la bibliografía (o con ella), han colaborado en su redacción. Al escribir, decía Borges, se contraen deudas con los libros leídos y con los no leídos, es decir, con personas cuyo nombre se ignora; sin embargo, aquí Iliana Sánchez, Bily López, Ana María Martínez, Silvana Rabinovich, Mateo Goycolea, Julia Toro, Carlos Almonte, Jafet Murrieta, Sergio Núñez y Pepe Salomón se ven directamente implicados, aunque, puestos a inculpar, el lector deberá remitirse a la extraordinaria complicidad de Cecilia González y Lucho Rojas.

La pregunta, como se ve, permanece y resuena: ¿importa *quién* está escribiendo —ahora— así? (Y también: ¿por qué no incluir entre los colaboradores al gran patrocinador de la investigación? ¿O es que el imputado como *autor primordial* merece siempre un lugar aparte?) Por lo menos, entre tantas preguntas, innumerables “quizás” y cientos de “tal vez”, hay una certeza: determinar si en cuanto a la redacción particular de estos ensayos la adopción de tal procedimiento acumulativo (robar, pegar, ignorar) ha valido o no la pena, será por fin (y por suerte) otra cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO Theodor, *Ensayos sobre literatura (Obras completas 11)*. Madrid, Akal, 2003.
- ADORNO, Theodor – HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio, *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
- ALMONTE, Carlos, *La novela como arte criminal*. Santiago, Descontexto 5-Black, 2004.
- ARAÚJO, Nara- DELGADO, Teresa (comps.), *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México DF, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid, Gredos, 1974.
- _____*Retórica*. Madrid, Gredos, 1985.
- ARLT, Roberto, *Los siete locos-Los lanzallamas*. Buenos Aires, Ayacucho-Hyspamérica, 1986.
- ARTAUD, Antonin, *Carta a los Poderes*. Buenos Aires, Argonauta, 1988.
- _____*El teatro de la crueldad*. Buenos Aires, Argonauta, 1977.
- _____*Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires, Argonauta, 1998.
- BALZAC, Honoré de, *Sarrasine*. Barcelona, Laertes, 1980.
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*. Paris, Editions du Seuil, 1984.
- _____*El susurro del lenguaje. Más allá de la Palabra y la Escritura*. Buenos Aires, Paidós, 1987.
- _____*El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. México, Siglo XXI, 2000.
- _____*El placer del texto y lección inaugural*. México DF, Siglo XXI, 2000.
- _____*Le plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- _____*Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1999.
- _____*Essais critiques*. Paris, Editions du Seuil, 1998.
- _____*Crítica y verdad*. México DF, Siglo XXI, 1971.
- _____*El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.
- _____*El proceso de la escritura*. Buenos Aires, Ediciones Caldeón, 1974.
- _____*La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989.
- _____*Mitologías*. México DF, Siglo XXI, 1999.
- _____*S/Z*. México DF, Siglo XXI, 1992.
- _____*Sobre Racine*. México DF, Siglo XXI, 1992.
- _____*Sade, Loyola, Fourier*. Caracas, Monte Ávila, 1977.
- _____*Fragmentos de un discurso amoroso*. México DF, Siglo XXI editores, 1998.
- _____*Lo neutro*. México DF, Siglo XXI editores, 2004.
- _____*Variaciones sobre la literatura*. Barcelona, Paidós, 2002.
- BADIOU, Alain, *Justicia, filosofía y literatura*. Santa Fe, Homo Sapiens, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles, *Edgar Allan Poe. Su vida y obra*. México DF, Verdehalago, 2002.
- _____*Las flores del mal*. Madrid, Alianza, 1992.
- _____*Petits poèmes en prose*. Paris, Gallimard, 1973.
- _____*Pequeños poemas en prosa/ Los paraísos artificiales*. Madrid, Cátedra, 1998.
