



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

RESIDENCIA INFINITA EN LA MUERTE.  
ENFERMEDAD, MELANCOLÍA Y ESPECTROS EN EL PENSAMIENTO

**TESIS**  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN FILOSOFÍA

PRESENTA:  
CUITLÁHUAC MORENO ROMERO

Tutora:  
Dra. María Antonia González Valerio  
Facultad de Filosofía y Letras

Miembros del Comité Tutor:  
Dra. Greta Rivara Kamaji                      Dra. Zenia Yébenes Escardó  
Facultad de Filosofía y Letras              Universidad Autónoma Metropolitana

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

marzo 2017



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.



## AGRADECIMIENTOS

María Antonia González Valerio: sería insuficiente decir que ha sido mediante tu tutela, enseñanza y amistad que he encontrado en filosofía la senda para perderme, mi desierto-alta montaña, mi mar abierto. Lo digo porque las palabras para expresar mi agradecimiento, cariño y admiración se tornan esquivas y me da miedo caer en un desplante sensiblero. Pero lo tengo claro hasta la náusea —y me disculpo por la tosca expresión—: detenerse a pensar —si es que alguna vez lo he conseguido plenamente—, es algo que aprendí gracias a ti y siguiendo tus sombras, en pláticas, en los seminarios, en el trabajo “manos sobre la materia”, en las sobremesas de tantos proyectos a los que me has invitado; en fin, que nunca podré agradecer lo suficiente ésta ni todas las otras enseñanzas. Te cuento que no olvidaré que una ocasión, en un café de Coyoacán, sacaste a colación una imagen sobre qué significa pensar, que me iluminó más de una velada al momento de confrontar esta tercia de figuras: la enfermedad, la melancolía y la muerte, ¿cómo darle unidad a un problema múltiple? ¿cómo apropiarse de las fuerzas que dominan el pensamiento y hacerse con ellas un medio, un espacio en el cual respirar y un horizonte con el cual moverse? La respuesta no era fácil entonces ni lo es ahora. Mucho menos teniendo en cuenta el rigor con que una profesora como tú se dedica al esfuerzo constante del pensamiento en su inmanencia. Así que lo digo a modo de justificación y porque, también es cierto, no lo habría querido de otro modo: hice lo que pude, de mis obsesiones saqué y tensé el hilo negro, la rueda fue este trabajo de escritura, estos resúmenes y fotogramas, calcos, mediante los cuales pude dar una trama a los distintos personajes de este intento por abordar las dimensiones espectrales de la filosofía contemporánea. Durante estos últimos años he pensado con frecuencia en qué es lo que querrías decirme con semejante sentencia, y en ella resuena invariablemente no sólo el desafío de trabajar bajo tu escrutinio, sino la alegría que implica trabajar contigo y con el maravilloso equipo de Arte+Ciencia. Así que voy de vuelta: gracias por decirme alguna vez, a modo de oráculo, antes de que descubriera en mi propio padecimiento vital el hilo de Ariadna con el que he zurcido estas citas de otros libros, la clave para más que salir, finalmente habitar, y desde ese habitar el construir, y tras el construir el perderse, en neutro, en este mi propio laberinto: “*Encaminarse hacia una estrella, sólo eso...*”

Greta Rivara Kamaji: tras todos estos años puedo decir hoy, incluso más que antes, que sigo estremecido por el fulgor de tu pasión por la filosofía. Quisiera aprovechar estas líneas para reconocer públicamente mi deuda: la afinidad de una parte de esta tesis, en concreto lo que exploro a partir de la figura de la melancolía, la debo a tu camino andado, a autores y textos que conocí siguiendo a tumbos la voz de tus pasos, en las tinieblas, llevando a cuestas y por guía la estela del sol negro que gracias a ti descubrí como mi astro rector... Y es que ha sido debido a tus clases, a tus palabras, leídas o escuchadas, a tu forma singular de encarnar otra forma de la razón, una razón conmovida profundamente por la poesía y la literatura, que

vislumbré hace casi una década que la filosofía es también descenso a los íferos donde el ser y la nada se trastocan, y que la senda de la filosofía, cuando no se quiere pura sino poética, requiere vocación, si bien, en tu caso, en el mío, en el de algunos más, una vocación por la sombra.

Zenia Yébenes Escardó: resulta difícil dimensionar el reto y el orgullo que implica disponer de tu atención como lectora, co-tutora, guía y ahora amiga en otra empresa más. La lectura de tus escritos siempre me ha obligado a considerar una cuestión primordial: que es fundamental *tratar de entender*. Mas... ¿entender qué?, ¿tratar cómo? Pues bien, precisamente, tratar de entender lo que a cabalidad no se puede entender, y, muchas veces, dedicarse a aquello que ni siquiera se puede tratar: lo imposible, el síntoma absurdo y poético que somos, su razón y derivas en el desierto interiorizado, las tensiones que impulsan toda paradoja en su despliegue y diseminación con la escritura como proceso. Gracias a tus pistas encontré que la historia no está escrita, sino que *se escribe*, que está poblada por personajes convulsos a los que cabe prestar oídos y hasta la “propia” voz, los “propios” gestos, para dejar que algo de su dolor, de su locura, su encanto y vida puedan alcanzarnos bajo el riesgo de quedar afectados ya siempre por la mirada y la mortífera seducción de su teatro barroco. Pero que, a pesar de ello, de las voces y de los demonios, no es en vano alcanzar ese umbral, porque es a través de las grietas abiertas, en el alma y en la historia, que puede hacerse llegar luz ahí donde otrora no podía haberla. “*There is a crack in everything... That’s how the light gets in.*”

Agradezco también a Manuela de Barros, mi tutora durante la estancia doctoral en Université Paris-8, por sus clases sobre iconografía e iconología, al igual que por el trabajo de lectura y discusión de un texto sobre ciencia ficción y filosofía, que formaba parte de la investigación pero finalmente no fue incluido en la tesis, si bien queda pendiente su reelaboración.

A Éric Alliez: por permitirme asistir a su curso sobre filosofía pop y diagramática del pensamiento; la tercera parte de esta tesis: «Los rostros de la muerte», la escribí inicialmente como un ensayo para el curso que Alliez impartió entre septiembre del 2014 y enero del 2015.

A Rosaura Martínez Ruiz: por revisar este trabajo; justo tras tus comentarios me ha quedado la espina de retomar con un ojo más crítico y menos complaciente lo relativo a melancolía y enfermedad. Y te agradezco aún más el invitarme a participar en tu seminario, es un placer y un privilegio tener colegas y amigas como tú para pensar en comunidad.

A Erika Lindig, por prestarme su valioso tiempo y leer con detenimiento las ideas vertidas aquí.

A las siguientes personas, que de una manera u otra han servido como interlocutores en estos últimos años, y sus posturas resuenan desde un espectro negativo en las afirmaciones o disputas traídas al presente trabajo por mis obsesiones; mi gratitud para con ustedes es, como siempre, infinita: Tania Moreno, Sebastián Lomelí, Amanda Núñez, Guillermo Rivera, Moisés Segovia, Berenice Olmedo, Leonarda Rivera, Eduardo Pozos, Virginia López, Lalith S. Perera, Natasha Rodríguez, Minerva Hernández, Mauricio Sosa Santibáñez, Homero Vázquez, Lena Ortega, Cintia Martínez, Samuel Hernández, Pablo Baler, Griselda Gutiérrez, Antoine Brousseau, Marie Jameela Tombé, Gérald Trempe, Abimael Morales, Gustavo González, Paola Sáenz, Dragan Vergara, Elaine Gómez, Óscar

Bermejo, a les integrantes de **Arte+Ciencia**, y a lxs del seminario *Filósofos después de Freud*.

A Ivette Sarmiento, Norma Angélica Pimentel, Christopher García Olvera, Jasmín Casado, por ayudarnos a sobrellevar la difícil carga de la burocracia por tantos años.

A mi grandiosa familia: María Elena, Juan, David, Nicolás, Quetzalli, Cuauhtémoc, Tania, Zoé, Axel, Mía, Emiliano, Ían. Porque además de estar ahí en las buenas y en las malas, siempre serán el mejor motivo para encontrarle sentido a lo que no lo tiene.

A Estela Hermosillo, por el apoyo, la solidaridad, la calidez de espíritu, y principalmente por prestarme la luz con que me guío.

Finalmente, a Amauri: No habría podido terminar este trabajo sin ti. No sólo porque me ayudaste a tener el espacio propicio para finalizar mis apuntes y realizar las correcciones, sino porque, dicho en sentido estricto, el espacio necesario era esto que hemos forjado desde ese momento crucial. Los días que tenemos, el porvenir de estas noches, contados o no, serán ya siempre distintos por el simple hecho de habernos visto el uno al otro, en la más absoluta vulnerabilidad, en la más inocente de las bromas cotidianas. Y si hay algo de montaje y falsedad en las páginas que conforman esta investigación es precisamente el saber, en retrospectiva, al terminarlo, que la residencia infinita en la muerte no puede ser tal sin una antesala eterna en el amor. Alguna vez te dije que estaba casi muerto cuando te encontré, hoy sigo igual marcado por la muerte, pero todavía más significado en la alegría por esta vida contigo.

Ensayos, coloquios, exposiciones de arte y, en general, mucho trabajo paralelo, transversal y periférico de esta tesis se llevó a cabo en colaboración y gracias al Proyecto PAPIIT IN403911: «Complejidad y filosofía natural en el cruce de arte y ciencia»; así como al seminario de investigación «Los filósofos después de Freud»: Proyecto PAPIIT IR 403413.

La elaboración cabal de este trabajo no habría sido posible sin el apoyo de la beca CONACYT con que conté de agosto de 2012 a julio 2016.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>10</b>
<b>LO NO-FORMADO: HISTORIAS SOBRE ENFERMEDAD, MELANCOLÍA Y LOS ESPECTROS DE MUERTE QUE ACECHAN AL PENSAMIENTO .....</b>	<b>11</b>
 <b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>ENFERMEDAD: EL CUERPO COMO ESCENARIO</b>	<b>34</b>
 <b>I. LOS CUERPOS INSANOS.....</b>	<b>36</b>
<b>II. SINTOMATOLOGÍAS EN CRISIS.....</b>	<b>46</b>
<b>III. ESPECTRO ESPECTACULAR.....</b>	<b>60</b>
<b>IV. LOS MÉDICOS ENFERMOS.....</b>	<b>71</b>
<b>V. «LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE SUELEN SER HERMOSAS» .....</b>	<b>75</b>
 <b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>EL ÁNGEL / EL SOL NEGRO</b>	<b>89</b>
 <b>I. HUMOR NEGRO.....</b>	<b>92</b>
<b>II. CLÍNICA MELANCÓLICA.....</b>	<b>95</b>
<b>III. ALQUIMIA DE LOS SIGNOS ROTOS.....</b>	<b>106</b>
<b>IV. LA MIRADA DEL ÁNGEL.....</b>	<b>140</b>

<b>TERCERA PARTE</b>	
<b>LOS ROSTROS DE LA MUERTE</b>	<b>159</b>
<b>I. (DESASTRE).....</b>	<b>161</b>
<b>II. (SOPAS CAMPBELLS).....</b>	<b>164</b>
<b>III. (BLUE JACKIE).....</b>	<b>168</b>
<b>IV. (GOLD MARYLIN).....</b>	<b>171</b>
<b>V. (COCA-COLA).....</b>	<b>176</b>
<b>VI. (RETRATO DE DEBBIE HARRY).....</b>	<b>182</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>188</b>
<b>PENSAR EL ACONTECIMIENTO.....</b>	<b>190</b>
<b>APÉNDICES</b>	<b>193</b>
<b>1. RECONOCERSE EN EL VACÍO.....</b>	<b>194</b>
<b>2. GRIETAS EN LA HISTORIA.....</b>	<b>221</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>241</b>

**RESIDENCIA INFINITA EN LA MUERTE**

Enfermedad, melancolía y espectros en el pensamiento

**CUITLÁHUAC MORENO ROMERO**

*Nuestra vida entera transcurre  
dando vueltas a nuestra tumba.*

**FRANÇOIS RENÉ DE CHATEAUBRIAND**

*Imperfecto estado de muerte  
Si eso o aquello todavía te angustian y agitan,  
Aún no has sido colocado en la tumba con Dios.*

**ANGELUS SILESIUS**

## **INTRODUCCIÓN**

## LO NO-FORMADO:

### HISTORIAS SOBRE ENFERMEDAD, MELANCOLÍA Y LOS ESPECTROS DE MUERTE QUE ACECHAN AL PENSAMIENTO

Nos dice Michel de Certeau que la obra de Foucault parece nacida de una irritación ante la monotonía del comentario, que la historia de las ideas parecía no tener otro camino, dicha perspectiva se sitúa en lo siguiente: «supone siempre que hay "un resto necesariamente no formado del pensamiento que el lenguaje ha dejado en la sombra", y también, inversamente, que lo formado porta en sí, como adormecido, un contenido que no ha sido pensado todavía.»<sup>1</sup> Semejante lectura no nos habla exclusivamente del trabajo de Foucault sino de un espíritu de la época, pues para una fracción de la tradición filosófica es imposible –innecesario y hasta indeseable– hablar de una superación de la Modernidad y de la metafísica –incluso resulta fastidiosa la idea de la muerte de la filosofía, del arte, etc.–, decimos esto pensando que la Modernidad no corresponde a una época en la insistente división historiográfica en la que nos narramos, que se basa en divisiones sucesivas según las cuales se afirma que hay algo así como distintos momentos en el desenvolvimiento de la historia humana. Negar el proceso de desenvolvimiento continuo, lectura establecida a partir de la delimitación de extensos periodos definidos por los grandes bloques históricos (Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Modernidad, etc.) sería por lo menos extravagante, pero igual cabe señalar que lo que se presupone en este cambio de énfasis, o el abandono de sus implicaciones más fuertes, no sólo reside en un afán por cuestionar la unidad del sentido histórico –su teleología–, sino que ahí mismo, en ese cuestionamiento, se niega igual la posibilidad de hacer una lectura transparente que pueda distinguir sin mayor titubeo lo que es propio de *un mundo*, lo propio del *supuesto único mundo* que le continúa y lo mismo del que le precede.

La historiografía separa en primer lugar su propio presente de un pasado, pero repite siempre el gesto de dividir. La cronología se compone de "periodos" (por ejemplo: edad media, historia moderna, historia contemporánea), entre los cuales se traza cada vez la decisión de ser *otro* o de no ser más lo que se ha sido hasta entonces

---

<sup>1</sup> Michel de Certeau, «Les sciences humaines et la mort de l'homme», en Philippe Artières, Jean-François Bert, Philippe Chevallier (et. al.), *Les Mots et les Choses de Michel Foucault: regards critiques, 1966-1968*, Presses Universitaires de Caen / IMEC, Paris, 2003, p. 181.

(Renacimiento, Revolución). Por turno, cada tiempo "nuevo" ha dado *lugar* a un discurso que trata como "muerto" a todo lo que le precedía, pero que recibía un "pasado" ya marcado por rupturas anteriores.<sup>2</sup>

Dar cuenta del mundo, escribir su historia y darle imagen a su sentido nunca ha sido cosa neutra ni natural, ni tampoco es que la historia de las ideas esté acabada una vez que se da por aprobada una lectura de su acontecimiento pasado y que vendrá a establecerse como su versión canónica, misma que será reemplazada, o que corresponde de manera exclusiva a unos momentos y ciertos espacios: «Muy lejos de ser algo evidente, esta construcción es una singularidad occidental».<sup>3</sup> Si bien el argumento de fondo en una partición amplia y por bloques sugiere que es y no es el mismo mundo el que se vive ahora, que el ordena las cosas –por ejemplo– en la Grecia Antigua, incluso con ello en mente, a sabiendas de la paradoja y la complejidad, sería absurdo afirmar que no hay posibilidad de acceder aunque sea parcialmente a los restos de esa experiencia que en diferentes instantes nos hablan y se actualizan en el presente siempre cambiante del tiempo histórico en el que caminamos. «Caminar y/o escribir, tal es el trabajo sin tregua "impuesto por la fuerza del deseo, por el aguijón de una curiosidad ardiente a la que nada puede detener»<sup>4</sup> No hay descubrimiento sin una inquietud indómita, así sea un descubrimiento vacío sostenido sobre una verdad quebrantada en sus fundamentos más firmes. Pero escribir de mundos "pasados", es invocación siniestra de lo muerto, es nigromancia, en la medida en que ese mundo –dicho tiempo supuestamente agotado– nos persigue, continúa susurrando sus nombres olvidados entre las grietas de las palabras. Y, en efecto, no podemos diagnosticar totalmente una disipación absoluta de los pensamientos antiguos o anteriores a nosotros, incluso cuando las nuevas perspectivas de pensamiento histórico comprenden en los tiempos que corren que no hay campo de estudio "objetivo" sino más bien un campo de preguntas definido en función de una cierta significabilidad, establecida entre líneas o

---

<sup>2</sup> M. de Certeau, *La escritura de la historia*, traducción de Jorge López Moctezuma, Universidad Iberoamericana, México, 1993, p. 17.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>4</sup> Jules Michelet, citado por M. de Certeau, en: *Op. Cit.*, p. 15.

explícitamente en los modelos que se eligen para practicar la historia, que será no obstante un arte, una práctica para decir lo no-dicho.<sup>5</sup>

Es cierto, hay que desconfiar de los mitos sobre una objetividad histórica, pero aún más del gesto histórico de quien asume que ya no se puede pensar con autenticidad desde esta esfera. El problema recae en otro sitio:

Porque si es verdad que de una manera general el análisis científico contemporáneo trata de *reconstruir* el objeto partiendo de "simulacros" o de "argumentos", o lo que es lo mismo, trata de darse, junto con los modelos relacionales y los lenguajes (o metalenguajes) que produce, el medio de multiplicar o de transformar sistemas constituidos (físicos, literarios o biológicos), la historia tiende a poner en evidencia "los límites de la significabilidad" de dichos modelos o lenguajes: ella vuelve a encontrar, bajo la forma de un límite relativo a modelos, lo que aparecía ayer bajo el aspecto de un *pasado* relativo a una epistemología del *origen* o del fin. Por todo esto, me parece, la historia es fiel a su propósito fundamental que está todavía por definirse, pero del que ya se puede decir que la une simultáneamente a lo real y a la muerte.<sup>6</sup>

El pasado no ha dejado de transcurrir, la historia y su escritura son precisamente la muestra más clara de esto. La cuestión en juego no radica en la "objetividad", ya caída en desuso y criticada hasta el cansancio por todos los flancos posibles. La cuestión apunta más bien al campo de preguntas que se emplazan en modelos o estructuras, en lazos anudados, que han de definir los límites para un campo de problemas. El acento reside en los límites de significabilidad, pero al mismo tiempo la huella y la impronta que se establecen en cada acto de significación, comprendido ahora como construcción de un "relato", de una "trama", de un "tejido" que no es otra cosa sino el cuerpo del objeto de pensamiento, no en estado puro, sino ya en función de su marco de lectura.<sup>7</sup> «La historia sólo habría de comenzar con la

---

<sup>5</sup> «El análisis contemporáneo trastorna los procedimientos ligados al "análisis simbólico" que ha prevalecido desde el romanticismo y que trataba de *reconocer un sentido dado y oculto*. Este nuevo análisis [Certeau se refiere a la archivística y al análisis contemporáneo] recupera la confianza en la *abstracción* que caracterizaba a la época clásica –pero la abstracción de ahora es un conjunto formal de relaciones o "estructura". Su práctica consiste en *construir* "modelos" impuestos por decisiones, en "reemplazar el estudio del fenómeno concreto por el de un objeto construido por su definición", en juzgar el valor científico de dicho objeto según el "campo de preguntas" a las cuales se puede responder y según las respuestas que proporciona, y en "fijar los límites de la significabilidad de dicho modelo". M. de Certeau, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>6</sup> M. de Certeau, *Ídem*.

<sup>7</sup> «Hace cuarenta años, una primera crítica del "cientificismo" reveló en la historia "objetiva" su relación con un lugar, el lugar del sujeto. Al analizar una "disolución del objeto" (R. Aron), esta crítica le quitó a la historia el privilegio del que presumía cuando pretendía reconstruir la "verdad" de lo que había pasado. La historia

"palabra noble" de la interpretación. Sería finalmente un arte de discurrir que borraría púdicamente las huellas de un trabajo. De hecho, hay ahí una opción decisiva. El lugar que se conceda a la técnica coloca a la historia del lado de la literatura o del lado de la ciencia.»<sup>8</sup>

Retomando el punto de partida, lo que dice Michel de Certeau sobre Foucault es por cierto mucho más fino: el pensamiento requiere reformarse constantemente, no sólo a base de extensiones de comentarios sobre lo ya dicho o pensado, sino aun más sobre el cambio de lo que se deja ver, la apariencia de lo que es cambia permanentemente, siempre hay algo en eso ya pensado que no ha salido a flote ni será domesticado completamente por ningún intento de representarlo o sistematizarlo en un régimen lógico determinado, ni reducido a su historización, su conversión es *una historia* entre tantas combinatorias posibles, de acuerdo con los modelos, marcos, problemas y preguntas a tomar en cuenta.

Dicho lo anterior, para lo que compete a este trabajo quizá nos conviene más hablar de ciclos de retornos de los mundos, cierto retorno de lo reprimido que en su manifestación repite y oculta los rostros de espíritus que eran comunes y corrientes en ellos.

Nietzsche, en un texto de 1875, destinado a aparecer en los escritos póstumos, dice lo siguiente: «comparadas con la vida griega, *las filosofías son sombras del Hades*: la reflejan, aunque como si estuviera envuelta en una nube de humo»<sup>9</sup>; la filosofía también ha sido una forma de leer no ya sólo la Eternidad sino la existencia de las cosas, una cartografía en conceptos de los lugares de paso donde

---

"objetiva" conservaba, por lo demás, con esta idea de una "verdad", un modelo tomado de la filosofía de ayer o de la teología de antes de ayer, se contentaba con traducirlas en términos de "hechos" históricos... Los hermosos días de este positivismo ya terminaron.

Después vino el tiempo de la desconfianza. Se probó que toda interpretación histórica depende de un sistema de referencia; [...] Raymond Aron enseñó a toda una generación el arte de señalar las "decisiones filosóficas" en función de las cuales se organizan los cortes de un material, los códigos con que se descifra, y el modo como se ordena la exposición (*Introduction a la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Vrin, 1938. y *La Philosophie critique de l'histoire*, Vrin, 1938) [...] Mientras que actualmente Michel Foucault niega toda referencia a la subjetividad o al "pensamiento" de un autor, él mismo Foucault suponía todavía en sus primeros libros (*Lest Mots et les choses*-1966), la autonomía del lugar teórico donde se desarrollan, en su "relato", las leyes según las cuales los discursos científicos se forman y se combinan en sistemas globales. *L'Archéologie du savoir* (1969) marca una ruptura, desde este punto de vista, al introducir a la vez las técnicas de una disciplina y los conflictos sociales en el examen de una estructura, la de la historia» M. de Certeau, *La escritura de la historia*, , pp. 69-71.