- BECKETT, Samuel, *Detritus*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- _____*Textos para nada*. Barcelona, Tusquets, 1975.
- BENJAMIN, Walter, *El autor como productor*. México DF, Itaca, 2004.
- _____*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF, Itaca, 2003.

- _____*Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV.* Madrid, Taurus, 1998.
- _____*Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.* Madrid, Taurus, 1988.
- _____*Dirección única.* Madrid, Alfaguara, 1988.
- _____*El libro de los pasajes.* Madrid, Akal, 2007.
- _____*Diario de Moscú.* Madrid, Alfaguara, 1990.
- BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general I.* México DF, Siglo XXI editores, 2001.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* México DF, Siglo XXI editores, 1998.
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka.* México DF, FCE, 1991.
- _____*El libro que vendrá.* Caracas, Monte Ávila, 1992.
- _____*Michel Foucault tal y como yo lo imagino.* Valencia, Pre-Textos, 1993.
- _____*El libro por venir.* Madrid, Trotta, 2005.
- _____*El espacio literario.* Buenos Aires, Paidós, 1969.
- _____*El diálogo inconcluso.* Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.
- _____*La escritura del desastre.* Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- _____*Falsos pasos.* Valencia Pre-Textos, 1977.
- _____*La sentencia de muerte.* Valencia, Pre-Textos, 1985.
- BLOOM, Harold, *La ansiedad de la influencia.* Madrid, Trotta, 2009.
- BOLAÑO, Roberto, *2666.* Barcelona, Anagrama, 2004.
- BORER, Alain, *Rimbaud, la hora de la fuga.* México DF, UNAM, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, IV vols. Buenos Aires, Emecé, 1995.
- _____*El hacedor.* Buenos Aires, Emecé, 1960.
- BRAVO, Hernán, *Los orillados.* México DF, UNAM, 2008.
- BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo.* Barcelona, Guadarrama, 1974.
- CALVET, Louis-Jean, *Roland Barthes. Una biografía.* Barcelona, Gedisa, 2001.
- CANETTI, Elías, *El otro proceso de Kafka.* Barcelona, Muchnik, 1981.
- CAPPELLETTI, Ángel J., *Cuatro filósofos de la Alta Edad Media.* Mérida, Universidad de los Andes/Ediciones del Rectorado, 1993.
- CARROL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas.* Madrid, Alianza, 2006.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha.* Madrid, Real Academia Española, 2004.
- CHANDLER, Raymond, *El simple arte de matar.* Santiago, Descontexto 5-Black, 2004.
- CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita.* Barcelona, Gedisa, 2000.
- _____*El orden de los libros.* Barcelona, Gedisa, 1994.
- _____*Inscribir y Borrar: cultura escrita y literatura.* Buenos Aires, Katz Editores, 2005.
- _____*El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.* Barcelona, Gedisa, 2005.
- _____*Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna.* Madrid, Alianza, 1993.
- _____*Escuchar a los muertos con los ojos.* Buenos Aires, Katz Editores, 2008.
- CONSTANTE, Alberto - FLORES, Leticia (coords.), *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis.* México DF, UNAM-Itaca, 2008.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos I.* Madrid, Alfaguara, 1996.
- _____*Vueltas alrededor de una mesa.* Buenos Aires, Sudamericana, 1971.
- CREELEY, Robert, *Lo creativo y otros ensayos.* México DF, Universidad Iberoamericana, 1998.
- DAHL, Svend, *Historia del libro.* Madrid, Alianza, 1992.

- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- _____*Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1994
- _____*Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- _____*Nietzsche*. Madrid, Arena Libros, 2000.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1992.
- DELEUZE, Gilles – PARNET, Claire, *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- DELILLO, Don, *Contrapunto*. Barcelona, Seix Barral, 2005.
- DE MAN, Paul, *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990.
- _____*Escritos críticos*. Madrid, Visor, 1989.
- _____*La retórica del romanticismo*. Madrid, Akal, 2007.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 1998.
- DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____*De la gramatología*. México, Siglo XXI, 1971.
- _____*De la grammatologie*. Paris, Les editions de minuit, 1967.
- _____*Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1987.
- _____*Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- _____*Memorias para Paul de Man*. Barcelona, Gedisa, 1989.
- _____*Papel de máquina. La cinta de escribir y otras respuestas*. Madrid, Trotta, 2003.
- _____*El tiempo de una tesis*. Barcelona, Anthropos, 1997.
- DI BENEDETTO, Antonio, *Cuentos claros*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.
- DIDEROT, Denis, *Carta sobre el comercio de libros*. México, FCE, 2000.
- DONNA, Edgardo Alberto, *La autoría y la participación criminal*. Buenos Aires, Rubinzal-Culzoni Editores, 2002.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor, *Obras Completas*, Tomo II. Madrid, Aguilar, 1961
- EAGLETON, Terry, *The Function of Criticism*. Londres, Verso-NLB, 1987.
- _____*Después de la teoría*. Barcelona, Debate, 2005
- EISENWEIG, Uri, *Ficciones del anarquismo*. México DF, FCE, 2004.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Tierra baldía / Cuatro cuarteros*. México, Premià editora, 1977.
- FANTE, John, *Espera la primavera, Bandini*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- FEBVRE, Lucien, *La aparición del libro*. México DF, UTEHA, 1972.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires, Corregidor, 1975.
- _____*Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Barcelona, Barataria, 2010.
- FINK, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1980.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard y Pécuchet*. Buenos Aires, Losada, 1990.
- _____*Sobre la creación literaria. Correspondencia escogida*. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2007.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?* Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- _____*¿Qué es un autor?* Buenos Aires, Ediciones Literales/El cuenco de plata, 2010.
- _____*El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 2002.
- _____*De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós, 1994.
- _____*Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona, Paidós, 1999.
- _____*Ética, estética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

- _____. *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pretextos, 1997.
- _____. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-textos, 1997.
- _____. *Las palabras y las cosas*. México DF, Siglo XXI Editores, 1980.
- _____. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1989.
- _____. *Historia de la locura en la Época Clásica* (Vol. II). Madrid, FCE, 1977.
- _____. *Nietzsche, Freud, Marx*. Barcelona, Anagrama, 1970.
- FRANCO, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona, Debate, 2003.
- GIDE, André. *Cahiers de la Petite Dame* (Tomo IV). París, Gallimard, 1977.
- GIANNINI, Humberto, *Metafísica del lenguaje*. Santiago, LOM, 1996.
- GIRONDO, Oliverio, *Obra completa*. Barcelona, ALLCA/Editorial Universitaria (Colección Archivos), 1999.
- GODARD, Jean-Luc, *Historia(s) del cine*. Buenos Aires, Caja Negra, 2007.
- GOMBROWICZ, Witold, *Diario argentino*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- _____. *Cosmos*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- GOYCOLEA, Mateo, *La página en blanco y la muerte del autor en La nueva novela de Juan Luis Martínez*. Santiago, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2001.
- GRAVE, Crescenciano, *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. México DF, FFyL-UNAM, 2002.
- _____. *El pensar trágico*. México DF, FFyL-UNAM, 1998.
- HAMMETT, Dashiell, *Cosecha roja*. Madrid, Alianza, 1992.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó a la época del cine*. Barcelona, De Bolsillo, 2005.
- HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Ediciones Akal, 1989.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1996.
- _____. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Herder, 2004.
- _____. *¿Qué es metafísica?* Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1967.
- _____. *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta, 2009.
- HOFMANNSTHAL, Hugo Von, *Carta de Lord Chandos*. Barcelona, Alba Editorial, 2001.
- HUELSENBECK, Richard (ed.), *Almanaque Dadá*. Madrid, Tecnos, 1992.