<sup>8</sup> M. de Certeau, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>9</sup> Nietzsche, F., *Der Wille zur Macht*, (6 [10]): citado por Christian Niemeyer, *Diccionario Nietzsche. Conceptos, obras, influencias y lugares*. Edición española de Germán Cano. Biblioteca Nueva/ Siglo XXI Editores, Madrid, 2012, p. 488.

acontece la vida indestructible, raíz y laberinto del pensamiento.<sup>10</sup> En escritos del otoño del 85, Nietzsche lanza esta sentencia que habrá de caer sobre cualquier empresa que pretenda establecer modelos de significación trascendentales, que piensen que hay algo así como una independencia real de los signos respecto del tiempo y el espacio de los que emergen, o independientes de los afectos y fuerzas que los impulsan: «Todos los movimientos son signos de un acontecer interior; y todo acontecer interior se expresa en tales alteraciones de las formas. El pensamiento no es todavía el acontecer interior mismo, sino también él sólo un lenguaje de señales para el equilibrio de poder en los afectos.»<sup>11</sup> Los afectos y los movimientos se expresan como signos imposibles de determinar de una vez y para siempre, todo signo habla de un movimiento interior a sí mismo, es el signo el que se mueve, no sólo el afecto. Sea lo que sea aquello que impulsa la historia, narrarnos, designar la sucesión de los hechos y de los mundos, expresa formaciones de un lenguaje en equilibrio no respecto a un parámetro universal, sino respecto a las fuerzas que se mueven en su despliegue y le dan sentido a sus imágenes. Los signos no están nunca acabados, no hay sistema de significación que los pueda contener ni salvar de esa guerra que libran en su "interior", están en un conflicto afectivo y expresivo.

La forma fácil de decir que los mundos emergen y desaparecen es contraponer lo que es claramente diferente entre dos horizontes históricos lejanos entre sí. Una revisión superficial hace saltar a la vista todo lo que hay de irreconciliable, mas la cuestión en verdad difícil es la que se muestra en esos instantes de transición en los que es imposible distinguir qué es lo que es propio de un momento y lo que *parece propio de otro*, justo más cuando lo que se presenta son las evidencias convulsas que se dan sitio en ambas en medio de todas las diferencias que se sostienen a pesar de su encuentro: la visibilidad en los procesos de crisis o de hibridación, ya se trate de pasajes de un momento al otro, o bien, de convergencias paradójicas de planos que desde alguna perspectiva simulan una continuidad pero albergan distancias y abismos, espirales descendiendo en caídas paralelas. De una época a otra se transforma el espacio (*que parece ser el Mismo*),

---

<sup>10</sup> Cfr. G. Deleuze, «Misterio de Ariadna según Nietzsche», en: *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 2009.

<sup>11</sup> F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*. Abada Editores, Madrid, 2004, p. 146. Fragmento de los cuadernos I [28], en el otoño de 1885.

de un tiempo a otro se suceden mundos (*que cambian en medio del silencio y de la velocidad de los sonidos*), pero esto no quiere decir que se trate de procesos donde las transformaciones apunten a una sola dirección del pasado hacia el porvenir, pues lo mismo hay "regresiones" y "re-envíos" en las formaciones de sentido que le dan a la realidad cada una de sus facetas; me refiero a que en la constitución de una imagen del mundo, como en todo proceso de memoria, no se trata exclusivamente de una invocación de las cosas en un sentido *fidel*, "*tal y como fueron*", evocadas en su imagen prístina y original... sino que el mismo acto de rememoración es reconfiguración de lo que vuelve con el acto de memoria: el pensamiento vuelve a afectar las imágenes que advienen con el recuerdo, rememorar es volver a crear, alterando aunque sea mínimamente algo cada vez, pero igualmente se conserva un sustrato vivo de ellas. Sustrato que se debate entre la imagen imposible de un eterno fantasmático y su figuración opaca, concreta, inmanente. Recordemos no sólo lo que decía Freud sobre la memoria, o lo que retoma Derrida al respecto en «Freud y la escena de la escritura»<sup>12</sup>. No hay origen al cual retornar, es el retorno mismo lo

---

<sup>12</sup> Cfr. Jacques Derrida, «Freud y la escena de la escritura», en *La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989: "Indudablemente la vida se protege a sí misma mediante la repetición, la huella, la diferencia. Pero hay que tener cuidado con esa formulación: no hay vida *primero* presente, que *a continuación* llegase a protegerse, a aplazarse, a reservarse en la diferencia. Esta constituye la esencia de la vida. Más bien, como la diferencia no es una esencia, como no es nada, *no es* tampoco la vida, si el ser se determina como *ausía*, presencia, esencia/existencia, sustancia o sujeto. Hay que pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia. Esa es la única condición para poder decir que la vida es la muerte, que la repetición y el más allá del principio del placer son originarios, y congénitos de aquello que precisamente transgreden. [...] Diferir no puede significar, pues, retardar un presente posible, suspender un acto, aplazar una percepción posible ya y ahora. Ese posible no es posible sino por la diferencia que hay que concebir, pues, de otro modo que como un cálculo o una mecánica de la decisión. Decir de ella que es originaria es al mismo tiempo borrar el mito de un origen presente. Por eso hay que entender «originario» *bajo tachadura*, si no fuera así se derivaría la diferencia de un origen pleno. Es el no-origen lo que es originario." (p. 280).

Las resonancias en este caso vienen lo mismo de la fenomenología (Husserl y Heidegger) que del psicoanálisis. La idea de fondo radica en mostrar que la psique misma es una máquina de escritura. La analogía con *la pizarra mágica* no la sitúa en lo metafórico si por metafórico entendemos un ámbito de lo que puede decirse en un sentido poético-literario, más bien es metafórico en el mismo sentido en que es un desplazamiento/traslado de la significación asignada en distintas epistemologías a la psique: en tanto que estructura de percepción/memoria/identidad, pero no en tanto que la psique fuese una estructura original de la cual la pizarra mágica es una forma literaria de simbolización. Las tres analogías que distinguen Freud/Derrida: hoja de papel -pizarra - bloc mágico, son establecidas para pensar no sólo el modo en que pensamos, percibimos, recordamos y olvidamos, sino igualmente para decir que la memoria no es un interior sino un afuera dado en tanto que escritura-técnica-memoria.

Desvaneciendo la diferencia entre psique original y psique artefactual, la escritura es toda ella este proceso de pensamiento temporal transubjetivo y no necesariamente sucesivo, es decir, que va más allá de la estructuración de sujeción psíquica si por ello pensamos en la imagen de la psique como interioridad de la persona. La interioridad, incluso como forma pura de la sensibilidad, y como forma pura de la intuición interna, deviene algo distinto, una temporalidad donde caben las tres síntesis planteadas por Kant (permanencia, sucesión, simultaneidad), ahora abiertas en un plano mixto compuesto por las distribuciones artefactuales de un pensamiento-escritura. Cfr. Derrida, *Op. cit.* pp. 308ss.

que origina, pero no hay correspondencia fidedigna entre la memoria y el acontecimiento "puro": en el acontecimiento, tanto lo que es invocado con la memoria, como la percepción del "presente", se confunden, mezclándose, alterando la percepción, percibiendo lo ya memorizado antes: recordar es una forma de percibir, percibir es una forma de memorizar, de construir memoria-flujo-escritura.

No hay una separación tajante en los acontecimientos históricos entre sí, en el devenir de las cosas los cambios son un espejismo, los cambios significativos son demasiado sutiles, casi un rumor, y en su invisibilidad recae la frágil pero constante potencia de su misterio. Ni las cosas ni las palabras tienen un inicio ni un final, todo proceso de interpretación actúa sobre diferentes capas que se superponen y se afectan las unas a las otras. Lo mismo si hablamos del paso de los siglos en un jarrón de porcelana, que si invocamos la imagen del fuego que habita en el corazón de un volcán, o si hablamos de la vida de un animal o del tormento de un alma humana. La concatenación de distintos momentos no es clara sino hasta pasado el tiempo, y eso no garantiza tampoco su *permanencia ontológica*, su "hecho" en tanto que algo ya dado y definido, lo acontecido cambia si se reinterpreta, se redescubre, si estaba enterrado en lo profundo del mundo, puede invocarse con palabras precisas aprendidas en ejercicios desafiantes a las leyes de la *Naturaleza*: la historia como nigromancia, un arte maligno: es anti-natura hacer hablar a los muertos y forzarlos a hacer nuestra voluntad, aún cuando sabemos que se nos va un pedazo de alma en ello. «Nuestros queridos muertos entran en el texto porque no pueden ni dañarnos ni hablarnos. Los fantasmas se meten en la escritura, sólo cuando callan para siempre.»<sup>13</sup> Hacer hablar a los muertos nos arrastra al espacio de lo maldito.

La arqueología del saber tiene también este carácter, moverse entre terreno desconocido, sórdido, se avistarán ahí los rostros infames de hombres y mujeres

---

Ver igualmente Zenia Yébenes, *Breve introducción al pensamiento de Derrida*, UAM, México, 2008, p. 78: «El psicoanálisis incorpora además una manera distinta de pensar el tiempo. Una manera que no es ya la de la sucesión lineal de los instantes sino la determinación de un ahora presente por un pasado sin conexión consciente con aquél, que marca a un sujeto sin que él tenga conciencia de ello. Al parecer, vemos las cosas por primera vez, pero nuestras percepciones "nuevas" están teñidas por las huellas de nuestras experiencias anteriores que influyen en nuestras percepciones "actuales".»

Si el desplazamiento de elementos teóricos o instrumentos propios del psicoanálisis a la historia parece demasiado arriesgado, podemos remitir al acertado texto de François Dosse, enfocado principalmente en el trabajo de Michel de Certeau: Dosse, François. «Historia y psicoanálisis: genealogía de una relación.» En: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 2003, Número 11, pp. 93-114. Véase asimismo el detallado estudio de Rosaura Martínez Ruiz: *Freud y Derrida: Escritura y psique*, Siglo XXI, México, 2013.

<sup>13</sup> M. de Certeau, *La escritura de la historia*, p. 16.

acosados por las sombras. La arqueología, no el texto sino el proyecto de Foucault, tenía como objetivo volver a pensar cómo es que se define la imagen histórica de los tiempos, y se movería en un desplazamiento análogo al genealógico al menos en tanto que ha de ser crítico y –hasta cierto punto– creador del objeto y la imagen de lo que aparece en su mirada, atendiendo igual a las formas en que se cristalizaría esta forma de discursar sobre lo acontecido, es decir, sobre cómo se distingue lo presente *en relación* con lo pasado:

La arqueología (...) no se funda en las relaciones de semejanza existentes entre el pasado y el presente, sino más bien en las relaciones de continuidad y en la posibilidad de definir actualmente objetivos tácticos para una estrategia de lucha. (...) La arqueología es, sin duda, una máquina, pero ¿por qué tendría que ser milagrosa? Es una máquina crítica, una máquina que cuestiona determinadas relaciones de poder, que posee, o al menos debería poseer, una función liberadora. (...) mi discurso no pretende obedecer a las mismas leyes de verificación que rigen la historia propiamente dicha, en la medida en que la historia tiene como único fin decir la verdad, decir lo que pasó en todo aquello que se refiere a los elementos, a los procesos, la estructura de las transformaciones. Yo diría de forma más pragmática que en el fondo mi máquina es buena, no porque transcriba o proporcione el modelo de lo que ocurrió, sino porque consigue proporcionar un modelo de lo que pasó de tal naturaleza que permite que nos liberemos de ese pasado.

(...) Me gustaría añadir que la arqueología, esta especie de actividad histórico-política, no se expresa necesariamente a través de libros, ni de discursos o artículos. En último término, lo que actualmente me resulta muy molesto es precisamente la obligación de expresar, de encerrar todo esto en un libro. Me parece que la arqueología es una actividad al mismo tiempo práctica y teórica que debe ser realizada a través de libros, de discursos y de discusiones como ésta, a través de acciones políticas, a través de la pintura, la música...<sup>14</sup>

La arqueología no vendría a ser tanto así una disciplina histórica ni una crítica radical a la historización, en todo caso, apunta hacia una práctica que intenta mirar no sólo desde la ruptura con la imagen imperante, sino desde una continuidad que se sabe articulada, a caballo entre el artificio y el descubrimiento, pero lo que tiene como objetivo son estrategias de liberación de ciertas relaciones de poder en el

---

<sup>14</sup> M. Foucault, «La verdad y las formas jurídicas», en: *Obras esenciales. I. Entre filosofía y literatura: Estrategias de poder; Estética, ética y hermenéutica*, traducciones de Miguel Morey, Julia Varela y Fernando Álvarez Uria, y Ángel Gabilondo, respectivamente, Paidós, Barcelona, 2013, pp. 581-583.

discurso, donde el pasado ejerce con mayor fuerza su determinación conforme crece su invisibilidad y emplazamiento.

Cuando Michel de Certeau afirma que la filosofía de Michel Foucault en los años sesenta nos mostró que siempre hay «*un resto necesariamente no formado del pensamiento que el lenguaje ha dejado en la sombra, que lo formado porta en sí, como adormecido, un contenido que no ha sido pensado todavía...*», parte de lo que nos quiere decir es que la obra de Foucault es una muestra entre varias del pensamiento moderno, y lo es en una de sus facetas más características: la emergencia de la profundidad de lo que no ha sido audible, de la puesta en abismo del pensamiento. Esto asimismo significa que el mundo en que vivimos está lleno lo mismo de vida que de sombras y fantasmas, que vivimos con ellos y no podríamos pensar sin los efectos de esta densa capa de humo que es la historia, es decir, no sólo sugiere que vemos sombras sino que las sombras también ven, pues habitan en nosotros, son nuestros dobles o se desdoblán en nuestro decir, son ellos y nosotros, su espejo, lo que han dejado como una huella invisible en lo que somos en unidad mixta. Después de todo, cada lectura es un juego de dobleces y vaivenes, una resonancia de lo muerto sobre lo vivo y de la vida sobre la muerte, de lo silenciado a lo dicho en demasía, de lo Uno a lo *otro*, etc. Esta estructura aparentemente binaria del pensamiento es más bien una paradoja, y un obstáculo que no podemos quitar del camino, pues ese es también el contenido que no ha sido formado porque es lo *impensado*, lo *impensable*, el lugar *inaccesible de lo que es*.

Lo que está en juego no es una simple oposición entre lo eterno y lo fugaz, la historia comprendida como arqueología-genealogía en realidad apela aun plano mixto bastante más huidizo que sus esquematizaciones de manual, reducidas a interpretaciones maniqueas, pero buscamos otra cosa:

La arqueología debe recorrer el acontecimiento según su disposición manifiesta; dirá cómo las configuraciones propias de cada positividad se modifican (...); analizará la alteración de los seres empíricos que pueblan las positividades (...); estudiará el desplazamiento de positividades unas en relación con otras (...); por último y sobre todo mostrará que el espacio general del saber no es ya el de las identidades y las diferencias, el de los órdenes no cuantitativos, el de una caracterización universal, una *taxinomia* general, una *mathesis* de lo inconmensurable, sino *un espacio hecho de organizaciones*, es decir, *de relaciones internas entre los elementos cuyo conjunto asegura una función*; mostrará que *estas organizaciones son discontinuas, que no*

*forman, pues, un cuadro de simultaneidades sin rupturas, sino que algunas son del mismo nivel en tanto que otras trazan series o sucesiones lineales.*<sup>15</sup>

Esta asimilación de la organización de relaciones internas, representa en buena medida "el final del comentario filosófico sobre los problemas mal comprendidos entre la Identidad y la diferencia como el único núcleo sobre el que se sostiene la filosofía".

La historia no es algo confiable, ha dicho Michel de Certeau, eso no quiere decir que ya que no podamos tener objetos de estudio "puros", o que siempre tendremos *falsedades*, réplicas, *simulacros* y *fantasmas* de los objetos, que hemos perdido "las cosas del pasado" para siempre. Pero no nos quedaremos ni en uno ni en otro punto, ni entre meros fantasmas, pero tampoco en medio de cosas definidas en una positividad que impide mirar las fuerzas en su acontecer. Además del proyecto arqueológico de Foucault podemos mencionar sus antecedentes en las genealogía de Nietzsche o el pensamiento de la negatividad en Hegel, ambos como pensadores del *resto* de la historia, de sus lados oscuros, ocultos, de sus reversos: una arqueología –a pesar de lo que se ha dicho sobre su caída en desuso– habría de resaltar la imposibilidad de discutir o problematizar cualquier asunto filosófico sin la previa invocación de un medio, un tiempo y un clima, una atmósfera como dicen Deleuze y Guattari<sup>16</sup> siguiendo igualmente a Nietzsche: un campo de conceptos y problemas desde los cuales volver a abrir las cuestiones cruciales en su reaparición, aunque se trata de un asunto de elecciones, si he dado este rodeo es para justificar que uno no tiene muchas opciones de trabajo cuando se cae en el terreno filosófico: pensar algo quiere decir ser también pensado ello, ser pensado en un ámbito neutro, impersonal –diría Blanchot–. Pensar no es otra cosa sino acceder al acontecimiento

---

<sup>15</sup> Foucault, *Las palabras y las cosas*, pp. 213-214; más adelante nos dice lo siguiente: "La filosofía del siglo XIX se alojó en la distancia de la historia (como ciencia y relación de acontecimientos pasados) con respecto a la Historia (en tanto modo de ser de las nuevas empiricidades), de los acontecimientos al Origen, de la evolución al primer desgarramiento de la fuente, del olvido al Retorno. No será, pues, metafísica sino en la medida en que será Memoria y, necesariamente, volverá a llevar el pensamiento a la cuestión de saber qué significa para el pensamiento el tener ya historia. Esta cuestión insoslayable presionará la filosofía de Hegel a Nietzsche y más allá." (p. 215.) *El subrayado es mío*.

<sup>16</sup> "La geografía no se limita a proporcionar a la forma histórica una materia y unos lugares variables. No sólo es física y humana, sino mental, como el paisaje. (...) lo que la filosofía encuentra en Grecia, decía Nietzsche, no es un origen, sino un medio, un ambiente, una atmósfera ambiente: el filósofo deja de ser una cometa... (...) El elemento no histórico, dice Nietzsche, «se asemeja a una atmósfera ambiente en la que sólo puede engendrarse la vida, que desaparece de nuevo cuando esta atmósfera se aniquila». Es como un momento de gracia." Deleuze- Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 2007. p. 97.

donde lo activo y lo pasivo pierden su oposición. Pensar es ser afectado por las fuerzas de una exterioridad que nunca es totalmente ajena, dar cuerpo con las palabras y conceptos, con las sensaciones a un decir que se mantiene como rumor hasta que encuentra en alguien –o *algo*– su línea de fuga para finalmente constituirse como un decir sólido y concreto. En este caso, el acontecimiento de pensar ha de darse en paralelo al juego del niño tal y como lo expone Nietzsche retomando al dios-niño de Heráclito.<sup>17</sup> Citando a Deleuze, puede decirse lo siguiente

No sólo Lewis Carroll inventa juegos o transforma las reglas de juegos conocidos (tenis, croquet), sino que invoca una especie de juego ideal que, a primera vista, es difícil encontrar el sentido y la función [...] Los caracteres de los juegos normales son pues las reglas categóricas preexistentes, las hipótesis distributivas, las distribuciones fijas y numéricamente distintas, los resultados consecuentes. Estos juegos son parciales por un doble motivo: porque no ocupan sino una parte de la actividad de los hombres, y porque, incluso llevados al absoluto, *solamente retienen el azar en ciertos puntos*, y dejan el resto al desarrollo mecánico de las consecuencias o a la destreza como arte de la causalidad. Es pues obligado que, siendo ellos mismos mixtos, remitan a otro tipo de actividad, el trabajo o la moral, de la que son la caricatura o la contrapartida, pero cuyos elementos integran también en un nuevo orden.<sup>18</sup>

Por eso insisto, la relación que tienen los objetos oscuros de este estudio, en su distancia, en sus rupturas y disociaciones, apela principalmente a un juego de elecciones y hallazgos, cruce de caminos, pues ha ocurrido al encontrar relaciones en donde parece no haberlas. Algo inevitable en el proceso de revelar que *hay contenidos de lo no-pensado todavía que emergen a la superficie*, pero en vez de mostrar desde el inicio las razones de su necesidad –de la cual podemos sentir su empuje aunque no su certeza–, lo que pretendemos es dar sitio a un acto que haga transparente otro momento de su origen. «Los pensamientos son *signos* de un juego y una lucha de afectos: siempre están en conexión con sus raíces ocultas».<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup>«Inocencia es el niño, y olvido, y un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer momento, un santo decir sí.

Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo.

Tres transformaciones del espíritu os he mencionado: cómo el espíritu se convirtió en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño.»

F. Nietzsche, «De las tres transformaciones», en *Así habló Zaratustra*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2002, p. 55.

<sup>18</sup> G. Deleuze, *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 2005, p. 89.

<sup>19</sup> F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, p. 148. Fragmento I [75] del otoño del 85 a la primavera del 86.

Toda posible verdad acerca de unos hechos no es sino el resultado de la creación de las constelaciones de una estructura provisional que permiten hacer comprensibles algunas particularidades y especificidades, mismas que eventualmente podrán sostener una imagen sólida y más o menos persistente para decir lo que ha ocurrido en ese orden de cosas, pero en cualquier momento la disposición de los mismos elementos se mueve, y ya no se dice exactamente lo mismo.

Esta estructura es una elección de series volátiles y de conexiones secretas o prohibidas, arbitrarias e incompletas, sí, pero no verdaderamente falaces. En todo caso habría que pensar que lo que motiva la selección de los objetos del pensamiento consiste en cierto modo en el descubrimiento de un linaje al que pertenece cada pensador, en descubrir cuáles son los ancestros que los preceden como se preguntaban Nietzsche ("¿quiénes son los antepasados de nuestro espíritu?<sup>20</sup>") y Rimbaud, ("¿quiénes éramos en el siglo pasado?<sup>21</sup>"). Detrás de estas preguntas

---

<sup>20</sup> Cfr. Nietzsche, «¿Por qué soy tan sabio?», en *Ecce Homo*. "La felicidad de mi existencia se debe a su fatalidad: Yo, para expresarme en forma enigmática (como mi padre) ya he muerto, y como mi madre todavía vivo (y voy haciéndome viejo). Esta doble procedencia, por así decirlo, del vástago más alto y del más bajo en la escala de la vida, este ser *décadent* y a la vez comienzo —esto, si algo, es lo que explica aquella neutralidad, aquella ausencia de partidismo en relación con el problema global de la vida, que acaso sea lo que me distingue. Para captar los signos de elevación y de decadencia poseo un olfato más fino que el que hombre alguno haya tenido jamás, en este asunto yo soy el maestro *par excellence*, - conozco ambas cosas, soy ambas cosas." Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 21-22.

Ver igualmente: «Quiero recorrer en persona la historia entera y compenetrarme con todo poder y toda violencia, no inclinarme ni ante reyes ni ante ninguna autoridad»; fragmento 17 [4], de 1882, en Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, p. 93.

La idea que me interesa enfatizar es el juego y el desdoblamiento identitario, la elección de la filiación y de las fuerzas a interpretar en lo que se lee/interpreta de la historia: esto, en términos de Nietzsche, quiere decir que las interpretaciones históricas elegidas son producto de una filiación no natural sino artificial, es decir, una elección del arbitraria, más próxima al arte que a la ciencia.