- HUIDOBRO, Vicente, *Obra poética*. ALLCA/Editorial Universitaria (Colección Archivos), 2003.
- INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*. México, Taurus-Universidad Iberoamericana, 1998.
- JAUSS, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid, Visor, 2004.
- JOUBERT, Joseph, *Pensamientos*. México DF, Editorial Aldus, 1996.
- _____. *Sobre arte y literatura*. Mérida, Editorial Periférica, 2007.
- KAFKA, Franz, *Un médico rural*. Madrid, Impedimenta, 2009.
- _____. *La muralla china*. Madrid, Alianza, 1985.
- _____. *El castillo*. Madrid, Alianza, 1982.
- KAHLER, Erich, *La desintegración de las formas en las artes*. México DF, Siglo XXI, 1993.
- KANT, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Monte Ávila, 1992.
- KEATS, John, *Cartas*. Barcelona, Editorial Juventud, 1994.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires, Altamira, 2000.
- KRACAUER, Siegfried, *La novela policial. Un tratado filosófico*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- LAUTRÉAMONT, Conde de, *Poesías*. Sevilla, Renacimiento, 1998.

- LAZO, Pablo, *La frágil frontera de las palabras. Ensayo sobre los (débiles) márgenes entre filosofía y literatura*. México DF, Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, 2006.
- LE GOFF, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona, Gedisa, 1986.
- LEMINSKI, Paulo, *Aviso a los naufragos*. Oaxaca, Calamus-Conaculta-INBA, 2006.
- LERNER, Delia, *Leer y escribir en la escuela: lo real, lo posible y lo necesario*. México DF, FCE, 2001.
- LETHEM, Jonathan, *Contra la originalidad*. México DF, Tumbona ediciones, 2008.
- LICHTENBERG, Georg Christoph, *Aforismos*. México DF, FCE, 1992.
- LIHN, Enrique, *Porque escribí*. México, FCE, 1995.
- _____*La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago, Universitaria, 1969.
- _____*El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago, LOM, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- LYNCH, Enrique, *El merodeador*. Barcelona, Anagrama, 1990.
- _____*La lección de Sheherezade*. Barcelona, Anagrama, 1987.
- MCKENZIE, Don, *Bibliography and the Sociology of Texts*. Londres, The British Library, 1986.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Obra Poética* (2 volúmenes). Madrid, Hyperión, 1993.
- _____*Prosas*. Madrid, Alfaguara, 1987.
- _____*Poesías*. México, Mantis Editores/Ediciones Sin Nombre, 2005.
- MARTÍN, Andreu, *Por amor al arte*. Barcelona, Bruguera, 1982.
- MARTÍNEZ, Juan Luis, *La nueva novela*. Santiago, Ediciones Archivo, 1977.
- _____*Poemas del otro*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, *Interpretar en filosofía. Un estudio contemporáneo*. México DF, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2004.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby el escribiente*. Buenos Aires, Losada, 1988.
- MILÁN, Eduardo, *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México DF, Conaculta, 1994.
- MILLER, Henry, *Los libros en mi vida*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1963.
- MILNER, Jean-Claude, *El paso filosófico de Roland Barthes*. Buenos Aires, Amorrortu, 2004.
- MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos. Libro I*. Buenos Aires, Losada, 1941.
- _____*Ensayos escogidos*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- NANCY, Jean-Luc, *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*. Madrid, Alianza, 1999.
- _____*La ciencia jovial. La gaya scienza*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1999.
- _____*Sobre el porvenir de nuestras escuelas*. Barcelona, Tusquets, 2000.
- _____*Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza, 1983.
- _____*El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 1996.
- _____*El paseante y su sombra*. Madrid, Siruela, 2003.
- _____*Crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Alianza, 1994.
- _____*Consideraciones intempestivas I*. Madrid, Alianza, 1997.
- _____*La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza, 1996.