<sup>21</sup> «*Qu'étais-je au siècle dernier : je ne me retrouve qu'aujourd'hui. Plus de vagabonds, plus de guerres vagues. La race inférieure a tout couvert — le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science.*

*Oh ! la science ! On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, — le viatique, — on a la médecine et la philosophie, — les remèdes de bonnes femmes et les chansons populaires arrangées. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient ! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie !...*

*La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! Pourquoi ne tournerait-il pas ? C'est la vision des nombres. Nous allons à l'Esprit. C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles paiennes, je voudrais me taire.»*

«Mis recuerdos no van más lejos que esta tierra y que el cristianismo. Nunca acabaré de verme en ese pasado. Pero siempre solo; sin familia; hasta esto, ¿qué lengua hablaba? Jamás me veo en los consejos del Cristo; ni en los consejos de los Señores, representantes del Cristo.

¿Qué era yo en el siglo pasado? Sólo hoy vuelvo a encontrarme. No más vagabundos, no más guerras vagas. La raza inferior lo ha cubierto todo —el pueblo, como dicen—; la razón, la nación y la ciencia. ¡Oh, la ciencia! Todo se ha hecho de nuevo. Para el cuerpo y para el alma -el viático- tenemos la medicina y la filosofía —los remedios de comadres y los arreglos de canciones populares. ¡Y las diversiones de los príncipes y los juegos que ellos prohibían! ¡Geografía, cosmografía, mecánica, química! ...

también se encuentra la cuestión sobre cuáles son las fuerzas les han dado cuerpo a nuestros pensamientos para poder instaurarnos como sujetos de habla y de experiencia en una tradición que no por ser continua es en verdad transparente.

Evidentemente se requiere de la creación –o al menos la modificación– de instrumentación teórica para tener la posibilidad de ver algo que se representará en cada elección de series. Las condiciones de posibilidad para leer objetos de estudio, para interpretarlos, no pueden ser sino alteradas, o bien, lo que puede ser intervenido es el aparato con el que se ha de observar lo que queda de esos eventos, para que podamos mínimamente aproximarnos, es probable que no podamos manipular las interpretaciones del pasado sin hacer algún daño en ellas, por eso la arqueología insiste un tanto más en la atención sobre los instrumentos de los que nos servimos para *ver*, para acceder a las cosas que pueblan estos vastos pasajes del pasado que se presenta no ya como una memoria perdida a recuperar, sino como un espacio a *re-des-cubrir*.

---

¡La ciencia, la nueva nobleza! El progreso. ¡El mundo marcha! ¿Por qué no había de girar? Es la visión de los números. Vamos al Espíritu. Esto es muy cierto, es oráculo esto que digo. Lo comprendo, pero como no sé explicarme sin palabras paganas, querría callar.»

De acuerdo con el trabajo de Alain Borer sobre Rimbaud, el título "Mala sangre" (*Mauvais sang*) juega con dos sentidos que se entrecruzan y mezclan pero mantienen ciertas características cada uno: 1) portar sangre mala y malvada, él, Rimbaud, dice pertenecer a esta raza, inferior y mal lograda desde siempre (*Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller: tels les loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée*); 2) el otro sentido alude a la falta de nobleza en el carácter y en los valores, la crítica apunta a la sociedad burguesa que ha hecho de la ciencia su estandarte.

En suma, se trata de una crítica al espíritu de la época en el ámbito de la instrucción del pueblo, pero hay que tener cuidado de no pensar que Rimbaud se considera él mismo como parte de una clase social privilegiada, la nobleza, recordemos que dice de sí mismo que ha sido de raza inferior desde siempre, pero esto tampoco significa que se identifique con los valores de la revuelta revolucionaria de las personas del campo o de los hombres que pueblan las ciudades, pues estos, no se sublevan mas que para robar y, cual lobos, no terminan de matar a la bestia aristócrata que han atacado antes.

Rimbaud mantiene una relación tensa y crítica hacia ambos sectores, a los hombres del pueblo por dejarse llevar por el adiestramiento ilustrado, por dejarse imponer ideales que corresponden a otro *tipo* de gente: la nobleza ha hecho del pueblo (*la race inférieure*) una caricatura de sí misma. Mientras que a los segundos, a los "nobles" y burgueses, los criticará por dejarse envolver por el espíritu de la ciencia, una nueva nobleza que a su gusto ha perdido los valores vitales: el progreso económico que la emergente era industrial ha encontrado como bandera en la técnica y la mecánica, las matemáticas, las ciencias y la filosofía del *Espíritu* (¿Hegel?), todo esto le parece una apología de los valores burgueses y de las masas que criticará a lo largo de su obra.

La sangre malvada es la suya, en cierto modo es la de ese pueblo en el que ha nacido, pero ahora, desde la visión de un joven dotado de una mente brillante y oscura, esta sangre se vuelve en contra de su creador. Rimbaud es un pequeño monstruo de Frankenstein, hijo de la ilustración y de la divulgación de la ciencias, pero es su genialidad la que no le permite creer en los motivos "nobles" detrás de la empresa tecnocientífica: desde su perspectiva esta visión del espíritu que divide a las sociedades en amos y siervos no es sino una forma de decadencia y empobrecimiento, una falta de valores para crear, algo muy próximo a la crítica de Nietzsche a la moral judeocristiana. Cfr. Arthur Rimbaud, «*Mauvais sang*», de *Une saison en enfer*, en *Arthur Rimbaud. Œuvre-Vie*, edición de Alain Borer, Arléa, Évreux, 1991, p. 407.

Según Deleuze, esto también se vincula con la cuestión de los pretendientes y los rivales, nociones caras a Platón, aunque un tanto invisibles para el platonismo que lo hace perdurar. Según Deleuze, para Platón el problema de a quién pertenece el derecho sobre la verdad no se trataba de un asunto de conocimiento real, ni de tener la razón sólo porque sí, sino de una lucha de fuerzas: una puesta a prueba de los rivales que se disputan la verdad: ¿quién tiene el derecho y las mejores armas para ganársela?, ¿quién le puede dar un sitio más propio a su naturaleza, más acorde a la necesidad de su puesta en operación? La verdad, que sólo se fija en almas guerreras según el insistente decir de Nietzsche<sup>22</sup>, es un territorio a conquistar, una fuerza a ganar para poder contar con ella.

Reitero, todo este asunto no tiene otro motivo que el siguiente: hacer una primera justificación de la elección de autores, posturas y abordajes para pensar un problema que Nietzsche y Deleuze consideraban fundamental: ¿Cuáles son las relaciones entre el acto de creación artística y la salud? ¿Por qué es que la escritura, ya sea histórica, literaria, filosófica o incluso plástica, tiene unas relaciones innegables aunque indescifrables con la enfermedad, la locura y la muerte? ¿Cómo es que el arte ha aparecido en el mundo a modo de remedio, y, paradójicamente, también a modo de síntoma? ¿Qué es lo que hay en los escritos elaborados por los enfermos, o bien, acontecidos en “cuerpos insanos”, que revienta el sentido de esos cuerpos imposibles de pensar?, ¿qué podemos encontrar en los cuerpos perturbados para el pensamiento mismo?, ¿cómo es que el pensamiento atraviesa la enfermedad y qué se escribe allí?

En esta ocasión no quiero detenerme demasiado en lo que Deleuze o Nietzsche han discutido ya, sino en lo que se problematiza alrededor de la filosofía como actividad clínica: una medicina y una empresa de salud, el pensamiento como una forma del síntoma, y por otro lado, sacar a discusión lo que se ha dicho alrededor de uno de los principales temas en la historia de occidente en el vínculo que mantienen padecimiento y creación, no tanto así diagnóstico o enfermedad, sino el proceso de producción en su profunda oscuridad alrededor de las prácticas creativas de occidente: la atracción de los cuerpos hacia la desaparición, el ténue encanto de

---

<sup>22</sup> "El platonismo es la *Odisea* filosófica; la dialéctica platónica no es una dialéctica de la contradicción ni de la contrariedad, sino una dialéctica de la rivalidad (*amphisbetesis*), una dialéctica de los rivales o de los pretendientes: la esencia de la división no aparece a lo ancho, en la determinación de las especies de un género, sino en profundidad, en la selección del linaje. Seleccionar las pretensiones, distinguir el verdadero pretendiente de los falsos." G. Deleuze, *op. cit.*

la muerte, su imposible promesa. Pero falta decir todavía algunas cosas más sobre estos cuerpos.

Cuando Foucault da continuidad a la genealogía nietzscheana no estaba intentando asentar una *disciplina*, en todo caso, la genealogía intentaba ser un análisis para «descubrir las continuidades ocultas incorporadas en nosotros»<sup>23</sup>, insiste en que es una actividad esencialmente histórica-política. Donde lo de histórica no le viene de proporcionar modelos sino en descubrir nexos, bases, condiciones de existencia y relaciones de poder que operan aún mejor en el ocultamiento de su incorporación ya sea en los sistemas de saberes o en las prácticas e incluso en la forma de hacer experiencia de nuestros cuerpos en la experiencia cotidiana, y quizá podríamos atrevernos a decir que en la historia efectiva.

Los cuerpos en el mundo –no el cuerpo en singular– están definidos por las formaciones del saber, pero también tienen cierta rebeldía y cierta resistencia al lenguaje que quiere adueñarse de ellos y todavía más a las palabras que los penetran hasta sus núcleos. Pensemos esto: los cuerpos parecerían obedecer el dictamen de lo ya dicho, del lenguaje hablado o escrito. Eso, de momento, no es particularmente importante de analizar, pero sí su función descriptiva y ordenadora: hablar para dar órdenes, escribir es describir, pero lo que pasa del habla al oído ocurre entre planos desfasados. Dice Deleuze, al reparar –en *Presentación de Sacher-Masoch*– en lo que une y separa el legado de Sade y el del autor de *La venus de las pieles*:

[...]el lenguaje adquiere todo su valor cuando actúa directamente sobre la sensualidad. En Sade, *Las ciento veinte jornadas* se organizan según los relatos que los libertinos se hacen narrar por "historiadoras"; y, al menos en principio, ninguna iniciativa de los protagonistas debe anticiparse a esos relatos. Porque el poder de las palabras culmina cuando decreta la repetición de los cuerpos, y «las sensaciones comunicadas por el órgano del oído son las que halagan más y las que dejan impresiones más vivas». [...] las obras de Sade y Masoch no pueden pasar por pornográficas, si son dignas de un más alto nombre como el de «pornología», [...]Es muy cierto que la literatura pornológica se propone ante todo situar el lenguaje en conexión con su propio límite, con una suerte de «no lenguaje» (la violencia que no habla, el erotismo del que no se habla). Pero sólo un desdoblamiento interior al lenguaje le permite cumplir realmente esa labor: es preciso que el lenguaje imperativo

---

<sup>23</sup> M. Foucault, «La verdad y las formas jurídicas», (debate con M. T. Amaral, R. O. Cruz, C. Kratz, L. C. Lima, R. Machado, R. Muraro, H. Pelegrino, M.J. Pinto, A. R. de Sant' Anna). (Conferencias que tuvieron lugar en la Universidad Católica de Río de Janeiro del 21 a 25 de mayo de 1973), en *Obras esenciales*, p. 581.

y descriptivo se supere hacia una más alta función. Es preciso que el elemento personal se haga reflexivo e impersonal.<sup>24</sup>

Un análisis que comprenda lo que está en juego en esta diferencia entre lo pornográfico y lo pornológico, haría evidente la proximidad metafísica entre una filosofía de la historia que sostiene fundamentos y creencias en los *hechos* y la pornografía común: en ambos casos se trata de llegar a la *obscenidad del hecho bruto*; en ambas se cree que el sentido del acontecimiento reside en *una* realidad profunda, una *cosa en sí*, una suerte de esencia que es cualidad de los cuerpos: la historia haría comprensible el acontecimiento, mientras que la pornografía haría visible el acto sexual. Pero es difícil no hacer hincapié en que todo esto forma parte de un entramado lógico del orden de la fantasía: leer historia no es *ver* el acontecimiento, mirar pornografía no es *contemplar* el acto sexual.

La filosofía en tanto que pornología puede pensarse de manera ingenua si se cree que la filosofía del lenguaje puede entregarnos la verdad de las cosas al decirnos que no hay correspondencia entre las palabras y las cosas, y que ésta es una verdad; pero ocurre lo contrario, la pornología sólo tendría como función sacar a luz el carácter de montaje en la hechura de los conceptos, topar no ya sólo los límites del lenguaje sino los límites lógicos del pensamiento que se vuelca hacia el acontecimiento y descubre su engranaje; imposibilidad de ir más allá de esa *fantasía de acercamiento obsceno*: lo obsceno es estar siempre *fuera de la escena*, por jugar con la etimología ficticia sugerida por D. H. Lawrence.

Seguimos pensando el problema de cómo proceder con esta historia que apuntará hacia la enfermedad, la melancolía y el rostro de los espectros: *Imperfecto estado de muerte...* «La tumba, como lugar de encuentro y de unión entre Dios y el espíritu indiferente con las cosas, irrumpe en el discurso como un nuevo modo del principio; un principio cuyo fundamento carece de fundamento».<sup>25</sup> Hago trampa en este momento al introducir la poética *excesiva* de Angelus Silesius, lo hago porque no existe otra opción. Habrá que comprender cada cosa, cada tema, en un estado indiferente, un estado imperfecto respecto a su Verdad: la muerte carece de verdad.

---

<sup>24</sup> G. Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. de Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, pp. 22-27.

<sup>25</sup> Amador Vega, *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*, Fragmenta Editorial, Barcelona, 2011, pp. 74-75.

Pero se requiere de una escritura para invocar un deber totalmente distinto entre la mera descripción de la que habla Deleuze y eso que Michel de Certeau identifica en *La escritura de la historia* como el deber propio de una escritura críptica, es decir, una escritura de las tumbas:

«La escritura sólo habla del pasado para enterrarlo. Es una tumba en doble sentido, ya que con el mismo texto honra y elimina. Aquí, el lenguaje tiene por función introducir en el decir lo que ya no se hace. Exorciza a la muerte y la coloca en el relato que sustituye pedagógicamente algo que el lector debe creer y hacer. [...] la reconducción del muerto o del pasado a un lugar simbólico se articula aquí con el con el trabajo que tiene por fin crear en el presente un lugar (pasado o futuro) que debe llenarse, un "deber" sin tener que nombrarlo.<sup>26</sup>

Pasado o futuro sólo son fantasmagorías, no menos que el presente. No podremos ver las cosas mismas: no podremos ver, no aquí, la enfermedad, la melancolía ni a los espectros del pensamiento *en sí mismos*<sup>27</sup>. Pero hemos de notar que sí se trata de una pornología artefactual; sí se trata de una construcción perversa de *los hechos*. Desfondar la orden, romper el mandado de mirar las cosas bajo la lente de la verdad por correspondencia. Escribir como en palimpsestos, por encima de lo descrito, construyendo *otra descripción*. «Como sustituto del ser ausente y encierro del genio maléfico de la muerte, el texto histórico desempeña el papel de una actuación excepcional. El lenguaje permite a una práctica situarse con respecto a su *otro*, el pasado.»<sup>28</sup> Escribir. por filiación o amistad con los que ya no están, con lo que no es presencia. «Amistad para con la exigencia de escribir que excluye toda amistad.»<sup>29</sup> Familiaridad con los espectros, que no es en absoluto cosa gratuita, todo lo contrario, familiaridad profunda, una y la misma naturaleza. Escribir no está destinado a dejar huellas sino a borrar, por medio de las huellas, todas las huellas; a

---

<sup>26</sup> M. de Certeau, *La escritura de la historia*, p. 117.

<sup>27</sup> «La melancolía ofrece la paradoja de una intención luctuosa que precede y anticipa la pérdida del objeto. El psicoanálisis parece haber llegado aquí a conclusiones muy semejantes a aquellas a las que apuntaba la intuición psicológica de los padres de la Iglesia, que concebían la acedia como receso ante un bien que se había perdido e interpretaban la más terrible de sus hijas, la desesperación, como anticipación del no-cumplimiento y de la condenación. (...) así se diría que el retraerse de la libido melancólica no tiene otra meta que la de hacer posible una apropiación en una situación en la que ninguna posesión es posible en realidad. En esta perspectiva, la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable», Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Traducción de Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 53

<sup>28</sup> M. de Certeau, *Ídem*.

<sup>29</sup> Maurice Blanchot, *El paso (no) más allá*, traducción por Cristina de Peretti, Paidós, Barcelona, 1994, p. 64.

desaparecer en el espacio fragmentario de la escritura, más definitivamente de lo que se desaparece en la tumba; o también a destruir, a destruir de forma invisible, sin el estrépito de la destrucción.»<sup>30</sup> Fantología. «Todo ha de borrarse, todo se borrará. Escribir tiene lugar y tiene su lugar de acuerdo con la exigencia infinita del borrarse.»<sup>31</sup> Práctica perversa, me parece, aunque digo perverso en un sentido peculiar. La perversión no ha de pensarse aquí según lo dicho por la psicopatología. Nos remitimos al mismo estudio de Deleuze sobre Sacher-Masoch<sup>32</sup>: si retomamos una de las más simples formulaciones de la perversión, la clásica noción de Richard Krafft-Ebing, expuesta en su famosísimo *Psychopathia Sexualis* (1886), donde aglutina como perversión toda satisfacción del instinto sexual que no resida en el deseo reproductivo y de propagación de la especie, desde aquí comprenderíamos que casi toda formulación del deseo en términos atravesados por la cultura sería de hecho perversa.

Las teorías sexuales derivadas del psicoanálisis, las teorías sobre el fetiche, el deseo y el goce (de Freud a Lacan pasando por Deleuze), perderían todas ellas especificidad y se agotarían en un fango donde lo perverso engulle hasta al más mínimo impulso, al más pequeño y mezquino afecto, tan sólo por señalar que la sexualidad rebasa la genitalidad y los fines reproductivos.

La historia misma, toda historia que comprende su grado de confección, de edición y tejido, de artificialidad contrapuesta a la contemplación natural del hecho histórico, se asentaría igualmente en la perversión. Sólo lo perverso abre el p-texto como una trama de interpretaciones que rebasan la descripción y la orden impuesta, el mandato de alcanzar las cosas mismas. Sólo lo perverso quiere otra historia, una plagada de fantasías y sustitutos inapresables del mundo que se cae a pedazos. Sin objeto ausente no hay fetiche ninguno:

El fetiche revela así un nuevo e inquietante modo de ser de los objetos, de los *facticia* fabricados por el hombre; pero, por poco que consideremos atentamente el fenómeno, nos daremos cuenta de que nos es en realidad más familiar de lo que nos habíamos imaginado a primera vista.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>32</sup> Deleuze, «El papel de las descripciones», en: *Op. cit.*, pp. 28-39.

<sup>33</sup> Giorgio Agamben, *Estancias*, p. 73. Unas páginas más adelante, Agamben incluye un escolio sobre la etimología del fetiche:

Lo que queda como misterio, en este caso, es descubrir si este cuerpo-artificial, este texto, es nuestro o es ajeno, si tiene o no sentido, si tiene lugar.

Para finalizar esta introducción, cabe incluir ya justo lo siguiente y nada más: ¿en qué espectro de lo real tiene sentido el lugar del cuerpo? Hay un par de intervenciones radiofónicas que da Foucault, «Utopías y heterotopías», y «El cuerpo utópico», pronunciadas en France-Culture, el 7 y 21 de diciembre de 1966 respectivamente. No podemos sino establecer una analogía forzada entre lo que Foucault dice en la segunda conferencia sobre el cuerpo, y lo que habría que pensar en el orden de armar una historia de los objetos aludidos: enfermedad, melancolía, muerte... Foucault da cinco versiones de este cuerpo utópico, para este estudio sólo nos serviremos de fragmentos de dos de ellas, la 3 y la 5, que cito en extenso:

### 3. EL CUERPO Y SUS RECURSOS PROPIOS DE FANTASÍA

Mi cuerpo es el lugar al que estoy condenado sin recurso.

Yo creo que, después de todo, es contra él y como para borrarlo que se concibieron todas esas utopías. El prestigio de la utopía, su belleza, la maravilla de la utopía, ¿a qué se deben? La utopía es un lugar fuera de todo lugar, pero es un lugar en donde habré de tener un cuerpo sin cuerpo; un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, de una potencia colosal, con duración infinita, desatado, protegido, siempre transfigurado. Y es muy probable que la utopía primera, aquella que es más difícil de desarraigar del corazón de los hombres sea precisamente la utopía de un cuerpo incorpóral. El país de las hadas, el país de los duendes, de los genios, de los magos, pues bien, es el país en el que los cuerpos se transportan tan rápido como la luz, es el país maravilloso en el que las heridas se curan instantáneamente con un bálsamo maravilloso; el país en el que uno puede caer desde una montaña y levantarse vivo; es el país en el que uno es invisible cuando quiere, y visible cuando así lo desea.

---

«La palabra portuguesa *feitiço* (sobre la que se ha acuñado el término de fetiche) no deriva directamente, como creía De Brosses, de la raíz latina de *fatum, fari, fanum*, (con el sentido, por consiguiente, de "cosa hadada", encantada"), sino del latín *factalitius* "artificial", de la misma raíz de *facere* (San Agustín habla más bien, a propósito de los ídolos paganos, de un *genus facticiorum deorum*, donde el término *facticius* anticipa indudablemente el significado moderno).

Sin embargo la raíz indoeuropea *\*dhe-* de *facere* está conectada en efecto con la de *fas, fanum, feria* y tiene en el origen un valor religioso, que se trasluce todavía en el sentido arcaico de *facere* "hacer un sacrificio" (Cfr. A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étimologique de la langue latine*, s. v. «*facio*» y «*feriae*»). En este sentido, todo lo que es *ficticio* pertenece por derecho propio a la esfera religiosa, y el estupor de De Brosses ante los fetiches no sólo no tiene razón de ser, sino que delata más bien el olvido del estatuto originario de los objetos.» P. 76.

Si existe un país maravilloso es, claro está, para que en él yo sea príncipe azul, y que todos los lindos gomosos se vuelvan feos y peludos como puercoespines.

También hay una utopía diseñada para borrar al cuerpo. Y esa utopía es el país de los muertos; son las grandes ciudades utópicas que nos legó la civilización egipcia. Las momias, después de todo, ¿qué son? Pues bien, son la utopía del cuerpo negado y transfigurado; la momia es el gran cuerpo utópico que persiste a través del tiempo. Están también las máscaras de oro que la civilización micénica ponía sobre el rostro de los reyes difuntos: utopías de sus cuerpos gloriosos, solares, terror de los ejércitos. Están las pinturas y las esculturas de las tumbas, las estatuas de las iglesias que después de la Edad Media prolongan en la inmovilidad una juventud que jamás pasará. En nuestros días, están esos simples cubos de mármol, cuerpos geometrizados por la piedra, figuras regulares y blancas que destacan sobre el gran marco negro de los cementerios. Y en esa ciudad de utopía de los muertos, he aquí que mi cuerpo deviene sólido como una cosa, eterno como un dios.