- _____*Nietzsche contra Wagner*. Madrid, Siruela, 2002.
- OYARZÚN, Pablo, *La letra volada*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009.
- _____*El dedo de Diógenes*. Santiago, Dolmen, 1996.
- PAVESE, Cesare, *El oficio de vivir*. Barcelona, Seix Barral, 1992.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1981.

- _____. *Posdata*. México DF, Siglo XXI editores, 1970.
- _____. *El arco y la lira*. México DF, FCE, 1988.
- PEREC, Georges, *Pensar/Clasificar*. Barcelona, Gedisa, 1986.
- _____. *Un hombre que duerme*. Madrid, Impedimenta, 2007.
- PESSOA, Fernando, *Antología poética*. Buenos Aires, Argonauta, 2005.
- _____. *El poeta es un fingidor*. *Antología Poética*. Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*. Buenos Aires, Anagrama, 2003.
- _____. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- _____. *Blanco nocturno*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- PIZARNIK, Alejandra, *Poesía completa*. Barcelona, Lumen, 2002.
- PLATÓN, *Diálogos I*. Madrid, Gredos, 1981.
- _____. *República*. Madrid, Gredos, 1986.
- POE, Edgar Allan, *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza, 1973.
- _____. *Cuentos Completos I*. Madrid, Alianza, 1996.
- _____. *Selected prose and poetry*. New York, Rinehart Editions, 1961.
- PUZO, Mario, *El padrino*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1970.
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México DF, UNAM, 2001.
- RIBEYRO, Julio Ramón, *La tentación del fracaso*. Barcelona, Seix Barral, 2003.
- RIGAUT, Jacques, *Agencia general del suicidio*. Barcelona, Anagrama, 1974.
- RILKE, Rainer Maria, *Sonetos a Orfeo*. Barcelona, Lumen, 1995.
- _____. *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1976.
- RIMBAUD, Jean Arthur, *Poesía selecta / Cartas literarias*. México DF, Ediciones Coyoacán, 2004
- _____. *Una temporada en el infierno / Iluminaciones*. Barcelona, Montesinos, 1995
- RIQUER, Martín de, *Aproximación al Quijote*. Navarra, Salvat, 1971.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Las gomas*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- ROBERT, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1973.
- RORTY, Richard, *Consequences of Pragmatism*. Londres, Harvester Press, 1982.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México DF, FCE, 1996.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- SAID, Edward, *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona, Debate, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 2003.
- _____. *Baudelaire*. Buenos Aires, Losada, 1994.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires, Losada, 1955.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El arte de insultar*. Madrid, Alianza, 2005.
- SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio II*. Madrid, Gredos, 1989.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet y Macbeth*. Madrid, Aguilar, 1951.
- SONTAG, Susan, *Estilos radicales*. Madrid, Punto de Lectura, 1989.
- _____. *Cuestión de énfasis*. México DF, Alfaguara, 2007.
- SOURIAU, Étienne (coord.), *Diccionario de Estética*. Madrid, Akal, 1998.
- STALLMAN, Richard (et al.), *Contra el copyright*. México DF, Tumbona Ediciones, 2008
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 2003.
- STOOPEN, María (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México DF, FFyL-UNAM, 2009.

- STAROBINSKI, Jean, *Jean Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*. Madrid, Taurus, 1988.
- TABAROVSKY, Damián, *Literatura de izquierda*. México DF, Tumbona Ediciones, 2011.
- TODOROV, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México DF, Siglo XXI editores, 1995.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets, 1971.
- VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby y compañía*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- _____ *El mal de Montano*. Barcelona, Anagrama, 2003.
- _____ *Doctor Pasavento*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona, Paidós, 2003.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Conferencia sobre ética*. Barcelona, Paidós, 1997.
- YÉPEZ, Heriberto, *El imperio de la neomemoria*. Oaxaca, Almadía, 2007.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y Poesía*. México DF, FCE, 1996.