Pero probablemente sea el gran mito del alma el que desde lo más lejano de la historia occidental nos ha proporcionado la más obstinada, la más potente de esas utopías mediante las cuales borramos la triste topología del cuerpo. El alma funciona en mi cuerpo de una manera verdaderamente maravillosa: está albergada en él, por supuesto, pero sabe bien cómo escaparse; y se escapa para ver las cosas a través de la ventana de mis ojos; se escapa para soñar cuando duermo, para sobrevivir cuando muero. Mi alma es bella, es pura, es blanca. Y si mi cuerpo lodoso, en todo caso nada bello, llegara a ensuciarla, sin duda habrá una virtud, alguna potencia, habrá mil gestos sagrados que la reestablecerán en su pureza primigenia. Durará mucho tiempo, mi alma, y más que mucho tiempo, cuando mi viejo cuerpo se vaya a pudrir. ¡Viva mi alma! Es mi cuerpo luminoso, purificado, virtuoso, ágil, móvil, tibio, fresco, es mi cuerpo liso, castrado, redondo como una burbuja de jabón.

Y así es como mi cuerpo, en virtud de todas esas utopías, ha desaparecido. Desapareció como la flama de una vela a la que se le sopla. El alma, las tumbas, los genios y las hadas han echado mano sobre él, lo han hecho desaparecer en un parpadeo, han soplado sobre su pesantez, su fealdad, y me lo han restituido deslumbrante y eterno.

## 5. MI CUERPO ESTÁ SIEMPRE EN OTRA PARTE

Mi cuerpo, de hecho, está siempre en otra parte, vinculado con todos los *allá* que hay en el mundo; y, a decir verdad, está en otro lugar que no es precisamente el mundo, pues es alrededor de él que están dispuestas las cosas; es en relación a él, como si se

tratara de un soberano, que hay un arriba, un abajo, una derecha, una izquierda, un delante, un detrás, un cerca y un lejos: el cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios se encuentran. El cuerpo no está en ninguna parte: está en el corazón del mundo, en ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, avanzo, percibo las cosas en su lugar, y también las niego en virtud del poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol: no tiene lugar, pero a partir de él surgen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos. Después de todo, los niños tardan mucho tiempo en llegar a saber que tienen un cuerpo. Durante meses, durante más de un año, no tienen más que un cuerpo disperso, miembros, cavidades, orificios, y todo ello sólo se organiza, literalmente toma cuerpo, en la imagen del espejo. De manera aun más extraña, los griegos de Homero no tenían palabra alguna para designar la unidad del cuerpo. Por paradójico que parezca, frente a Troya, bajo los muros resguardados por Héctor y sus compañeros, no había cuerpos: había brazos levantados, pechos valerosos, piernas ágiles, cascos relucientes sobre las cabezas, no cuerpos. La palabra griega que quiere decir cuerpo sólo aparece en Homero para designar el cadáver.

Consecuentemente, son ese mismo cadáver y el espejo los que nos enseñan, o en todo caso los que respectivamente enseñaron a los griegos y enseñan a los niños ahora que tenemos un cuerpo, que ese cuerpo tiene una forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay espesor, un peso, en resumen que el cuerpo ocupa un lugar. Son el espejo y el cadáver los que asignan un espacio a la experiencia profunda y originariamente utópica del cuerpo; son el espejo y el cadáver los que acallan, apaciguan y encierran dentro de un ámbito oculto para nosotros esa gran rabia utópica que desvencija y volatiliza nuestro cuerpo a cada instante. Es gracias a ellos, gracias al espejo y al cadáver que nuestro cuerpo no es pura y simple utopía. Ahora que si pensamos que la imagen del espejo se halla en un lugar inaccesible para nosotros, y que nunca podremos estar allí donde está nuestro cadáver; si pensamos que el espejo y el cadáver están ellos mismos en una lejanía inexpugnable, entonces descubrimos que la utopía profunda y soberana de nuestro cuerpo sólo puede estar oculta y ser clausurada mediante otras utopías.

Quizás valdría decir que hacer el amor implica sentir que el cuerpo propio se cierra sobre sí mismo, que por fin se existe fuera de toda utopía con toda la densidad de uno entre las manos del otro: bajo los dedos del otro que te recorren, tu cuerpo adquiere una existencia; contra los labios del otro tus labios devienen sensibles; delante de sus ojos entrecerrados nuestro rostro adquiere una certidumbre y hay, por fin, una mirada para ver tus pupilas cerradas. Al igual que el espejo y que la muerte, el amor también apacigua la utopía de tu cuerpo, la acalla, la calma, la encierra en algo así como una

caja que después sella y clausura; es por eso que el amor es tan cercano pariente de la ilusión del espejo y de la amenaza de la muerte. Y, si a pesar de esas dos peligrosas figuras, nos gusta tanto hacer el amor, es porque cuando se hace el amor el cuerpo *está aquí*.<sup>34</sup>

Deleuze y Guattari insisten, en «¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?», en que no tenemos uno solo, que hay muchos cuerpos y que si tenemos uno y sólo uno, entonces habrá que deshacerlo, romperlo, juntarlo, zurcirlo, hundirlo en aguas heladas, hacerlo atravesar dimensiones intensivas de dolor y placer, hasta que ese cuerpo se desorganice y pueda, paradójicamente, dejarnos vivirlo desde un ámbito creador de alegría.

No hay, como ya veíamos con Foucault, un sólo cuerpo, hay muchos lugares, ninguno es el suyo, que lo habitemos, que nuestra vida y nuestra muerte, que los fisiólogos lo marquen con signos y síntomas para reconocer sus partes y sus funciones, sus grietas y sus caídas en el desastre, quiere decir grosso modo que no pre-existe, que tenemos que hacerlo con los restos que nos han sido dados:

De todas maneras tenéis uno (o varios), no tanto porque preexista o venga dado hecho —aunque en cierto sentido preexiste—, sino porque de todas maneras hacéis uno, no podéis desear sin hacer uno —os espera, es un ejercicio, una experimentación inevitable, ya hecha en el momento en que la emprendéis, no hecha en tanto que no la emprendáis. No es tranquilizador, puesto que podéis fallarlo. O bien puede ser terrorífico, conducirnos a la muerte. Es no-deseo tanto como deseo. De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. [...] Muchos son vencidos en esa batalla. [...] Se trata de hacer un cuerpo sin órganos, allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas. El campo de inmanencia no es interior al yo, pero tampoco procede de un yo exterior o de un no-yo. Más bien es como el Afuera absoluto que ya no conoce los Yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la inmanencia en la que han fundido. El campo de

---

<sup>34</sup> M. Foucault, Topologías. (Dos conferencias radiofónicas), Notas y traducción de Rodrigo García, en: *Revista Fractal* n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XIII, pp. 39-62.

Versión digital disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>  
Último acceso 30 de junio del 2016

inmanencia o plan de consistencia debe ser construido; ahora bien, puede serlo en formaciones sociales muy distintas, y por agenciamientos muy diferentes, perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que no tienen el mismo tipo de cuerpo sin órganos. Se construirá fragmento a fragmento, sin que lugares, condiciones y técnicas puedan reducirse los unos a los otros. La cuestión sería más bien saber si los fragmentos pueden unirse, y a qué precio. Hay forzosamente uniones monstruosas.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Deleuze-Guattari, «6. 28 Noviembre 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?», en: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 2008, pp. 155-162.

**PRIMERA PARTE**

**ENFERMEDAD:  
EL CUERPO COMO ESCENARIO**

Y esto es mi vida, mi vida en medio del vacío. Si este vacío desaparece, yo me busco, enloquezco y eso es todavía peor. Yo me he construido sobre una columna ausente. ¿Qué habría dicho el Cristo si hubiese estado hecho de este modo? Hay algunas de estas enfermedades que, si se las cura, no le dejan nada al hombre. Muere pronto, era demasiado tarde.

**HENRI MICHAUX**

# I

## LOS CUERPOS INSANOS

Foucault nos dice que la descripción histórica está poblada irregularidades, la irregularidad consiste en la disparidad que componen los productos culturales de obras diferentes que pertenecen a las mismas series de formaciones discursivas. Nos dice que muchas veces los autores sin conocerse entre sí componen un aire rarificado por la verdad y la falibilidad, los autores se ignoran, se critican, se despojan de objetos de estudio y de algunas tesis, y lo hacen dejando coincidir aquello que dicen en una trama del saber de la que ni son dueños, ni poseen el control total, cuya amplitud no miden y de la cual tampoco perciben el encadenamiento de sus objetos de trabajo, sus temas de estudio y sus afirmaciones singulares. En cierto modo, esta trama en la que circulan sus ideas y posturas conforman la positividad de los discursos, que es justo lo que da contorno a los campos en los que los conceptos y las teorías conforman su identidad, su continuidad temática y sus juegos de polémicas.<sup>36</sup> Estas irregularidades son las que permanecen ocultas cuando pensamos en el éxito de las discusiones científicas, según Foucault:

La positividad de un discurso –como el de la historia natural, de la economía política, o de la medicina clínica– caracteriza su unidad a través del tiempo, y mucho más allá de las obras individuales, de los libros y de los textos. Esta unidad no permite decidir quién ha dicho la verdad, quién ha razonado rigurosamente, quién se ha conformado mejor con sus propios resultados (...) no permite tampoco decir cuál de esas obras estaba más próxima a un destino primero, o último, cuál formularía más radicalmente el proyecto general de una ciencia. Pero lo que permite es poner en claro en qué medida se habla de la misma cosa, colocándose en el "mismo nivel", o a "la misma distancia", desplegando "el mismo campo conceptual", oponiéndose sobre el mismo "campo de batalla".<sup>37</sup>

Esto no quiere decir que las descripciones que hacen los saberes a lo largo de la historia sean todos parciales o estén condenados a ser puestos en tela de juicio y

---

<sup>36</sup> Cfr. M. Foucault, *La arqueología del saber*, trad. de Aurelio Garzón del camino, Siglo XXI, México D. F., 1979, p. 167.

<sup>37</sup> Foucault, *Op. cit.* p. 214.

eventualmente desacreditados unos mediante otros; sino que la emergencia y el posicionamiento del conocimiento produce la imagen de un doble movimiento: 1) por un lado, la conformación de una unidad: "hablar de la misma cosa", abarcar el "mismo campo conceptual", estar situados y confrontados en el mismo "campo de batalla"; y 2), por otra parte, esto provoca que no sea fácilmente discernible quién ha dicho la verdad, quién ha contribuido más a la conformación de los conceptos que regulan el campo explicativo, etc.

Lo que podemos ver aquí es el campo tenso y paradójico en el que aparece se pone en crisis cualquier discurso. Los límites que separan los campos de estudio, la autoridad o jurisdicción que tienen las disciplinas sobre el sistema de los objetos, se van invisibilizando cada vez más conforme crece su determinación de dichos objetos, campos de estudio, alcance de la descripción de la función de los fenómenos así como su consolidación en tanto que teoría explicativa vigente y autorizada. Esta invisibilización de su extensión y consolidación es lo que da solidez a su positividad, es lo que hace que una ciencia o un determinado saber, tarde o temprano se convierta en la autoridad en la materia, saber naturalizado casi incuestionable.

Sin embargo, esto sólo se deja ver conforme la mirada crítica de los historiadores o quien sea que esté desfondando un edificio del saber, descienda la mirada y se aproxima a los estratos y las capas más profundas, hasta que encuentra la base sólida de saberes y prácticas que da fundamento a tal o cual formación discursiva. Así, cuando pensamos en algún momento en concreto, tratando de establecernos en un campo conceptual o temático: como las revoluciones científicas del siglo XVII, la locura en Francia en la Época Clásica, la poesía melancólica del Romanticismo, la literatura modernista en el siglo XX –sólo por señalar un par de ejemplos–, en realidad, lo que vemos de ellos no son sólo sus diferencias, ni siquiera una unidad, sino además de ello también nuestra mirada reflejada en el acto de ver esa relación o dispersión que los aproxima y los separa.

Foucault ya nos había dicho, en *La arqueología del saber*, que justo tras publicar *El nacimiento de la clínica* y *La historia de la locura*, pudo descubrir que se trataba de dos empresas imperfectas<sup>38</sup>, reparó en ello gracias a las resonancias de lo que le señalaron con acierto sus críticos. Pero también nos dice que él mismo descubrió algunas fallas de su método al repasar sus propios movimientos, al darse

---

<sup>38</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, p.27.

cuenta de que en dichos trabajos sus ambiciones estaban atadas a un procedimiento que buscaba encontrar las discontinuidades a modo de un hilo negro, una verdad no revelada sobre lo que ocurrió cuando la clínica médica y la psiquiatría abrieron otros paradigmas para explicar los fenómenos de la vida del alma y del cuerpo en la Época Clásica. Pero esta discontinuidad no podría verse en los periodos mismos sino sólo en su contraste. Toda época tiende a ocultar precisamente su condición artificial, sus arbitrariedades. Foucault nos dice que cuando inició esas investigaciones no contaba con las herramientas suficientes para moverse en planos de lo discontinuo en los textos históricos, no había pensado las unidades del discurso, ni sus formaciones institucionales, ni el modo en el que estas se mueven sobre las prácticas, a tal grado, que cuando las prácticas en las que se sostienen desaparecen, sus modos de saber, de vivir y sentir mueren ahí también, su "naturalidad" desaparece con ellas.

Las huellas que dejan se tornan inevitablemente equívocas justo porque les sobrevive un parámetro de explicación que las contiene, aunque no incluya del todo lo otro que antes aparecía a partir de ellas. Los discursos se desplazan<sup>39</sup>, y los cuerpos no cesan de introducir algo que repitiéndose difiere: iteración de la grieta, repetición de la no concordancia entre las palabras y las cosas, y la repetición de la empresa, volver a generar imágenes para hacer pensable el terror que provoca lo que no puede ser pensado y se ofrece como tal, como choque de lo real frente a la potencia representativa del pensamiento.

En relación con la grieta (*la fêlure*) Deleuze articula una suerte de genealogía fisiológica de la moral a partir de referencias literarias en el último apéndice de *Lógica del sentido*:

---

<sup>39</sup> "La historia muestra mil ejemplos de estos desplazamientos. Trayecto tantas veces recorrido entre la teoría del conocimiento, la de los signos y la de la gramática: Port-Royal entregó su *Grammaire* como complemento y continuación natural de su *Logique*, con la que se enlaza por un análisis común de los signos; Condillac, Destutt de Tracy, Gerando, articularon uno sobre otro la descomposición del conocimiento en sus condiciones o "elementos" y la reflexión sobre estos signos, de la que el lenguaje no es más que la aplicación y el uso más visibles. Trayecto también entre el análisis de la representación y de los signos y el de la riqueza; Quesnay el Fisiócrata escribió un artículo, "Évidence", para la *Encyclopédie*; Condillac y Destutt han colocado en la línea de su teoría del conocimiento y del lenguaje la del comercio y de la economía que, para ellos, tenía tanto valor de política como de moral; se dice que Turgot escribió el artículo "Étymologie" de la *Encyclopédie* y el primer paralelo sistemático entre la moneda y las palabras; que Adam Smith escribió, además de su gran obra económica, un ensayo sobre el origen de las lenguas. Trayecto entre la teoría de las clasificaciones naturales y las del lenguaje: Adanson no sólo quiso crear una nomenclatura a la vez artificial y coherente en el dominio de la botánica; intentó (y en parte aplicó) toda una reorganización de la escritura en función de los datos fonéticos del lenguaje; Rousseau dejó entre sus obras póstumas elementos de botánica y un tratado sobre el origen de las lenguas." Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 82.

«Invocaremos, en principio, la moda del tiempo, la importancia del esquema fisiológico. La "fisiología", desde Balzac, desempeñaba el papel literario hoy correspondiente al psicoanálisis (fisiología de un país, de una profesión, etc.). Más aún, es cierto que desde Flaubert el sentimiento es inseparable de un fracaso, de una quiebra o de una mistificación; y lo que la novela cuenta es la impotencia de un personaje para construir una vida interior. En ese sentido, el naturalismo ha introducido en la novela tres tipos de personajes: el hombre de la quiebra interior o el fracasado, el hombre de las vidas artificiales o el perverso, el hombre de las sensaciones rudimentarias y de las ideas fijas o la bestia»<sup>40</sup>

Puede que parezcan empresas radicalmente distintas las de Foucault y Deleuze en estas dos empresas, pero en realidad están más próximas de lo que parece. Deleuze está tratando de pensar el lado oculto de la transmisión del vicio y la falla en sentido moral a través de *La estupidez humana (La bête humaine)* en Balzac. La grieta es en esta genealogía literaria de la fisiología realizada por Deleuze, no sólo un concepto análogo del concepto de discontinuidad, sino que justo como el concepto de discontinuidad, es lo que permite vincular elementos que parecen transmisiones de tradiciones naturales, pero en realidad forman parte de un empuje de fuerzas donde lo oculto y lo siniestro tienen más por decir que su apariencia bienintencionada:

Lo hereditario no es lo que pasa por la grieta, sino la grieta misma: fractura o rotura imperceptibles. En su verdadero sentido, la grieta no es un lugar de paso para una herencia mórbida; es, por sí sola, toda la herencia y todo lo mórbido. No transmite nada, salvo a sí misma, de un cuerpo sano a otro cuerpo sano[...]»<sup>41</sup>

En *La arqueología del saber*, Foucault nos dice que la historia ya no puede ser ese continuo trascendente/trascendental con el que se pensó que podría obtener una imagen global del tiempo que hemos sido, tal y como se asegura que ocurrió en las postulaciones y expectativas del historicismo en el siglo XIX. La historia está llena de discontinuidades, de grietas por las que la identidad de lo que puede ser narrado se está transmitiendo constantemente, es una estructura, una casilla en blanco<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Deleuze, *Lógica del sentido*, págs. 372-373.

<sup>41</sup> G. Deleuze, *Op. cit.*, p. 372.

<sup>42</sup> Cfr. G. Deleuze, «¿Cómo reconocer el estructuralismo?», en: *La isla desierta y otros textos*, Pre-textos, Valencia, 2005, págs. 223-249.

Esta forma de avanzar, la grieta, lo discontinuo, nos habla de cómo coexisten movimientos de armado y desarmado de lo legible, dando simultáneamente una variedad de imágenes de la realidad que convergen, luchan, se ignoran o simplemente crecen y mueren lejos las unas de las otras. Las imágenes del mundo también están vivas, y no sólo cohabitan, sino que también parecen a veces sin saber siquiera que ha existido otra en un espacio alejado, en un tiempo próximo por similitud cualitativa (intensiva), pero totalmente ajeno al horizonte en que se enmarcan.

Los textos en los que el mundo adquiere su sentido son algo que se distribuye irregularmente en ocasiones, es cierto que todo lo que puede ser interpretado requiere e implica de antemano sus propios plexos de sentido y de unidad, pero esa unidad tiene reversos y nodos que no se tocan jamás. Lo mismo ocurre con lo que se escribe, y aún más con lo que se vive, e incluso podemos hablar de cómo hay procesos inversos: de-formaciones, textos deshilvanados que en su desaparición provocan que toda una forma de *habitar* sobre la tierra desaparezca quizá para siempre. Era necesario apuntar esto aunque fuese de manera parca: mostrar que las prácticas y los discursos están siempre intrincados generando el terreno sobre el que las cosas se comprenden o no, y eso implica que están moviéndose, siempre alterando sus relaciones. Las palabras y las cosas tienen historias relativas las unas a las otras de manera necesaria, pero esas relaciones son también cambiantes aunque no de manera desordenada sino de acuerdo con formaciones más o menos regulares aunque también discontinuas. Ningún objeto de estudio de la historia puede ser definido a partir de elementos que puedan representarlo de manera nítida: lo que se piensa en cada época no configura imágenes congeladas de las que podamos disponer como un bloque siempre accesible, ningún objeto del pensamiento para la historia aparece sin alterar el espíritu de la época que debería representar, pues la mirada es activa. Pensar el pasado lo transforma, aunque no obstante algo siempre se conserva en esos restos, hay un resto que no sólo es la materialidad pero que también reside en cierta forma de la materialidad: el pensamiento tiene cuerpo, pero los cuerpos han sido y serán siempre parte del fondo problemático de la filosofía de la historia porque como vestigios de un espíritu, que está vivo y al mismo tiempo ha desaparecido, se resisten a ser pensados. Se trata de una escritura que no por ser pasada está agotada, ni siquiera en sus potencias para afectar y trastornar el presente. Digo esto pensando que no todo lo que es escritura habla el lenguaje del bienestar,

hay formaciones discursivas que están expresadas con cuerpos imposibles de separar de un delirio del cual son ellos mismos un callejón sin salida y al mismo tiempo la única puerta hacia el porvenir.

Algunos terrenos del arte, de la literatura y de la ciencia dejan ver cómo es que se mueve en el mundo aquello que enferma, aquello que es enfermedad, algunos cuerpos dejan pasar algo de luz a los ámbitos sombríos de la vida y desde allí algo se puede mostrar. Esto que apunto no quiere decir que esa emergencia de lo que aparece aquí sea una verdadera empresa de transparencia, un trabajo que deje ver el origen de esa enfermedad que se dice con los cuerpos de la escritura. Y cuando digo cuerpos, no me refiero exclusivamente a la noción del cuerpo humano como la figura anatómica, ni a su condición de *res extensa*, tampoco me refiero al cuerpo del saber, comprendido como instituciones, archivos, bibliotecas o textos de la tradición.<sup>43</sup> Uso el término cuerpo en un sentido vago todavía, porque es cierto que

---

<sup>43</sup> «4. El cuerpo, actor principal de todas las utopías

En todo caso, hay algo seguro: el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías. Después de todo, una de las más viejas utopías que los hombres se hayan contado a sí mismos, ¿acaso no es el sueño de los cuerpos inmensos, desmesurados, que devoran el espacio y dominan el mundo? Es la vieja utopía de los gigantes que encontramos en el corazón de tantas leyendas en Europa, África, Oceanía, Asia; esa vieja leyenda que durante tanto tiempo ha alimentado la imaginación occidental, de Prometeo a Gulliver.

El cuerpo también es un gran actor utópico cuando se trata de máscaras, del maquillaje y de los tatuajes. Enmascararse, tatuarse, no es, como podríamos imaginarlo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más hermoso, mejor decorado, o que se reconoce con mayor facilidad; tatuarse, maquillarse, enmascararse, es sin duda otra cosa: es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles. La máscara, el signo tatuado, el afeitado, depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje, todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que invoca sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, la potencia sorda de lo

sagrado o la vivacidad del deseo. La máscara, el tatuaje, el afeitado sitúan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene ningún lugar directamente en el mundo; hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que se va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo de los demás. Uno será poseído por los dioses, poseído por la persona que acaba de seducir. En todo caso, la máscara, el tatuaje, el afeitado, son operaciones mediante las cuales el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio.

Escuchen por ejemplo este cuento japonés, y la manera en la que un artista del tatuaje hace que la joven mujer que desea transite hacia otro universo que no es el nuestro:

El sol lanzaba sus rayos como dardos sobre el río e incendiaba la habitación de los siete tapetes. Sus rayos, reflejados en la superficie del agua, imprimían sobre el papel de los biombos, y también sobre el rostro de la muchacha profundamente dormida, un dibujo de olas doradas. Zeikishi,

después de haber jalado los cancelos, tomó sus instrumentos de tatuaje. Durante algunos instantes, permaneció abismado en una especie de éxtasis. No era sino entonces que saboreaba la extraña belleza de la joven muchacha. Le parecía que podía permanecer sentado frente a ese rostro inmóvil durante decenas y centenas de años sin jamás sentir fatiga o aburrimiento alguno. Del mismo modo que otrora el pueblo de Menfis embellecía la magnífica tierra de Egipto con pirámides y esfinges, Zeikishi deseaba embellecer amorosamente con su dibujo la fresca piel de la joven

muchacha. Le aplicó la punta de sus pinceles de colores que sostenía entre el pulgar, el anular y el meñique de la mano izquierda, y a medida que las líneas se dibujaban las picaba con su aguja, que sostenía con la mano derecha.

Y si pensamos que el vestido profano o sagrado, religioso o civil, hace entrar al individuo en el espacio cerrado de lo religioso o en la red invisible de la sociedad, entonces vemos que todo aquello que es relativo al cuerpo, dibujo, color, diadema, tiara, vestimenta, uniforme, todo eso hace florecer de una forma sensible y abigarrada

este asunto sobre qué es un cuerpo, no ha dejado de ser una pregunta en operación, no ha sido posible darla por terminada ni siquiera después de lo que se ha dicho a raíz de los cuestionamientos decimonónicos sobre las otras *naturalezas* de los cuerpos.

Hago rápida mención de Freud, Nietzsche, Marx y ya sabemos hacia dónde se dirige la cuestión, no hay necesidad de repetir aquí lo que brillantemente ha señalado ya Paul Ricoeur<sup>44</sup>. Pero estos pensadores de la sospecha no serán el punto

---

las utopías que están selladas en el cuerpo. Pero quizás habría que ir más abajo del vestido; quizás habría que alcanzar la carne misma, y entonces veríamos que en ciertos casos, prácticamente es el cuerpo mismo quien voltea contra sí su poder utópico y hace que todo el espacio de lo religioso y lo sagrado, todo el espacio del otro mundo, todo el espacio del contramundo, entre en el espacio que le está reservado. Entonces el cuerpo, en su materialidad, en su carnalidad, sería como el producto de sus propios fantasmas. Después de todo, ¿acaso el cuerpo del bailarín no se encuentra precisamente dilatado según un espacio que le es a la vez interior y exterior? ¿Y los que están drogados también? ¿Y los poseídos, cuyo cuerpo deviene infierno, cuyo cuerpo deviene sufrimiento, redención, paraíso sangriento? Fui verdaderamente torpe, hace un rato, al creer que el cuerpo nunca estaba en otra parte, que era un aquí y que se oponía a toda utopía. » M. Foucault, «El cuerpo utópico», *Op. cit.*

<sup>44</sup> "Una teoría de la interpretación tendría entonces que dar cuenta no sólo de la oposición entre dos interpretaciones de la interpretación, una como recolección del sentido, la otra como reducción de las ilusiones y mentiras de la conciencia, sino también de la fragmentación y dispersión de cada una de estas dos grandes "escuelas" de la interpretación en "teorías" diferentes y aun ajenas entre sí. Esto es aún más cierto, sin duda, en la escuela de la sospecha que en la de la reminiscencia. La dominan tres maestros que aparentemente se excluyen entre sí: Marx, Nietzsche y Freud. Es más fácil hacer aparecer su común oposición a una fenomenología de lo sagrado, comprendida como propedéutica a la "revelación" del sentido, que su articulación dentro de un método único de desmitificación. Es relativamente fácil comprobar que sus tres empresas coinciden en impugnar el primado del "objeto" en nuestra representación de lo sagrado y el "cumplimiento" del objetivo de lo sagrado por una especie de analogía *entis* que nos injertaría en el ser en virtud de una intención asimiladora; es fácil incluso reconocer que en cada caso se trata de un ejercicio diferente de la sospecha; la fórmula negativa bajo la cual se podría colocar a estos tres ejercicios de la sospecha sería "de la verdad como mentira". Pero todavía estamos lejos de haber asimilado el sentido positivo de estas tres empresas: todavía estamos demasiado atentos a sus diferencias y a las limitaciones que los prejuicios de su época infligen más a sus epígonos que a ellos mismos. Entonces Marx queda relegado al economismo y a la absurda teoría de la conciencia reflejo, Nietzsche es arrinconado en un biologismo y un perspectivismo incapaz de enunciarse sin contradicción y Freud resulta acartonado en la psiquiatría y ridículamente acusado de un pansexualismo simplista." *Cfr.* Paul Ricoeur, «El conflicto de las interpretaciones», en *Freud. Una interpretación de la cultura*, traducción de Armando Suárez con la colaboración de Miguel Olvera, Siglo XXI, México, 1990, págs. 32-33.

El señalamiento de Ricoeur obedece a otro marco de comprensión de la historia, la hermenéutica como escuela de pensamiento, sin embargo, lo relevante aquí es ver que Ricoeur nos habla desde otro sitio del antecedente de esta ruptura que aquí señalamos y que en más de una corriente o disciplina se ha mostrado como un nuevo paradigma, es decir, de estos procesos de desmitificación de una unidad y continuidad progresiva del saber y del saber histórico en concreto. Lo que Ricoeur dice es que si sólo vemos parcialmente las críticas de Marx, Nietzsche y Freud, lo que no comprendemos es el elemento crítico que empata sus proyectos en una distinta forma de abordar los fenómenos. Los seguidores incautos pensarán que lo que dice Ricoeur con "escuela de la sospecha" es que no hay una verdad única y mucho menos en torno en lo referente a una fenomenología de lo sagrado, cuando lo que Ricoeur está poniendo en juego son las condiciones de posibilidad de otras formas de pensar un presente que denota su fractura en cada tramo, no a causa de la desaparición de la Cosa en sí, sino más bien por la apabullante saturación de discursos que se creen gozar de una claridad que es justo lo más opaco: lo que no es evidente es lo que une los bloques y los horizontes históricos, los conflictos interpretativos obedecen a su naturaleza emplazada, el engaño es creer en la transparencia de la historia.

de partida, sino que he de considerar sus aportes como pre-ambulo de los que aquí me ocuparé, que no son sino sus heréticos seguidores.

Cuerpos que, eventualmente, cuando logran estabilizarse, o cuando se consigue neutralizar lo incómodo que ahí tenía sitio, pueden a su vez conformar un campo semántico propio, que se inaugura para explicar lo que antes no tenía explicación, o para fundar una nueva forma de leer los fenómenos que ahora tendrán predominantemente otra explicación.

Esto tiene como ejemplo aquello que ocurre con ciertos escritores o pensadores cuyo nombre propio se torna ahora un denominador de un amplio espectro de lo real que coincide con lo que desde su discurso se señala; construyen un cuadro desde el cual se puede leer cierto tipo de signos en prácticas específicas. Lo que antes no tenía una imagen, la consigue a través del cuerpo de signos que ya pueden entrar en un ámbito de lectura; lo que en su aparición era un discurso amenazante e ilegible, se convierte en la caja de herramientas para erradicar o diagnosticar problemas análogos, y así darles alguna solución.

Esto puede ser muy claro porque no ocurre únicamente en la literatura o la filosofía, se trata de procesos que también se despliegan incluso con mayor velocidad en los terrenos de los complejos tecno-científicos: los fenómenos vinculados con la pasteurización lo mismo que algunos teoremas de la física, adquieren un nombre que antes no existía, o bien uno que era propio para ahora producir una función que explica fenómenos que ya son totalmente independientes de quien los haya descubierto o explicado. En general, hablo de fenómenos heterogéneos que pueden pasarse mucho tiempo sin estar marcados por un nombre definido, pero una vez que se instaura un marco sintomatológico para leerlo, ya sea un diccionario de signos, ya sea una práctica-axiomática que identifique valores e intensidades, entonces se torna visible, se puede identificar y explicar un campo de lo real. El masoquismo y el sadismo son muestras de ello, lo kafkiano (como referencia a las atmósferas de la literatura de Kafka), y la aparición de este tipo de usos de los nombres propios para designar ciertos campos de lo real nos muestran que hay procesos ambivalentes cuando emergen formaciones discursivas que en una primera instancia parecen imposibles de verse, y tras su establecimiento, ocultan el estado de cosas anterior: lo convulso y demoniaco, aquello que incluso les dio cabida, justo por la claridad que se consigue tras su cristalización en modelos de descripción de la realidad.

En el caso del discurso de los cuerpos insanos ni podemos hablar de un sólo tipo de cuerpos, como ya he mencionado, sino de formaciones discursivas que los hacen legibles, que los interpretan y le dan algún sentido, se habla entonces más bien de cierta estabilidad conseguida por los campos discursivos que tienen un dominio explicativo sobre ellos. Eso es lo que le da credibilidad a una disciplina científica, lo que hace que un objeto de estudio pueda sostener un campo explicativo que se ha montado sobre ella y la describe, etc. Si había un cuerpo legible, estable, sano, o sea un estado de salud, una vez que dicho cuerpo deviene enfermo o problemático, su discursividad se ve desarticulada, a eso nos referimos a veces cuando hablamos de cuerpos descompuestos, pues lo hacen venirse abajo o disolverse en tanto que objeto de estudio claro.

La enfermedad desconocida, en su aparición, introduce algo que fisura los fundamentos de un cierto saber sobre un campo que se asumía como ya comprendido y fácilmente reconocible, aquello que sostenía una red de visibilidad para comprender los fenómenos se rompe aunque no necesariamente deja de funcionar ni desaparece del todo. Incluso es probable que se recomponga, que a partir de esto se dé una nueva configuración, pero si llega a consolidarse de manera exitosa, todo apunta a que más tarde vendrá a ocultar los fenómenos que le dieron nacimiento, lo que aparece primero es el desconcierto, esto da paso a una exploración que poco a poco va encontrando la lógica de cada signo y de cada síntoma, se va armando un diagnóstico y eventualmente un tratamiento efectivo y cada vez más satisfactorio, generalmente. Se trata de dos momentos: 1) aparición de lo desconocido; 2) organización (interpretación) de ese cuerpo dislocado a través de las disciplinas que se dedican a *territorializarlo* en un cierto orden de conceptos. ¿Por qué? Porque aquello que aparecía como una pregunta y como un problema desaparece en cierta manera conforme se produce el conocimiento sobre su origen, su naturaleza o los motivos de su posible anomalía.

El principal problema es de otro orden, el principal problema aquí tiene que ver con aquello que desaparece del pensamiento cuando los discursos se asientan y se estratifican como un saber específico sobre cierta materia. El otrora cuerpo problemático ha entrado en el flujo de la explicación y el control, y permanecerá allí hasta que aparezca de nuevo una anomalía que haga que la forma previa de lidiar con él sea de nueva cuenta inoperante.

Me extendiendo un poco más, quiero traer a colación qué es lo que pasa con algunos cuerpos cuando atraviesa por ellos un movimiento de extrañamiento, una puesta en suspenso de la continuidad de lo normal y que viene –al menos– de dos ámbitos: 1) por un lado, esta puesta en suspenso de lo normal viene de algo que momentánea y vagamente llamaré “experiencia del desorden”: la cuestión va sobre qué es lo que pasa por los cuerpos enfermos, qué provoca eso “para-normal” y por qué eso produce un estado de cosas incierto y también ominoso, que mueve a sociedades y comunidades enteras a un exorcismo de lo que se ha dejado ver, el movimiento se da justo para que pueda ser asimilado, para neutralizar el conflicto; 2), para esto se necesita también una disposición lingüística que, debido a sus mutaciones, a las singularidades que crea, posibilite que un territorio híbrido se dé como campo de convergencia entre lo visible y lo invisible.

Los términos emergentes en las ciencias, los conceptos volátiles en la filosofía son modalidades de resistencia que hacen visible eso que es esquivo, que afecta y destruye ciertas normas de comprensión de lo “normal” o lo cotidiano, amenaza el orden y parece orillararlo a una crisis. La experiencia de lo insano y los lenguajes delirantes alteran profundamente la realidad, dejan que lo profundo salga a la superficie: «No hay ninguna bella superficie sin una terrible profundidad»<sup>45</sup>; incluso cuando después logren ser asimilados y hasta ridiculizados. Para decirlo con más claridad, la línea de problemas que me interesa desarrollar en las series siguientes va un poco por esta vía: ¿hasta qué punto ésta no es ya siempre un producto de cierta anomalía, ya no sólo de los cuerpos sino también del lenguaje mismo en su encarnación?

---

<sup>45</sup> F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, Fragmento 7 [91], finales de 1870-abril de 1871.

## II

### SINTOMATOLOGÍAS EN CRISIS

La literatura y los cuerpos insanos tienen esta misma relación. La ciencia histórica no es ajena a la producción delirante de una veta de la ficción literaria. En *La posesión de Loudun*, Michel de Certeau ya se preguntaba qué investigación histórica no parte de una leyenda; se cuestionaba esto porque quería reconstruir un paradigma de pensamiento que se había borrado en los procesos de Loudun.<sup>46</sup> La manera en que las instituciones religiosas procedieron ante los escándalos de brujería y posesión demoníaca apenas en la segunda década del siglo XVI en esa comunidad rural del territorio francés. En Loudun ciertas partes del proceso jurídico y de identificación de los fenómenos dejaron de llevarse a cabo a puerta cerrada y frente a las autoridades religiosas de manera exclusiva, Loudun fue el primer espectáculo de lo sobrenatural en el mundo secular que habría de continuarle. En los juicios de las monjas ursulinas, que habían padecido una epidemia de posesiones diabólicas de difícil identificación (incluso o sobre todo para ciertas autoridades en teología y demonología), no sólo se implementó el teatro público del juicio a esas introductoras del mal en el seno del pueblo y de su bienestar, estas consideraciones sobre el espectáculo se ven opacadas por algo más importante: en Loudun entró en escena el dictamen del rey como un principio mayor de autoridad para decidir también sobre lo que ocurría en los cuerpos que todavía pertenecían a un orden marcado por la presencia de Dios, sus sombras y sus efectuaciones institucionales en la política y el poder, pensemos en que finalmente fue el decreto del rey el que tomó las decisiones en el caso.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Señala Cecilia Padvalskis en su artículo «Michel de Certeau, recorrido por sus múltiples pertenencias», que desde que de Certeau revisó, en los años sesenta del siglo XX, el caso de Loudun, nunca dejó de pensar en Jean-Joseph Surin, el religioso exorcista en los procesos de posesión del siglo XVII, como su protector; en: *Revista Teología*, Tomo XLVII, N° 102, Agosto 2010, p. 192.

<sup>47</sup> «[...] en el teatrillo de la posesión, se representa una modificación de las estructuras epistemológicas, políticas y religiosas de la época. Finalmente, traté de analizar cómo los desplazamientos así realizados en el teatrillo durante algunos años tenían valor de síntomas respecto al trabajo que cambiaba en ese momento al cuerpo entero de la sociedad. Loudun es a su vez la metonimia y la metáfora que permiten captar cómo una "razón de estado", una racionalidad nueva sustituyen la razón religiosa.

Este primer estudio, *La posesión de Loudun*, trataba de comprender al espectáculo diabólico como un fenómeno *social*, exterminando las reglas a las que obedecía el juego de los personajes en el campo religioso, médico o político, y por otra parte, las relaciones que mantenía con una lógica de lo imaginario los procesos de aculturación social.» M. de Certeau, *La escritura de la historia*, p. 237.

En ningún sitio como en Loudun se mostró el conflicto naciente en la historia del cuerpo moderno y su escritura, sus relatos, –sin duda– su lectura: diagnósticos. Quizá también allí se llevó a cabo el juicio de la Razón contra las voces demoniacas que la acosan desde una exterioridad que desaparecía con el despliegue global de las ciencias emergentes en el siglo XVI. «La identificación está por encima de la terapéutica. Los medios para curar se convierten en medios para saber».<sup>48</sup> Me refiero a la transformación de una clínica recién reformulada por la emergencia de una que se alejaba del diagnóstico de los humores para dar paso a la futura psiquiatría. El fenómeno no es únicamente un cambio en la mirada de los expertos, es un cambio en el cuerpo social, pues ahora se trata de uno que introduce o permite que entren otras perspectivas a construirse para decidir sobre la incertidumbre de lo que antes se asumía como algo dado y cierto, legislado por la autoridad divina y regulado por las distintas congregaciones religiosas del cristianismo, bien fuesen reformistas o católicos<sup>49</sup>.

La historia no es confiable, ni la de las posesiones de Loudun, ni la historia en general<sup>50</sup>, en ello insiste también de Certeau, que tiene presente esto cuando escribe su texto sobre Loudun, básicamente porque esta forma de hacer historia no

---

<sup>48</sup> «Para otros, se trata, antes que nada, de un poder amenazado, el de la Iglesia. Para ellos, las verdades no se ven afectadas por la situación que cambia, sin que ellos lo sepan, las condiciones internas de la búsqueda en cuanto a su espíritu y verdad. Definidas, circunstancias y poseídas por las instituciones de los discursos eclesiásticos, no son objeto de nuevas interrogaciones. Todo el problema viene de fuera y de fuerzas inesperadas que surgen. No es una cuestión de verdad, sino de poder.[...]» *La posesión de Loudun*, traducción de Marcela Cinta, Universidad Iberoamericana, México, 2012, p. 141.

Tranquille ve el caso de Loudun más justamente cuando dice que la victoria sobre los demonios es *una obra de Dios, ya que es la obra del Rey*: [que] el señor de Laubardemont condujo el juicio por la vía real de la justicia y de la piedad; que así es como la justicia vino a Loudun... con sus armas ordinarias, la espada y la báscula, para dictar un fallo contra el infierno. La efectividad del poder, en esta parte, es totalmente política.» *La posesión de Loudun*, págs. 168-169.

<sup>49</sup> El modo en el que cada congregación participó para dar cabida al evento es explicado por M. de Certeau en «La política en Loudun: Laubardemont», *Ibid*, págs. 79ss.

<sup>50</sup> Otros historiadores de la filosofía, Jacques Chevallier, Eusebi Colomer, François Dosse, por ejemplo, han dicho ya cada uno a su modo que la historización del pensamiento no obedece a una transparencia positivista del "hecho histórico", el pensamiento no es neutro cuando atraviesa la narración de un relato histórico, más bien lo contrario ocurre: el historiador deja su huella en la forma del relato, en la selección de los acontecimientos, en el énfasis en algunos gestos o descripciones, no es que él los añada de manera arbitraria, es que la lectura supone una impresión de aquello que permite ver sobre el objeto mirado, visión y acontecimiento vienen a la par en la historización del pensar; el mayor rigor posible, incluso pretender una distancia impasible, no deja de comprometer los tiempos en los que esa visión se ha formado, la disciplina, el adiestramiento, el trabajo minucioso de la observación se filtra sobre las páginas a escribir, sobre los objetos a retratar. Es lo mismo que Foucault nos había dicho ya en *Las palabras y las cosas* sirviéndose de distintos encuadres para dejar ver ya no los objetos de estudio sino las miradas, la forma de ver los objetos, más que los objetos, era el tema principal de *Las palabras y las cosas*; series y variaciones para mostrar el núcleo y el corazón del pensamiento moderno: re-presentar a la representación, re-introducirla y dejar que se muestre, que ponga delante los mecanismos que dan fe de su imposible transparencia.

la está inventando él; es una extensión de una forma antigua de aproximarnos a los objetos y dejar que hablen por medio de uno, volverse *medium*, permitir que la magia antes existente en ciertas cosas, en reliquias o tótems, en los muebles, las vestimentas de la vida cotidiana, digan su propia circunstancia, que reclamen su unicidad, su singularidad.

La historia está conformada por organizaciones, arbitrariedades en los cortes de lo que se considera un fenómeno aislado, sus distribuciones son difusas, cuando hay enfrentamientos de discursos, de ciertos modos de lectura, muchas veces acontece la extinción de algunos de ellos, que vienen a ser humillados por los saberes y descubrimientos del discurso triunfante.<sup>51</sup> Los modelos explicativos, como los animales y otros organismos, también luchan entre ellos por perseverar en su ser, y –en ocasiones– es toda una amplitud del espectro de lo que hay (un ambiente: *Umwelt*) lo que desaparece, una experiencia signada y abierta al pensamiento pierde su poder explicativo, se hunde en el olvido y es orillada a la fantasía, a la malicia, el recelo o la incredulidad. Sin elaborar juicios morales, cabe decir que hay ambientes que simplemente desaparecen, y otros que son obligados a desaparecer.

Lo que puede ser visto y dicho sobre un cuerpo siempre está plagado de arbitrariedades sin que por ello se trate de un relativismo o de un escepticismo. El problema es que habitamos formaciones de saber que esconden sus reversos debido a la propia naturaleza del acontecimiento. El problema no es la vieja cantaleta, la disputa entre ciencias humanas y ciencias exactas, se trata más bien de mostrar que en la medida en que este marco se ha convertido en el campo de batalla más visible, los modos de saber que no están vinculados o no tienen una relación clara con estos dos contendientes quedan desvanecidos, su batalla permanece en un umbral oscuro y el mayor peligro no es ser menospreciado como falaz sino desaparecer del todo.

Hay modos del saber que ya no pueden siquiera ser pensados, hay modos del pensamiento que no pueden esbozarse salvo por la mediación, la estructuración de

---

<sup>51</sup> «El historiador ya no pretende construir una estructura totalizante, ni tampoco desea conquistar “objetos auténticos” para el conocimiento, sino que se sitúa en los márgenes o en las zonas silenciadas por las ambiciosas representaciones globales del origen de la sociedad.

Como puede observarse, aquí se presentan dos direcciones opuestas del conocimiento histórico. Por una parte, la historia como restauración de lo Mismo, en función de la superación de las discontinuidades, las cuales serían subsumidas como figuras sucesivas de una evolución y, por otro lado, la historia como reflexión que se aproxima a las desviaciones o al cultivo metódico de la distancia.» Rodrigo Castro Orellana, "Michel De Certeau: Historia y Ficción", en: *INGENIUM. Revista de historia del pensamiento moderno* N°4 (Metodología), julio-diciembre, 2010, 107-124, ISSN: 1989-3663, págs. 112-113.

figuras imaginarias de la experiencia o la episteme, que incluso en el campo de lo ficticio imposibilitan ver lo que de otra manera, en otro momento, fue la realidad viva y dominante... y no hablemos ya de las sombras de otras épocas, que ahora no pueden llegar a nosotros ya ni siquiera como eso.

Según Michel de Certeau, las miradas que leen lo que puede ser comprendido tampoco lo son, la verdad sobre lo que ocurre en los cuerpos de Loudun es algo que aparece y se esconde, y mi esfuerzo aquí, aunque falto de ambiciones que se dirijan hacia una afirmación contundente del mal y su emergencia, lo que sí pretende jugar la idea de que en todo lo ficticio, en toda puesta en escena, se dan sitio lugares para los márgenes de la razón clara y distinta, sitios para razones enfermas y voces delirantes, que invocan la extrañeza de esas vidas múltiples y profundas, que consiguen introducir en la normalidad ciertas velocidades arcanas o futuras en contra de lo que subyace en la realidad cotidiana.

Michel de Certeau nos dice que lo siniestro circula discretamente bajo nuestras calles. En ningún sentido busca prevenimos de ello, por lo contrario, parece que de Certeau lo invoca con los medios seculares de los que dispone, él, un historiador y filósofo jesuita, que tiene que encontrar sus propias estrategias para abrir al pensamiento laico del siglo XX un problema que corre el riesgo de convertirse en un hecho aclarado por la positividad del archivo histórico, o bien por el creciente escepticismo con el que se trata actualmente un problema que ya no sabemos cómo pensar sino con una sonrisa irónica y maliciosa. De Certeau inventa un procedimiento peculiar, una suerte de composición de archivo que narra él mismo y comenta, para poder seguir los procesos de Loudun más allá del dato y más allá del mito en que se ha convertido. Su recurso no es distinto de aquello con lo que discute, la estrategia que utiliza Michel de Certeau es ella misma una empresa de orden político, pues no se trata de otra cosa sino de una peculiar manera, un método arriesgado de hacer historia: una apuesta, una empresa de lectura.

La tesis en el fondo es que la historia abre el mundo de lo acontecido a su re-animación, en la medida en que legitima un suceso como algo que ha ocurrido puede hacerlo visible, si además de ello, se empeña en girar el ángulo, apuntar hacia lo que está detrás o debajo, hacia lo sepultado y lo invisible, si tiene suerte podrá traer al ser eso que ya parecía no ser. En este sentido la historia es espectrografía, escritura del espectro, invocación del espíritu. Buscar en los archivos es un modo

de dar pie a los rumores acallados por la época, es una forma de poner los marcos para que la crisis tenga un lugar de recibimiento:

Basta una crisis para que, de todas partes, como desbordado de su cauce por el caudal subterráneo, lo siniestro levante las tapas que mantenían cerradas las alcantarillas e invada los sótanos, y luego las ciudades. Nos sentimos sorprendidos cada vez que lo nocturno se abre brutalmente a la luz del día. Y sin embargo, ello revela la existencia de lo que está abajo, una resistencia interna que nunca se debilita<sup>52</sup>

De Certeau sugiere que la historia se mueve con el historiador, corre con el devenir del tiempo y nunca es algo acabado: cada fuente, cada criterio elegido, decidido, sea de selección de archivo o de interpretación, define y dibuja de antemano aquello que hay que leer en un cuerpo o fenómeno.<sup>53</sup> El pasado se torna móvil, pero señalar esto también implica señalar que el modo en el que vuelve a nosotros ya nunca es el mismo, que en ciertas ocasiones los discursos entierran para siempre un modo de acceder a lo real que ya no vuelve a ser más que justo en el modo de la ficción y de la imaginación.

Traigo todo esto a colación porque, insisto, me interesa sacar a cuenta los marcos desde los cuales se legitiman los discursos de verdad sobre la enunciación y la sintomatología en sus complejas relaciones con lo escrito, con la escritura de la ficción, de las ciencias médicas o psiquiátricas, de la filosofía y de la historia. Loudun puede tener cierto parecido a los pasillos de Salpêtrière o a las calles de Viena en la primera mitad del siglo XX, podríamos hacer ciertas comparaciones de lo que el fenómeno histérico, estudiado por Charcot y luego por Freud, mismo que provocó por un lado la neurología y por el otro el psicoanálisis. Digo esto para insinuar que no sabemos si se descubre la posesión o se la incita (como una forma de producción artificial de un estado que no es identificable como natural), igualmente, en esta analogía, no se sabe si se descubren los síntomas de la histeria o se la reinventa, primero con el entramado complejo de la psiquiatría, la fisiología

---

<sup>52</sup> M. de Certeau, *La posesión de Loudun*, p. 15.

<sup>53</sup> De la movilidad política con lentitudes propias de la "civilización material", se han multiplicado los niveles de análisis: cada uno tiene sus rupturas específicas, cada uno comporta un despiezo que sólo a él pertenece; y a medida que se desciende hacia los zócalos más profundos, las escansiones se hacen cada vez más amplias. Por detrás de la historia atropellada de los gobiernos, de las guerras y de las hambres, se dibujan unas historias, casi inmóviles a la mirada, historias de débil declive: historia de las vías marítimas, historia del trigo o de las minas de oro, historia de la sequía y de la irrigación, historia de la rotación de cultivos, historia del equilibrio obtenido por la especie humana, entre el hambre y la proliferación." Foucault, *La arqueología del saber*, págs. 3-4.

y la naciente neurología; pero se necesitan pruebas que den fe del fenómeno ante el cuerpo de autoridad de los científicos, se requiere de un discurso también gráfico, y luego con un discurso de habla que se derrama en el psicoanálisis y en otras formas de clínica y terapéutica. Incluso cabe pensar que la obra de Freud tiene un amplio ámbito de innovación literaria que no ha sido pensada en los terrenos de la ficción<sup>54</sup>.

Hablar de estos fenómenos en términos de invención en ningún sentido sugiere que se trate de algo falso, sino de una disposición sintomática, artística y hasta poética de la experiencia y aún más de la experiencia del pensamiento. No es que se trate de histéricas o enfermas mentales, o de que en ambos casos se trate de afecciones visibles en cuerpos problemáticos para leer, sino porque son escenarios donde las formaciones del discurso juegan su importancia en el campo simbólico que conforma lo social y las formas jurídicas de las ciencias que se levantan después de la batalla. Justo como veíamos atrás: se conforman ciertas unidades, pensamos que hay una histeria aún cuando se trate de algo absolutamente distinto en lo que ven Charcot o Freud. Y a pesar, también, de que uno decante en el intento de instaurar una psicología y una neurología positiva (de la que se desprende un archivo fotográfico que Didi-Huberman no duda en llamar un "episodio" de la historia del arte), con Charcot<sup>55</sup>; y por otro lado, con Freud, una clínica terapéutica dada en y por la palabra, que ha creado una nueva tradición literaria. Pero nos estamos desplazando demasiado en el tiempo, sigamos en Loudun, sobre la Salpêtrière volveremos enseguida.

¿Quién explica "a ciencia cierta" lo que pasa en Europa –en Viena particularmente– en los lindes del XIX y el XX? ¿Quién explica lo que ocurrió en Loudun?, pues bien, a mi parecer, es más importante otra cosa, no la posible falibilidad del discurso médico ni el nacimiento o consolidación de una ciencia por encima de otras a las que les arrebatara poder explicativo sobre un campo de lo real, sino el descubrimiento de las potencias creadoras de cuadros de lectura, que en un

---

<sup>54</sup> Cfr. Francesco Orlando, «Freud and literature: Eleven ways he did it», en revista: *Poetics*, Volumen 13, Números 4–5, Octubre de 1984, págs. 361-380.

<sup>55</sup> «Pongo en cuestión esta atroz paradoja: la histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen; que llegó a inventarse a sí misma (la coacción era su esencia) mientras decaía el talento de los considerados inventores de la Histeria. Una invención: un *acontecer* de los significantes. Pero en el *acontecer* mismo de los dolores, de unos dolores histéricos demasiado evidentes, me gustaría hablar del sentido de su *extrema visibilidad*.», Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, traducción de Tania Arias y Rafael Jackson, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007, págs. 11-12.

inicio se juegan como simples experimentos<sup>56</sup>, se trata de intentos más o menos aproximados de descubrir qué es lo que pasa cuando se llega a encontrar alguna razón específica y entonces se alcanza un grado próximo a la predicción, a la construcción de una mirada para confrontar lo que antes no sabíamos qué era. En este movimiento se olvida que la base de los discursos tiene sus vínculos estrechos con el trabajo de la imaginación y con la escritura, describir de una forma u otra un fenómeno. Si hay discursos en disputa, aun cuando en el momento de la victoria de un discurso o de una interpretación teórica todavía no se note cuáles elementos de lo ficticio son los que sostienen la verdad que ha triunfado y que se instala como el nuevo eje de interpretación, incluso ahí hay un terreno móvil. Veamos esto en Loudun, según Michel de Certeau:

La “crisis diabólica” tiene el doble significado de revelar el desequilibrio de una cultura y acelerar el proceso de su mutación. (...) En el caso de Loudun, la posesión se vuelve un gran proceso público: entre la ciencia y la religión, sobre lo cierto y lo incierto, sobre la razón, lo sobrenatural, la autoridad. Toda la literatura erudita y la prensa popular orquestan estas discusiones. Es un “teatro” que atrae a los curiosos de toda Francia y de casi toda Europa, un circo para la satisfacción de esos señores.

El espectáculo se instala en Loudun, durante casi diez años, y pronto, proporciona un centro de instrucción, de apologética, de peregrinaje, de asociaciones piadosas o filantrópicas. Se banaliza lo demoniaco. Poco a poco llega a ser rentable. Se reintroduce en el lenguaje de una sociedad a la vez que sigue perturbándola.<sup>57</sup>

Es importante hacer hincapié en los modos de singularidad producidos en medios lingüísticos que hablan precisamente de las mutaciones sintomáticas; de las aperturas que un cuerpo (definido por ciertas ideas, prácticas, flujos de poder, de interpretación asentadas sobre un eje de pronóstico, etcétera) manifiesta esta experiencia no tal cual y en bruto pero sí dislocada. Se observa la crisis del cuerpo espiritual, se contempla la consolidación de un cuerpo dominado por el poder del rey y de otras ciencias.

---

<sup>56</sup> Para unos, lo importante es ese *nuevo lugar de la verdad* que constituye la mezcla con la mentira. También irán de la representación pública a una búsqueda de la verdad en germen de las duplicidades del corazón, verdad que se da en la radicalidad de una elección y que puede formularse gracias a los reconocimientos que permiten *comunicaciones espirituales*. Surin [el principal teólogo y exorcista en el caso, también un místico jesuita] será el primero en dar ese paso, al condenar los espectáculos públicos a favor del retiro de las conversaciones personales y de la preparación de las decisiones que marcarán las diferencias. De acuerdo con ello, elaborará una “ciencia experimental”. *La posesión de Loudun*, p. 168.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 16

Hace un momento, con Foucault, insistía en que no se trata de una aproximación relativista, pero tampoco de una que nos pueda dar *la cosa en sí, el cuerpo en sí, el discurso verdadero en sí mismo, no hay locura*<sup>58</sup> en el mismo sentido en que no hay posesión verdadera —en este caso—. Lo que tenemos son procesos de mutación en el seno de la escritura y de la conformación simbólico-experimental del cuerpo, que en sus mutuas relaciones no hacen más que mostrarnos que también el lenguaje vive, y que su periferia está poblada por experiencias de lo siniestro, del dolor, y de todo aquello que sin tener una esencia nítida tiene al menos siempre un rostro pavoroso y terrible, aunque también se extienda a otras regiones de lo que puede ser dicho o pensado.

En esa historia, que no es otra sino la de los antecedentes de nuestra episteme moderna y secular, es donde los asuntos del alma y el cuerpo dejan de ser explicados desde la teología y los tratados filosófico-morales salidos de los monasterios. Así, ocurre que estos cuerpos teóricos cuyo poder explicativo no es exclusivamente académico sino también del ámbito del derecho, se enfrenta con los discursos científico-humanistas que se han formado en los procesos de explicación adherentes al Renacimiento, al Racionalismo, la Reforma y tantos otros. “La tragedia de Loudun es una escena en la que se representa también el drama de una alteración en el saber. Algo se rompe, algo nace en lo que entonces se llama medicina.”<sup>59</sup> Aquí la función de los médicos no reside todavía en servir como parangón del saber más alto ni estricto, sino un cotejo que permita distinguir al charlatán del sabio, al "perspicaz" del "ignorante".

Los médicos tienen como primera tarea "ver y visitar" y, por tanto, dar seguimiento y hacer anotaciones de los espectáculos del cuerpo. Proceden de la misma manera que los autores que componen en ese entonces un *Theatrum Mundi* o un *Espejo del mundo* (antigua forma de nuestros atlas actuales) y dan como indicador a su obra: *Si quieres ver*. Describen al enfermo como una superficie terrestre, un relieve, con sus "emociones" o movimientos, irrupciones, etc. Pero lo hacen anotando el terreno tal y

---

<sup>58</sup> «La unidad de los discursos sobre la locura no está fundada en la existencia del objeto "locura", o la constitución de un horizonte único de objetividad; es el juego de reglas que hacen posibles, en una época dada, la aparición de descripciones médicas (con su objeto), la aparición de una serie de medidas discriminatorias y represivas (con su objeto propio), la aparición de un conjunto de prácticas codificadas en recetas o en medicaciones (con su objeto específico); es, entonces, el conjunto de reglas que dan cuenta, menos del objeto mismo en su identidad, que de su no coincidencia consigo mismo...». M. Foucault "Sur la archéologie des sciences. Réponse au Centre d'épistémologie", *Dits et Écrits*, Tomo I París: Gallimard, 2001, 712. La traducción es mía.

<sup>59</sup> Cfr. *Ibid.*, «La mirada de los médicos», p. 127 ss.

como se les *aparece*. Sus declaraciones son la imagen de una imagen, la imagen textual de imágenes visuales. Narran el viaje de los ojos.

[...] hay pavor, un pavor que está más allá de las localizaciones y que remite globalmente a una certidumbre que debería estar ahí y que falta. Los médicos describen sus observaciones[...]:

*...Un poco después, también admiramos en Élisabeth Blanchard los mismos movimientos; ella se sorprendía con más horror y más pavor de cada uno de ellos que del anterior. Esos movimientos y agitaciones continuaron tanto en Françoise [Fillastreau] como en la mencionada Élisabeth de manera tan gigantesca y prodigiosa ante el santo canon de la misa que la jovencita con ayuda de sus pies y de la parte más alta de la cabeza, sólo sostenida de estas partes, con el vientre en alto, se volteó hacia atrás, primero la cabeza, serpenteando desde su lugar hasta arriba del altar, todo con una nueva y extraordinaria desproporción, subió rápidamente con la parte trasera de la cabeza los dos escalones para llegar al pie del sacerdote a quien, a la hora de la elevación, jaló dura y bruscamente la orilla de la vestidura para interrumpirlo y evitar la elevación. Y el R. padre Lactance, compañero de R. padre exorcista, cuando quiso retirarla de ahí e impedir que cometiese más insolencias similares, la mencionada Blanchard lo tiró al suelo tan fuertemente que le costó mucho trabajo soltarse de sus manos.*

*Luego, hacia el final de la santa misa, Léonne Benjamine, hermana de la anterior, se puso a hacer lo mismo que las otras dos, con malas palabras, grandes blasfemias y amenazas, que salían de sus bocas, que casi se mataban unas a otras, y la misma jovencita, por cuya boca se profirieron furiosamente, dijo: "Por Dios, mataré a esa joven".*

*Pensamos que todas esas cosas sobrepasaban absolutamente las fuerzas y los medios de la naturaleza, y eran de condición semejante a las que veíamos diariamente con asombro y pavor en las personas de las mencionadas damas religiosas ursulinas de la ciudad.*

[...]

La anormalidad de los hechos y la contradicción de las interpretaciones abren entonces en el ver la falla de la duda. Por ella, los médicos se unen, a su manera, al escepticismo del ambiente, ellos la resienten como una incertidumbre epistemológica: hay *engaño*. ¿Pero dónde localizarlo? Es una pregunta cercana a aquella que consistía en hacer sitio a lo desconocido [...] "la explicación" por el

milagro, no satisface al conjunto de médicos, aunque la admitan como un elemento nada despreciable.<sup>60</sup>

De Certau señala que Loudun es un teatro barroco, se juega aquí el porvenir de la ciencia, la teología, la demonología, la psiquiatría y ya también el futuro de la prensa de acontecimiento sensacional.



(Arriba: *Efigie de la sentencia de muerte y ejecución de Urbain Grandier...* París, Jean de la Noüe, 1634.)  
(Izquierda: *Retrato que representa en vivo la ejecución llevada a cabo en Loudun a la persona de Urbain Grandier...*, Poitiers René Allain, 1634)

En este espectáculo se escucha la voz de los demonios en las monjas posesas, se leen con incertidumbre sus gesticulaciones, se hacen incluso tratados sobre el gesto de las monjas poseídas. En algunas descripciones de los médicos, se apunta que hay gestos imposibles para un cuerpo “normal”, además, cuando los exorcismos son simultáneos, las muecas horripilantes saltan de una poseída a la otra en una danza mórbida y veloz: apenas se ve en una, cuando el rostro demoniaco salta hacia la de enfrente que ahora lo replica, cambia el color de los ojos de una a otra, ora más claros, ora más oscuros, los demonios bailan sobre los gestos ante la mirada incrédula de los asistentes, por otro lado, las manos del público articulan, a su vez, una serie de códigos para manifestarse ante el espectáculo, las manos en tal forma

<sup>60</sup> *Ibid.*, págs. 130-136.

significan piedad, conmiseración, indulgencia, admiración, etc.; los médicos dicen tal o cual diagnóstico sobre las caras de las monjas que quedan inmóviles días enteros, petrificadas en un verde limón pálido, y después retornan a la normalidad, se especula sobre las causas de los movimientos abruptos (también imposibles y pavorosos) de la cabeza, las levitaciones a metro y medio sobre el suelo en los exorcismos privados (discutidas en testimonios confrontados) sostenidas en declaraciones oficiales<sup>61</sup>; los ámbitos judiciales de lo que puede ser juzgado como moral o inmoral, lo que ha de tomarse por discurso de autoridad y lo que no, ya sea por un séquito de teólogos, demonólogos o bien doctos médicos (algunos ya seculares aunque no se diga públicamente) que asumen que no se trata sino de males propios de los furores uterinos, de extraños casos de afecciones melancólicas (que generalmente no se asociaban a mujeres<sup>62</sup>) y delirios, pero también está quien, en las ejecuciones públicas, en medio de los gritos y el llanto, concentra la mirada sobre un punto mientras ríe y toma un bocadillo para amenizar la función, el nuevo teatro, la farsa por venir. Y es relevante decir que estas mutaciones en los diagnósticos, la influencia del diagnóstico clínico en el diagnóstico religioso, en vez de ganar un parámetro de veridicción, empieza a cavar la sepultura de los ejercicios de su poder, que eventualmente disminuirá, también gracias al contagio clínico en él, los médicos por venir dejarán de ver el ámbito sacro todavía existente en estos testimonios.

---

<sup>61</sup> Aquí cabe contrastar los primeros diagnósticos de los médicos (p.63) con los que se desarrollan en otras partes del proceso (págs. 127ss). En estos últimos, es interesante el hecho de que los teólogos y demonólogos, al carecer de elementos probatorios, emplearon metodologías emuladoras del tratamiento médico, con la intención de reproducir o invocar una suerte de ritual que sea implementado por medidas que han de seguirse con precisión: "bendice con azufre, con ruda común y otras drogas, para hacer fumigaciones y quemar, como el día anterior, la imagen de Bélheric [un demonio] y de sus compañeros pintada sobre una hoja de papel con sus nombres") de Certeau insiste en que se trata de un sincretismo de hechicería y procedimientos terapéuticos usados en la época, principalmente por la farmacéutica rural: los boticarios. Cfr.: "Teratología de la verdad", págs. 156ss.).

<sup>62</sup> En la demonología y los tratados de medicina de la Edad Media, todavía dominantes, la mujer no podía ser melancólica, puesto que la atrabilis, si bien de manera ambivalente, implicaba ingenio y una propensión hacia las artes. Esto constituye una herencia de Aristóteles y sus discípulos, Aristóteles decía que el humor melancólico es necesario para la creación, para el hombre de gran espíritu, ya sea que se dedique a la filosofía o a otra actividad racional; propiedades claras de las virtudes varoniles, y exclusiva de hombres libres. En esta nota sigo casi a pie de la letra la nota número 102 del ensayo de Zenia Yébenes: «Santidad e Histeria. Simone de Beauvoir. Luce Irigaray y Teresa de Ávila», en *Travesías Nocturnas. Ensayos entre locura y santidad*. UAM Cuajimalpa - Anthropos, Barcelona, 2011, p. 149).

«[...] Los numerosos médicos que se reúnen, la vista aguzada a las gesticulaciones de Loudun –como en los de Rembrandt al cadáver–, se ven llevados, por sus observaciones, a los límites de su ciencia. [...] El médico se ve forzado a sustituir al teólogo, como testigo de un saber laico que releva a la ciencia clerical. El doctor Yvelin pronto lo dirá claramente, en lo que concierne a la posesión de Louviers:

*Los médicos, en ese caso, tienen grandes prerrogativas por encima de los eclesiásticos, ya que saben que si ese humor melancólico se estanca en los hipocondriacos, sale aire y vapores de calidad tan mala que producen todos los efectos que parecen tan extraños y tan extraordinarios.»* M. de Certeau, *Ibid*, p. 135.

Por otro lado, en *Historias de cuerpos. (Entrevista con Georges Vigarello)*<sup>63</sup>, Michel de Certeau nos dice otras cosas más sobre la imposibilidad de encontrar un único cuerpo en el análisis histórico de los saberes:

El análisis no revela sino fragmentos y acciones. Descubre cabezas, brazos, pies, etcétera, que se articulan en diferentes maneras de comer, saludar, cuidarse. Se trata de elementos ordenados en series particulares, pero uno nunca encuentra el cuerpo. El cuerpo es algo mítico, en el sentido de que el mito es un discurso no experimental que autoriza y reglamenta unas prácticas. Lo que forma el cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo. Hay un cuerpo griego, un cuerpo indio, un cuerpo occidental moderno (habría todavía muchas subdivisiones). No son idénticos. Tampoco son estables, pues hay lentas mutaciones de un símbolo al otro. Cada uno de ellos puede definirse como un teatro de operaciones: dividido de acuerdo con los marcos de referencia de una sociedad, provee un escenario de las acciones que esta sociedad privilegia: maneras de mantenerse, hablar, bañarse, hacer el amor, etcétera. Otras acciones son toleradas, pero se consideran marginales. Otras más están incluso prohibidas o resultan desconocidas.

Nos dice que lo que definimos en los cuerpos no son sus partes sino un sistema de opciones respecto a sus acciones. Generalmente se intenta registrar dónde inicia y dónde termina, cuáles son sus límites, ya sean por las actividades exteriores (extremidades) o bien por su funcionamiento interno (órganos), e incluso por el desarrollo que hay de aquello que arrojan los sentidos a los planos simbólicos: qué vemos, qué oímos, qué tocamos, etc. Desde este punto de vista no hay un único cuerpo. Incluso la noción que tenemos de él en el mundo actual no deja de ser parca. El cuerpo está ligado a una zona opaca e invisible, pues opera mejor cuanto más se oculta de dónde viene la lectura que tenemos de él, su código, pero no hay una identidad universal del cuerpo. Lo que tenemos son siempre cuerpos plurales y convulsos:

Son representaciones sustitutas, ficciones" de cuerpos, si restituimos al término "ficción" el sentido de producción. Estos sucedáneos tienen la doble función de representar el cuerpo por medio de citas (extractos representativos) y de fijarlo según

---

<sup>63</sup> G. Vigarello, "Histoires des corps: entretien avec Michel de Certeau", *Esprit*, 1982, 2, p. 179-90. Versión castellana en *Historia y Grafía*, Julio-Diciembre de 1997. Traducción: Alejandro Pescador. Disponible en línea: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2010/07/michel-de-certeau-historias-de-cuerpos.html>  
Última consulta en junio del 2015.

unas normas con la ayuda de modelos. Tienen una función análoga a la de los “ejemplos” que, en una gramática, proporcionan asimismo representaciones fragmentarias de la lengua y modelos para su uso correcto.<sup>64</sup>

Al igual que lo hacen el derecho, la medicina, la anatomía, la historia produce simulacros de qué es un cuerpo, se juegan en un ámbito de representación lo mismo que uno de normatividad (de nuevo la cuestión que sugiere Foucault en *La arqueología...*: ¿se trata de una unidad del objeto?, ¿es la "misma cosa" el mismo cuerpo el que estudian el abogado y el médico?, ¿qué abogado y qué médico?, ¿en qué momento de la historia de qué pueblo?, ¿qué lectura es más precisa? Recordemos que no se trata de relativismos, De Certeau nos dice que:

Estos simulacros corporales exorcizan la perturbadora incógnita del cuerpo y le reemplazan con imágenes una objetivación ficticia, a la vez que, por la selección de la que resultan, por la fascinación que ejercen, por la autoridad “científica” que presentan, adquieren un alcance canónico. Estas producciones de la historia serían ficciones reguladoras.<sup>65</sup>

La historia fabrica unos cuerpos de ficción.<sup>66</sup> Las historias del cuerpo, son igualmente un afán por dar cuerpo a una inquietud que no ha desaparecido, pero que ha tenido distintas formas de lidiar con el enigma de la carne y de la materia. La documentación de archivo no es distinta de la cartografía arqueológica (Deleuze-Foucault): se seleccionan unos fragmentos, se articula un cuadro interpretativo, un cuadro sintomático en el que caben conductas, descripciones, e incluso caracteres morales y espirituales como en la frenología. Los cuerpos de la historia son textuales, es decir, también literarios no en cuanto que así hayan sido sino en cuanto que ese es el destino de su porvenir como textos. Leemos en las citas, las del mismo estudio de Michel de Certeau sobre las monjas posesas, por ejemplo, justo como un

---

<sup>64</sup> M. de Certeau, *Ibíd.*

<sup>65</sup> *Ibíd.*

<sup>66</sup> «Más conforme con nuestros propósitos comunes de hoy, hay una historia sin héroes y sin nombres propios, una historia difusa, anónima y fundamental. A ella le conciernen las prácticas intelectuales en tanto que se inscriben en la red de las mil maneras de ejercer el poder. Así pues, el objeto cambia: no apunta más a los actores, sino a las acciones; tampoco a los personajes cuya silueta se destacaba sobre el fondo de una sociedad, sino a las 'operaciones' que, en un movimiento browniano, tejen y componen el fondo del cuadro. Por un cambio en el 'enfoque', fijamos este segundo plano, dejando que se enturbien las imágenes-vedettes del primer plano. Entonces aparece un laberinto de maneras de hacer o de usos (uses): prácticas del lenguaje, prácticas del espacio, usos del tiempo, etcétera. Estas prácticas están especificadas por unos protocolos; tiene 'recorridos' propios; se caracterizan por formalidades o 'estilos', como hay 'estilo' en pintura.» M. de Certeau, *Historia y psicoanálisis: entre ciencia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2003, 70.

desplante literario y problemático de cómo volver a pensar algo que se ha escapado y hemos querido dejar en el olvido: el cuerpo endemoniado, el cuerpo sitiado y despojado por unas fuerzas oscuras y siniestras que proclaman protestad de algo de lo que tampoco sabríamos decir que nos pertenece en tanto que sujetos emplazados en un horizonte histórico secular.<sup>67</sup> El cuerpo es histórico, pero no porque esté definido por el emplazamiento temporal, sino porque es social y está repartido en lecturas complementarias de redes simbólicas y prácticas, por ello es ante todo cuerpo utópico, descifrado pero igualmente desconocido, como dice Foucault — compuesto por unas relaciones de poder que basan su efecto en su ocultamiento, en su encarnación invisible.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Se trata de pesadas vestiduras para cuerpos cambiantes, poco seguros, **hirvientes de “humores” extraños**, que la imaginación científica representa como hornos alimentados con ingredientes opuestos. Puede surgir de ahí cualquier cosa. Todo es posible. De hecho, de cuando en cuando, ruidos de cuerpos, gritos, voces desconocidas, movimientos marginales hacen añicos la codificación social. Alguna cosa del cuerpo habla, que no tiene lenguaje alguno en la civilización y que ya no tiene marcas dentro de una simbología. De eso, nada **responde. Violencias súbitas, irrupciones fabulosas, “experiencias” de posesas o de místicos, abren** exhibiciones de cuerpos en el tejido del código. Marcan también la insuficiencia de la disciplina social, que se refuerza otro tanto. M. de Certeau, *Op. cit.*

<sup>68</sup> "El problema puede abordarse desde otro punto de vista, a partir de momentos históricos que han organizado la experiencia occidental del cuerpo. De esta forma, el cristianismo ha desempeñado un papel decisivo. Éste se ha instalado en la ausencia de un cuerpo, en la tumba vacía. Esta ausencia tiene una forma de acaecimiento con la pérdida del cuerpo de Jesús, que debía hacer las veces de todos los demás. Sin embargo, esta ausencia posee una forma más global con el alejamiento que separó el cristianismo de su origen étnico y de la realidad biológica, familiar y hereditaria del cuerpo judío. El discurso evangélico, o Logos, se instauró a partir de esta pérdida y, a diferencia del habla semítica antigua, debe hacerse cargo de la producción de cuerpos eclesiales **doctrinales o sacramentales que sirven como sustitutos de este “cuerpo faltante”.**" *Ibid.*

### III ESPECTRO ESPECTACULAR



*Pinel liberando a los alienados en la Salpêtrière  
en 1795.*

Tony Robert-Fleury, 1876

Hospital de la Salpêtrière, París

En las primeras páginas de *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Georges Didi-Huberman nos lanza una advertencia disfrazada de argumento general de la obra: estamos a punto de descender a un infierno, de entrar a una *ciudad doliente*, según su propia referencia a la poética de Dante:

Con Charcot descubriremos de qué es capaz un cuerpo histérico: ahora bien, todo ello tiene algo de prodigio. Posee algo de prodigioso y que supera toda imaginación, e incluso, como suele decirse, «toda esperanza». Pero ¿qué imaginación, qué esperanza?

Todo está encerrado allí. Lo que las histéricas de la Salpêtrière mostraban con sus

cuerpos sugería una extraordinaria complicidad entre médicos y pacientes. Una relación alimentada por deseos, miradas y conocimientos. Y es esto lo que se pone en tela de juicio.

Hasta hoy nos han llegado las series de imágenes de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Ahí aparece todo: poses, ataques, gritos, «actitudes pasionales», «crucifixiones», «éxtasis», todas las posturas del delirio. Parece como si todo estuviese encerrado en esas fotos porque la fotografía era capaz de cristalizar idealmente los vínculos entre el fantasma de la histeria y el fantasma del saber. Se instaura así un *encanto* recíproco: médicos insaciables de imágenes de «la Histeria» e histéricas que consienten e incluso exageran la teatralidad de sus cuerpos. De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en *invención de la histeria*. Se identificó incluso, soterradamente, con una especie de manifestación artística. Un arte muy próximo al teatro y a la pintura.<sup>69</sup>

Se trata –como notamos ya en el título– de un *ámbito imaginario* poblado por mujeres *reales*, cuyo semblante –que aparecerá páginas después en las fotografías del estudio– no es menos desconcertante que el lugar que las habita ahora, pues se trata de un ambiente rarificado, compartido y construido por las efigies que ofrecen los cuerpos de las epilépticas, insensatos e histéricas. Son cuatro mil las mujeres que se encuentran en la Salpêtrière en el último tercio del siglo XIX, mujeres locas, mujeres incurables, mujeres imposibles –se dice Didi-Huberman, totalmente lejano de la "famosa" proposición lacaniana–.

El cuadro nos presenta una pesadilla, ya acontecida para las dos historias que Didi-Huberman está a punto de entrelazar: 1) por un lado está la historia de la clínica psiquiátrica, de la neurología y del psicoanálisis, lo cual –ya vemos– no hará fácil narrar este extraño sitio donde más que un nudo existe un desencuentro entre estas disciplinas y saberes, que muy a su pesar tendrán que compartir este capítulo fundamental para forjar su identidad y sus diferencias; 2) por el otro, no menos tenso, se encuentra la historia de la iconografía fotográfica, en clave de historia del arte, tensada no sólo por la reacia oposición que el canon dieciochesco ofrece ante la incorporación de la fotografía como una forma de las bellas artes, o incluso como una de las artes particulares fundamentales –hoy día se trata de un problema menor, una querrela ya casi olvidada incluso por las discusiones contemporáneas,

---

<sup>69</sup> G. Didi-Huberman, *La invención de la histeria*, págs. 7-8.

particularmente a raíz del desenvolvimiento de las artes después de las vanguardias y su *nueva koiné* sitiada más bien en el terreno del arte *conceptual* y de *experimentación*–; la tensión viene más bien del carácter *verosímil* de estas imágenes: a medio camino entre el documento científico y el capricho artístico, el hecho de que una cosa dependa de la otra, el capricho depende del fenómeno científico que retrata y constituye a la vez: el gesto histérico; el documento no puede ser ya sino artefacto, hechura, perspectiva, composición del drama: *nosografía*.

Decía que parte de esta historia ya ha ocurrido para estas dos líneas de lectura, pero aún está sin mostrarse para el lector que tiene ante sí el trabajo de Didi-Huberman, que no sabe lo que le espera salvo por lo que puede ofrecer una de las primeras imágenes que el historiador francés introduce: *Pinel liberando a los alienados en 1795*, de Tony Robert-Fleury. El cuadro de Fleury es contemporáneo a la directiva de Charcot en la Salpêtrière, en cierto modo ambos están inspirados por la leyenda de Pinel; y, un poco entre las sombras, también por el esfuerzo casi anónimo de Joseph Daquin, Gladys Swain insiste en que este trabajo de "sensibilización médica", de un tratamiento "más humanitario" para con los alienados no puede alcanzar a dar cuenta de lo que ocurre en la "reforma del tratamiento de los alienados", mucho menos reducirse a una imagen de mero progreso en el campo del saber fisiológico-psiquiátrico, al escindir y distinguir las prácticas asignadas al encierro carcelario y del encierro en los auspicios. Lo menciono un poco al margen y brevemente, por un lado, Swain ha de mostrar que no sólo fue Pinel quien emprendió el famoso y "un tanto desconocido" movimiento, y que él mismo retomó las ideas de otros médicos que eventualmente transformarían la psiquiatría y el tratamiento a los enfermos mentales en varios sentidos, no necesariamente benéficos de suyo.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> En un lúcido ensayo sobre las transformaciones alrededor de las transformaciones en la psiquiatría francesa del siglo XVIII y principios del XIX, Gladys Swain hace énfasis en que no se trata de un movimiento humanista ni reformador del tratamiento ante una mayor simpatía hacia los insensatos y alienados. El trabajo de Swain: «Joseph Daquin: el diálogo con el insensato» se enfoca en dos cosas principalmente: 1) hacer justicia al olvido histórico en el que cae la obra del médico J. Daquin, quien ocupó buena parte de su vida en pensar alternativas menos agresivas para el tratamiento de alienados en el hospicio de los incurables en Chambéry, provincia rural francesa en la que se desarrolló su vida y obra, su obra fue mal comprendida en su época, menospreciada e ignorada las más de las veces por psiquiatras y fisiólogos de mayor renombre como Pinel o posteriormente Esquirol, pero en cuyas líneas puede encontrarse un interés auténtico por reformar en los auspicios la manera de "dialogar" con los insensatos; por otra parte, Swain se esfuerza en mostrar que no se trata de un mero olvido, que situaría a Daquin en un plano antecedente a la "reforma del tratamiento de los alienados", que lo colocara como antecesor o contemporáneo del trabajo de Pinel: lo que Swain trata de mostrar es que se trata de toda una concepción distinta de lo que pensamos alrededor de la locura y la alienación, ahí donde Pinel está buscando dar con una verdad acorde a la época, al progreso científico y del saber, Daquin marcaría

Lo que busca Pinel, y en ese sentido tanto Charcot como Esquirol, en sus proximidades y distancias, son deudores, es

el esfuerzo para articular, para asegurar la integración y la cohesión de esos mismos puntos [el tratamiento moral hacia el alienado y sus prácticas], para instalar en íntima solidaridad el orden de las "causas", el orden de los "síntomas" y el orden de los "medios curativos", como diría Esquirol en la prolongación inmediata del *Tratado de la manía*. Ahí es donde se sitúa la verdadera reforma de Pinel: en el registro de la *organización*, de la *economía* del saber[...]71

La Salpêtrière había sido en sus inicios un arsenal, un espacio destinado a la preparación de salitre para la pólvora, fue en 1660 que se destinó al asilo de los alienados. Esto quiere decir que funcionó como tal durante poco más de un siglo antes de que Pinel fuese nombrado administrador, en 1795, sólo un año después de haber sido nombrado profesor de medicina interna. La historia de Pinel en más de un sentido remite a los ideales propios del Siglo de las Luces: llevar la luz de la razón a esos sitios donde parecía no haberla, donde la oscuridad misma de las condiciones, ya sean epistémicas o de salubridad, exigieran un mínimo de claridad y calidez, que sería brindada ya no sólo por la eficacia del trato "humanitario" en gestación y replanteamiento en Europa desde el Renacimiento, sino también requerida por el desarrollo científico que el progreso social y su expansión ilustrada albergaban en sus ideales. Desencadenar, hacer retirar los grilletes, reformar lo que se ha de escuchar, aún cuando no se *tratar de entender*, sino de desterrar un saber que ya no presenta la solidez suficiente para mantener la vigencia de sus puestas en

---

principalmente un desconcierto, una incertidumbre respecto al lugar adjudicado a la locura y a otros trastornos: «Pinel no es el liberador de los alienados y el reformador de su tratamiento bajo los rasgos con los que la posteridad le ha recordado, canonizado e ignorado. Y una comparación sistemática entre *La filosofía de la locura* y el *Tratado médico filosófico sobre la alienación mental o la manía*, precisamente, nos permitiría apreciar con exactitud el carácter específico de esa intervención histórica cuyo sentido se ha perdido en provecho de una imagen sustitutiva e indebida de un Pinel rompedor de cadenas. Hay en Daquin una visión en conjunto de la locura, un esbozo de clasificación de sus formas, una idea de su tratamiento, de los presupuestos antropológicos subyacentes que, en realidad, bien mirado, son elementos *heterogéneos* o *discordantes*, de nivel diferente, de pretencia distante, de épocas distintas, incluso de lógicas opuestas. [...] En Daquin, y ahí radica el valor de su testimonio, es el momento de la irrupción de una realidad que todavía no tiene para nombrarse otras palabras que las de todos los días, triviales, y a la confesión sin maquillaje que le deja, de buenas a primeras, a quien con ellas se mide. ¿Cómo encarar a un loco? Por su parte, Daquin no dice que sepa cómo hacerlo. [...] Lo que encontramos al seguirle, es el desafío desnudo de la locura que el alienismo posterior, de hecho, ha tenido que superar para constituirse. En la raíz del saber psiquiátrico está, recubierto por tranquilas certezas de la disciplina establecida, un problema que fue preciso empezar por resolver: el mismo que *La filosofía de la locura* nos devuelve en estado salvaje.» G. Swain, «Joseph Daquin: el diálogo con el *insensato*», en: *Diálogo con el insensato*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2009, págs. 136-137ss.

71 G. Swain, *Op. cit.*, p. 137.

práctica. Se requería otro escenario, por ello es que la fisiología del siglo XIX se inventó otro espectro de conceptos. Ya sabemos que, si bien las acciones de Pinel fueron bienintencionadas –a pesar de nuestras sospechas sobre los fundamentos de las buenas intenciones de los ilustrados–, el resultado tiene una dimensión escalofriante, misma que resalta cuando se repara, como ha hecho Foucault, en que su trabajo desencadenó igualmente otro infierno al dar carta de naturalidad a la burocratización y objetivación material de la locura, comprendida ahora bajo el yugo epistémico y práctico de un saber psiquiátrico que en mancuerna con la neurología –a décadas por nacer–, haría de lo patológico una forma aún más efectiva para estratificar la normalidad.

La histeria re- aparece en escena, se trata de otro espacio aunque sea el mismo, se distribuyen los cuerpos y los conceptos de manera distinta en las salas y en los registros médicos, se reinventa a sí misma a través de un pacto diabólico jamás definido explícitamente, más intuido con fuerza por parte de los actores principales: 1) por un lado está Charcot y su equipo de producción, habrá cámaras y luces, literalmente, habrá dibujantes y sets de montaje, es un teatro de la crueldad y de un placer extraño para quien ahí se exhibe; 2) por el otro lado, las actrices principales, *multiplicidad* de ellas: las histéricas, multiplicidad de histerias habitando estos cuerpos convulsos, posesos, extasiados, abandonados por la esperanza y por la razón.

Esta transformación puede llamarse, sin temor a exagerar, un cambio espectacular; el cambio fue inevitablemente visible, no sólo por el esfuerzo de Pinel, la controvertida liberación de los insensatos de sus grilletes y el modo en que esta misma liberación dio pie a una serie de imaginario a caballo entre la documentación médica y la representación artística, que vino a poblar estos espacios otros, *heterotópicos* (Foucault), para eventualmente decantar en toda una hibridación de las prácticas clínicas y artísticas para los tiempos por venir.

Un análisis pormenorizado de los acentos que pone Didi-Huberman en el caso de Charcot superaría los objetivos incluso literarios de este texto, pero hay dos partes mínimas en las que no podemos dejar de detenernos. El sentido principal del trabajo de Didi-Huberman dice lo siguiente:

Ya *inventar* cuenta con tres acepciones distintas:

Imaginar; imaginar hasta el punto de «crear», como suele decirse. Además,  *fingir* , es decir, exagerar en la imaginación,  *sobrecrear* ; en una palabra, es mentir por facultad

del ingenio, si no del genio. Aunque, según Littré, «fingir» se emplea erróneamente, se emplea, pese a todo, en el sentido de *forjar embustes*. Inventar es, finalmente, toparse y caer, en seco, al chocar con la cosa, con la «cosa misma»; es volver sobre ella, *invenire*, y desvelarla, quién sabe...

Inventar es una suerte de milagro (el mismo por el cual la Cruz de Cristo fue desenterrada del templo de Venus que coronaba el Santo Sepulcro y después «reconocida» entre otras dos cruces por Santa Elena, milagro que se celebra en la liturgia de la denominada «Invención y Exaltación de la Santa Cruz». Entre el cuerpo lleno de estigmas venéreos y la dolorosa crucifixión, lo que se intentará precisamente es escribir párrafos relacionados con la tardía reinención de un «cuerpo cristiano»...). Un milagro siempre *emponzoñado*: que en este caso recubre todo uniformemente, su creación y su invención, el abuso de las imágenes, la necesidad de mentir y desmentirlo; y, por último, el choque.

Emponzoñado, pero ¿con qué? Nietzsche escribió lo siguiente:

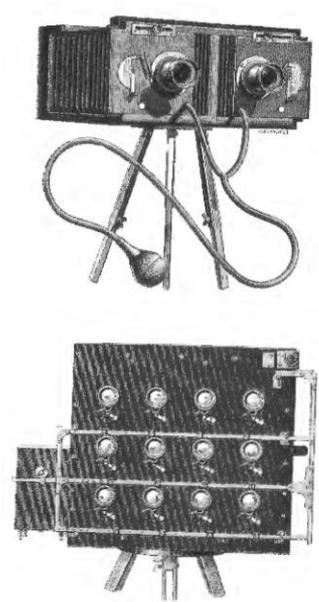
*«Actuamos así incluso en presencia de los sucesos menos ordinarios, nos inventamos la mayor parte de ellos y somos casi incapaces de no asistir como «inventores» de cualquier fenómeno. Esto significa que estamos fundamentalmente y desde siempre habituados a mentir. O para expresarlo en términos más virtuosos e hipócritas, es decir, en términos más agradables al oído, somos mucho más artistas de lo que creemos».* [Se trata de un fragmento de *Más allá del bien y del mal*]

Me gustaría cuestionar este compromiso y esta amenaza cuando, tratándose de la historia, un médico apenas es capaz de no asistir como Artista al dolor suntuoso de un cuerpo abandonado a sus síntomas. Y ni yo mismo me libro de esta atroz paradoja, viéndome casi obligado a considerar la historia, tal como fue pergeñada en la Salpêtrière durante el último tercio del siglo XIX, como un capítulo de la historia del arte.<sup>72</sup>

Inventar es en estos términos un proceso creativo amplio, doble, de doble moral: la nosografía obedecerá siempre a una moral científica y otra artística: mentir sirviéndose del ingenio, abusar de las imágenes en tanto que pruebas.

---

<sup>72</sup> Didi-Huberman, *Ibid.*, págs. 12-13.



(Arriba Augustine en pose) Cfr. Didi-Huberman, *Op. cit.*, «Repeticiones, escenificaciones...», págs. 235ss. Tanto el trabajo de Charcot, como el de Didi-Huberman necesitan a Augustine como protagonista, acróbata y actriz principal para que los conceptos puedan jugarse.

Cámara estereoscópica (*arriba izquierda*) y cámara con objetivos múltiples (*abajo izquierda*) de Albert Londe.

Como ocurría en Loudun, en la Salpêtrière las mujeres levitan, tienen posturas imposibles, gestos que saltan de un rostro al otro, espectadores bastante extraños, ya no hay teólogos ni demonólogos, el extraño en la escena en Loudun era el médico, ahora son los fotógrafos.

Didi-Huberman –como nosotros– está fingiendo, está inventándose todo este teatro sobre cómo es la histeria también un drama artístico para el gozo de un espectador bastante siniestro si bien muy común: el investigador, el *buscador de la verdad*. «¿Qué le queda al conocimiento para agarrarse al ser de la enfermedad? Le queda el *espectáculo* de la enfermedad.»<sup>73</sup>

En el siglo XIX, también hubo otros médicos, como Guillaume-Benjamin Duchenne, nacido en Boloña en 1806, que hacia 1833 ya dedicaba su tiempo a investigaciones cruzadas en el orden de la clínica y otras técnicas novedosas vinculadas con la electricidad y otros elementos producto de las revoluciones industriales. No es gratuito que Charcot lo considerase un *maestro*<sup>74</sup>, pero lo

<sup>73</sup> Didi-Huberman, *Op. cit.*, p. 155.

<sup>74</sup> Cfr. Philippe Comar, «Guillaume-Benjamin Duchenne [De Boulogne]», en Jean Jean Clair, *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux/Staatliche Museen du Berlin, Paris, 2005, págs. 425-246.

decimos con cierta malicia para ser honestos, quizá Charcot no lo piensa en sentido estricto como un teórico del cual ha retomado tesis, sino por sus formas de producir el marco de legitimación de un discurso hacia su positividad defendida en el terreno gráfico.



Contracciones eléctricas en *Mecanismo de la fisonomía humana o análisis electrofisiológico de la expresión de las pasiones*, de Duchenne, donde se recreaban, con ayuda de la "electrización selectiva", "todas las expresiones humanas" en los músculos del rostro.

La obra de Duchenne, *Mecanismo de la fisonomía humana o análisis electrofisiológico de la expresión de las pasiones* (*Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, en su original francés) se publica en 1862. Su análisis anatómico de las pasiones pretende ser una suerte de *ortografía de la fisonomía en movimiento*<sup>75</sup>, abrir un campo donde se formule de golpe la reglamentación sobre los usos y límites que han de encontrar los artistas al entrar en el terreno de la documentación médica, pero aún más importante, su función necesaria para mantener un ámbito de credibilidad de reciente lanzamiento.

---

<sup>75</sup> *Ibíd.* p. 425.



(Izquierda):  
*Contracción  
eléctrica ligera en  
el fruncimiento  
derecho: dolor.*  
*A la izquierda,  
descenso  
espasmódico de  
frunción en masa.*  
Album personal,  
1855-1856.  
París, École  
Nationale  
Supérieure des  
Beaux-Arts,  
Département de  
Morphologie.

Duchenne pretende fundar un espacio científico para las artes, se rodea del hermano del famoso fotógrafo Nadar (quien trabajó en retratos famosos de Baudelaire y otros ilustres hombres de la época), Adrien Tournachon, así como de otros artistas. El artista rebasaría el ámbito de la ficción y la representación para entrar en el sólido espectro de la verdad clara y distinta. Fotografías. Nos dice Philippe Comar que incluso trataría de corregir la cabeza del *Laoconte* o de *Niobe*. Duchenne describe uno de sus motivos, o quizá más bien se trate de uno de sus descubrimientos, su propuesta como médico y como artista, pues: «No siempre hay antagonismo absoluto entre las expresiones primordiales contrarias. He visto en efecto las líneas que traza la alegría, se asocia maravillosamente al dolor, por más que el movimiento fuese moderado; reconozco la imagen de la sonrisa

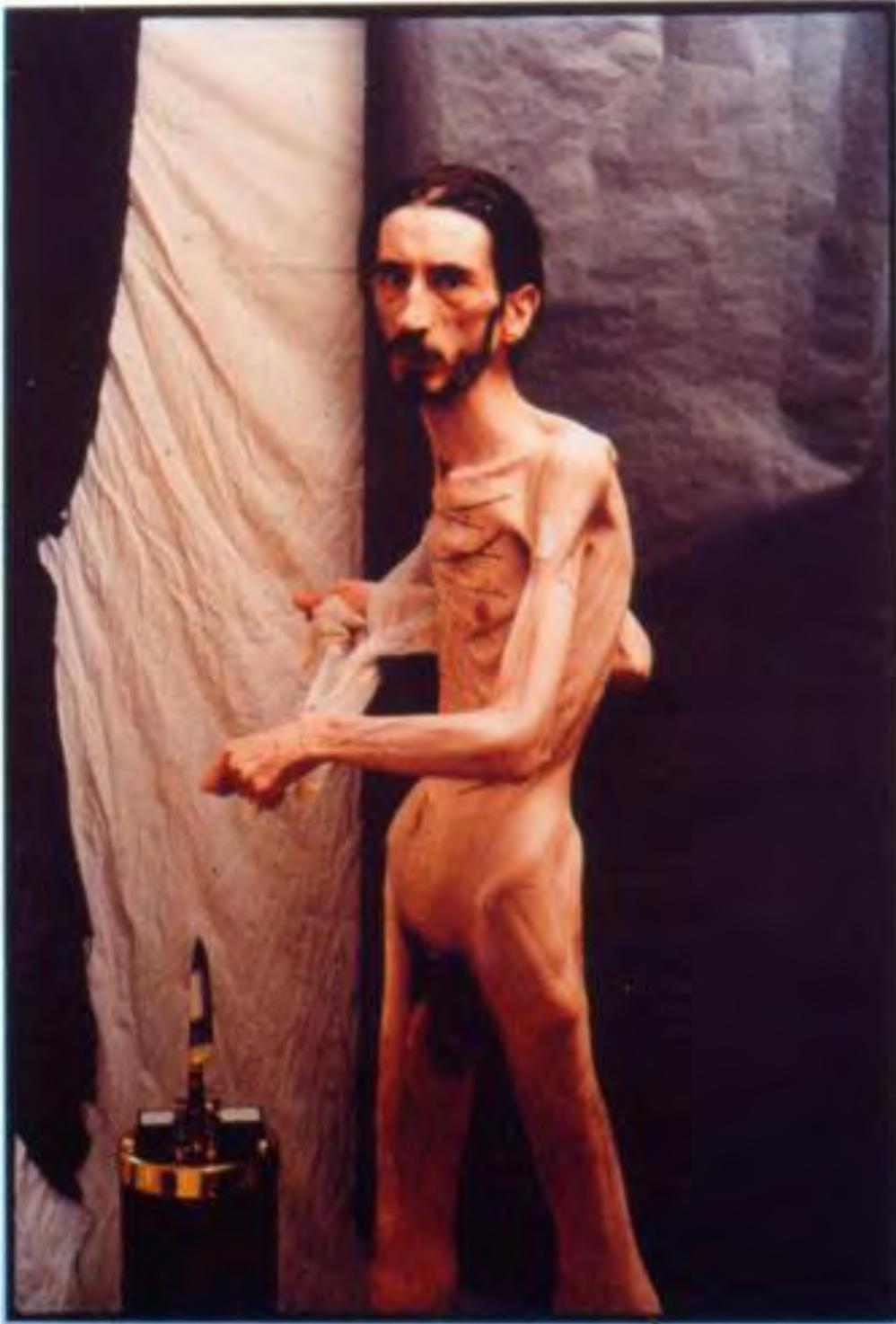
melancólica.»<sup>76</sup> Esto no está lejos de lo que postula Darwin en su tratado publicado en 1859, *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Su estudio de las emociones trata de apoyar su tesis evolucionista, pero también proponer una tesis distinta: hay una similitud en las expresiones emocionales, más allá de la raza, la cultura, lo que hace evidente –a su modo de ver– que partimos de un ancestro común y animal, además.



(Arriba): Tab. II Plancha extraída de *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*.

La fotografía con el ovalo número 2 manifiesta la indecible tristeza común a todos los animales humanos, no importa cuál sea, es la misma; el óvalo una serenidad relajada de la que cualquiera podría dar cuenta. Ciencia y ficción: Verdad y montaje a la vez. Tenemos al fin la verdad en el arte. La imagen que da cuenta de nuestra forma de articular el marco para una verdad donde encontramos.

<sup>76</sup> Duchenne, citado por Comar, *Ídem*.



David Nebreda, *El regalo de la madre. El cuchillo nuevo lleva mi nombre*, Autoretrato, 1989

#### IV

### LOS MÉDICOS ENFERMOS

Me inclino a pensar que en realidad buena parte de lo que hasta aquí he expuesto no es sino un intento por disponer del pensamiento filosófico en un sentido clínico tal y como lo esboza Gilles Deleuze, cuando dice que quizá nunca hubo arte o literatura y siempre se trató más bien de medicina.

Deleuze articula una noción de la literatura –y en buena medida podemos extender estas ideas para el arte en general–, donde sugiere que su producción no tendría sitio si no es también atravesando cuerpos enfermos y débiles, como si se tratase de una fábrica de afectos que afirman la complejidad de la vida, una ciencia jovial, producto de “médicos bastante especiales”, como sugiere a partir de Sade y Sacher-Masoch.

En *Presentación de Sacher-Masoch*, Deleuze se ocupa de un doble movimiento: 1) en primer lugar, hace una recolección de signos minuciosa, para distinguir lo que hasta cierto punto se consideraba una misma entidad desde la perspectiva de las clínicas predominantes: el sado-masochismo. Como consecuencia de esta separación de signos, Deleuze sugiere que hay elementos propios del sadismo que no se relacionan sino por funciones con elementos masochistas. Pero apunta con ello que se trata de dos asuntos radicalmente opuestos, si lo quisiéramos pensar de algún modo, el equivoco de las clínicas con las que se enfrenta radica en suponer que se trata de una misma perversión; Deleuze, por su parte, apunta que se trata de dos fenómenos que tienen poco que ver el uno con el otro en los elementos característicos de cada uno. El sadismo ya no se trata únicamente del deseo de un hombre cruel que requiere la instrumentación del poder y la tortura; y el masochismo no se agota en la búsqueda de una figura a la cual someterse para acceder al placer. Esto no es lo bastante preciso, pues se ha confundido ya sea a sus actores o a sus escenarios, se confunden las funciones que acontecen en cada caso, el lenguaje que se utiliza y cómo se utiliza, por no hablar de las potencias políticas que hace cada cual introduce en el campo de lo visible, que por el lado del sadismo podrían invitarnos a pensar la organización social despótica, y por el lado del masochismo ciertas micropolíticas del deseo.

Si en algo coinciden, a decir de Deleuze, es que en que cada uno se ha dado

a la tarea de producir una salud en el seno de unas prácticas signadas en la periferia de lo normado. Han creado modos de proceder que llevaran por siglos su nombre asociado. Han agrupado, cada uno, una entidad coherente como lo hacen en medicina los grandes clínicos. De acuerdo con Deleuze, se trata de dos trastornos con cierta independencia el uno del otro, con campos mínimamente cohabitados, pero que incluso aquí poco tienen que ver uno con otro. Lo otro que los aproxima, es haber construido un complejo literario que ya no sólo compete al ámbito de la ficción poética, sino particularmente al modo en el que ciertos trastornos salen a la luz y son mapeados por series completas de máquinas de diversa índole: psiquiatras, locos, psicoanalistas, sociólogos, periódicos sensacionalistas, cuentistas de poca monta, todos se disponen a crear y a continuar la descripción de los continentes descubiertos, más bien, creados por Masoch o Sade, que han cimentado las bases para un pueblo por venir, como le gusta decir a Deleuze.

Aquello que Foucault problematiza casi en esos mismos años en *¿Qué es un autor?*, Deleuze lo está piensa desde otros matices. Si Deleuze insiste en que se trata de médicos, esto radica en lo siguiente:

Los grandes clínicos son los más grandes médicos. Cuando un médico da su nombre a una enfermedad, realiza un acto a su vez lingüístico y semiológico de enorme importancia, por lo mismo que este acto enlaza un nombre propio a un conjunto de signos o *hace que un nombre propio connote signos*<sup>77</sup>

Si insiste en que son médicos, lo dice en el siguiente aspecto, no se acerca uno de la misma manera a la lepra, a la peste, que al sadismo o al masoquismo:

La palabra enfermedad no es adecuada (...) En cualquier caso, “enfermos” o clínicos, y ambas cosas a la vez, Sade y Masoch son también grandes antropólogos, al estilo de aquellos que saben infundir en su obra toda una concepción del hombre, de la cultura y de la naturaleza; y grandes artistas, al estilo de aquellos que saben extraer nuevas formas y crear nuevas maneras de sentir y pensar, todo un nuevo lenguaje.<sup>78</sup>

En Sade, no se trata como suele creerse de un asunto de violencia física ni de producir meramente repudio, o transgredir un orden cuestionable; se trata de algo yuxtapuesto que casi contradice esto, de acuerdo con Deleuze, el sadismo implica

---

<sup>77</sup> G. Deleuze, *Presentación de Sacher Masoch*, p. 20.

<sup>78</sup> *Ibid.*, págs. 20-21.

una cuestión en extremo racionalista por demostrar mediante escenas, por escenas me refiero a las que los personajes de Sade montan y preparan a modo de cacería, no únicamente las escenas literarias, aunque también hay que considerar el modo en que Sade dispone su literatura como una trampa para los lectores. De una u otra forma se trata de una demostración de tesis, explicadas vía torturador-víctima. Con Sade no se trata de un adiestramiento como sí de un proceso de iniciación en una concepción racional del mundo, a base de una serie de ejercicios violentos, asentadas en una concepción de lo primigenio y lo originario que habrá de enseñarse con el correr de la sangre si es necesario. Deleuze coincide con Adorno y Horkheimer en este punto: Sade es un racionalista, un filósofo cristiano, un predicador de una erótica lunar, para decirlo con Michel Onfray. Se trata de mostrar que el razonamiento mismo es una violencia, no es una cuestión de convencer a nadie, se trata de guiar con perfecta calma y serenidad –con una metodología bien estudiada, planeada con la ventaja del entendimiento– a un alma que se ha visto sensible para la comprensión de lo profundo; aquí hay algo que aproxima a Sade con lo que ocurre en *El diario de un seductor* de Kierkegaard, pero en sentido paralelo, atravesando otros métodos, produciendo otra suerte de alma iniciada en la gran Verdad, forjar carácter a través de impresiones fuertes, imprimir en el cuerpo y en la mente del otro las ideas que lo lleven a una revelación.

En el caso del masoquismo el asunto es más complejo, Deleuze aleja al masoquista de las pasiones depresivas. El masoquista no es el individuo hecho menos, que se considera a sí mismo merecedor de un castigo como se le asocia normalmente, y lo dibuja en dos signos particulares: la composición del deseo-placer, su trabajo ideal; y la puesta en suspenso de la temporalidad corriente.

Aquí no se trata de iniciación sino de instrucción. Y, al contrario lo que se cree: es el cuerpo atado el que da instrucciones de lo que se le hará, como en la *Venus de las Pielas*, «me atarás de esta manera, dejarás que pase tanto tiempo, me golpearás aquí y aquí, pero jamás aquí.» Hay una suerte de composición de la experiencia en un plano próximo a lo artístico, el masoquismo es un arte de la experiencia instalada en el deseo. La "víctima" y el "verdugo" intercambian los enunciados, uno los expone en un plano textual, claro y bien concertado: «me atarás y después me colgarás de tal manera con esta cuerda», «me golpearás 20 veces con la fusta», «me pondrás esta mordaza», etc.; el otro agente no recibe órdenes en sentido estricto, el asunto es que su parte en la escena es llevar estas consignas al

plano paralelo de las prácticas. No se trata de abuso ni de humillación sino del cumplimiento de un contrato. Un masoquista se suspende, suspende su voluntad, delega su cuerpo por un determinado tiempo, siempre debe haber un mutuo acuerdo para suspender el tiempo cotidiano del mundo, lo que el mundo pueda ser más allá de estas relaciones se doblaga ante el mundo del suspenso masoquista:

postura de la mujer, cuerpos amarrados, maniatados o incluso suspendidos psíquicamente (...) El conjunto de lo real está denegado, mientras que el masoquista se aferra a un ideal en el fantasma. No es la razón y su idea del mal la que cumple la función superior del lenguaje, sino que es la imaginación y su ideal supra-sensual<sup>79</sup>.

El masoquista está instalado en el deseo y se intenta sostener sobre esa línea de fuga que crea y concierta desde el silencio voluntario. De entre todos los modos del silencio, poco se dice respecto de éste, que es buscado seguramente con ansiedad, en una producción imaginaria y en un sometimiento inducido, que nunca es verdadero sometimiento sino extensión del deseo-placer hasta los límites de lo tolerable.

Aquí se trata de dos lenguajes diferentes. ¿Por qué reunirlos en una entidad que además no explica nada, o, al menos, no explica la experiencia que se compone y se dispone a partir de la literatura de estos dos médicos. Deleuze, en cierto sentido, trata de matar al monstruo semiológico del "sadomasoquismo".

---

<sup>79</sup> Philippe Mengue, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, p. 212-213.

## V

### LA MUERTE Y LA ENFERMEDAD SUELEN SER HERMOSAS...

Hay enfermedades que pueden ser fácilmente romantizadas en el sentido de que están asociadas a una forma expresiva de una vida refinada, más rica y hasta cierto punto *estilizada* en la literatura al menos en el siglo XIX:

Se piensa que la tuberculosis es relativamente indolora. Al cáncer se lo hace siempre un tormento de dolor. La tuberculosis ha de desembocar en una muerte fácil; el cáncer, en una muerte espectacularmente espantosa. Durante más de cuatrocientos años la tuberculosis fue el modo preferido de atribuirle un sentido a la muerte, fue una enfermedad edificante, refinada. La literatura del siglo XIX está plagada de tuberculosos que mueren casi sin síntomas, sin miedo, beatíficos, especialmente gente joven —como Little Eva en *La cabaña del tío Tom*, Pablo, el hijo de Dombey, en *Dombey e hijo*, y Smike en *Nicholas Nickleby*, en donde Dickens describe la tuberculosis como la «aterradora enfermedad» que «refina» la muerte quitándole sus aspectos groseros... en que la batalla entre el alma y el cuerpo es tan gradual, tranquila y solemne, y el resultado tan seguro, que día a día y grano a grano, la parte mortal se consume y se marchita, de modo que el espíritu se aligera y se llena de esperanzas por su peso menguante<sup>80</sup>

La muerte por tuberculosis aparece como algo digno y elevado, una forma bella de morir, así sea en medio de cierto silencio, lo que deja ver es la muerte de una bella persona, es casi un padecimiento del espíritu que es demasiado sensible para esta realidad desencantada.

Por su parte, las imágenes literarias o no literarias alrededor del cáncer apuntan sin lugar a dudas al cuerpo, es una muerte encerrada en la materialidad de la carne:

En las novelas comerciales de hoy, hay una forma no tumoral del cáncer que hace el papel que antes monopolizaba la tuberculosis, el de la enfermedad romántica que trunca una vida joven. (La heroína de *Love Story*, de Erich Segal, muere de leucemia —la forma «blanca» o tubercular de la enfermedad, que no pide cirugía mutiladora—

---

<sup>80</sup> Sontag, *Op. cit.*, p. 14

y no de cáncer de estómago o de pecho.) Metafóricamente, una enfermedad de los pulmones es una enfermedad del alma. El cáncer, que se declara en cualquier parte del cuerpo, es una enfermedad del cuerpo. Lejos de revelar nada espiritual, revela que el cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo.<sup>81</sup>

La belleza acompaña la muerte en la tuberculosis, incluso el cadáver alcanza una perfección próxima al orden de la escultura, de la imagen plástica como en las pinturas de Munch donde aparecen las niñas tuberculosas con sus grandes ojos, mirada consumida en el abismo edulcorado en el que están muriendo.<sup>82</sup> De entre las múltiples referencias que Sontag rescata, hay una particularmente interesante a partir de Novalis, que en 1798 hace sendas definiciones del cáncer y la gangrena para su *Enciclopedia*: «*parásitos* acabados crecen, son engendrados, engendran, tienen su estructura, secretan, comen»<sup>83</sup>. Sontag lo sabe perfectamente, es ésta la precisa imagen que combate: el cáncer es de una gravidez demoníaca.

El caso de Franz Kafka es una muestra clara de esta asociación entre la tuberculosis y las idealizaciones literarias de la enfermedad. Se ha especulado mucho sobre cuál fue el elemento central en todo lo que aquejó la vida de Kafka; se han depositado culpas lo mismo en sus presuntos amores fallidos, que sobre la compleja relación de Kafka con sus padres. En este caso en concreto los interpretes son tantos que es prácticamente imposible revisarlos a todos, y a pesar de ello discrepan en cada tema, por lo que no es fácil salir bien librado de un intento por comprender el problema; algunos de ellos –y no son pocos–, han sugerido que su obra literaria no es sino el resultado de la enfermedad que le aquejó más profundamente a lo largo de su existencia: la angustia melancólica de la que la tuberculosis es síntoma. En sus escritos, sean diarios o correspondencia, hay muchas notas sobre enfermedades, y se suele hablar de Kafka como un candidato fuerte para un diagnóstico de hipocondría.

---

<sup>81</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>82</sup> «Casi un siglo después, en su edición póstuma de los diarios de Katherine Mansfield, John Middleton Murry usa el mismo lenguaje para describir a Mansfield en el último día de su vida. "Nunca he visto ni veré a nadie tan bello como ella ese día; era como si la exquisita perfección tan suya la hubiera poseído totalmente. Para usar sus propias palabras, el último grano de "sedimento", los últimos "vestigios de degradación terrenal" habían marchado para siempre. Pero había perdido su vida para salvarla.

Compárense estas muertes ennoblecedoras, plácidas, con las atormentadas muertes de cáncer del padre de Eugene Gant en *Del tiempo y del río* de Tlomas Wolfe, y de la hermana en el film *Gritos y susurros* de Ingmar Bergman. El tuberculoso moribundo aparece más bello y espiritual; el que muere de cáncer ha perdido toda capacidad de superación, humillado por el miedo y el dolor.» *Idem*, págs. 14-15.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 12

Los primeros cinco capítulos del libro de Marthe Robert, *Franz Kafka o la soledad* –o sea, la primera parte del libro–, se centra en una biografía semi-patológica de Kafka, no deja de ser curioso que los términos hipocondría, angustia, depresión, enfermedad, debilidad, etc., aparezcan una y otra vez. Pero el caso de Robert no es el único ni tampoco es fruto de una lectura arbitraria, es el mismo Franz Kafka el que se atribuye muchas de estas situaciones, tanto en su correspondencia con Milena Jesenská, con Max Brod y de manera más minuciosa en sus diarios. No obstante, con los diarios y correspondencia de Kafka nunca se sabe bien dónde inicia la autocompasión y dónde el juego de burla irónica. En una carta a Max Brod que Sontag retoma de Kafka, encontramos esto: «he llegado a pensar que la tuberculosis... no es ninguna enfermedad especial, o que no merece ningún nombre especial, sino sólo el germen de la misma muerte, intensificado...»<sup>84</sup> En su acepción más conocida la hipocondría es una preocupación crónica por sufrir una enfermedad grave en la que él mismo enfermo atribuye de manera equivocada los síntomas o los resultados de exámenes; un trastorno *somatoforme* o *ficticio* que mantiene síntomas constantes a pesar de que estos cambien de lugar y de manifestaciones en el transcurso del tiempo. No sería descabellado hablar de una *somatoficción* en Kafka.<sup>85</sup> En sus diarios, desde 1910 y los años que le siguen, es frecuente encontrarse con referencias a problemas de insomnio acompañados o alternados con una fuerte migraña matutina que le duraba un par de horas.<sup>86</sup> Sin embargo, a pesar de su propia consideración de sus padecimientos, se sabe, gracias a Max Brod, que Kafka desconfía de todo tipo de médico o de cura para sus peores males, no porque estuviera en contra de las ciencias de la salud, sino porque sospecha que su enfermedad tenía *raicillas más profundas...* y no es seguro que fuera de orden fisiológico o incluso “curable”.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>85</sup> Hacer de la enfermedad una dimensión tangible de la escritura, tangible no quiere decir ni objetiva ni verdadera, quiere decir simbólica e imaginaria pero que dice lo real, como sus relatos. La hipocondría lo afectaba por entero en sus hábitos cotidianos, ya fuese de limpieza, sexualidad o dieta; gracias a los que además se le han adjudicado neurosis y trastornos obsesivos-compulsivos. Otro tanto se ha dicho de los fuertes dolores de cabeza que le acosaban y extrañas anomalías de salud al por mayor.

<sup>86</sup> "Por añadidura, desde hace una semana duermo como si estuviera de guardia; me despierto sobresaltado a cada instante. Los dolores de cabeza se han convertido ya en un fenómeno regular y otros nerviosismos menores y cambiantes tampoco dejan de actuar sobre mí. En resumidas cuentas: dejé de escribir por entero y me dedicaré a descansar de momento durante una semana, pero en realidad quizás llegue a hacerlo más tiempo. Ayer por la noche ya dejé de escribir, y de inmediato he gozado de un sueño incomparablemente mejor. Praga, domingo 26 de enero de 1913." Franz Kafka, *Escritos sobre el arte de escribir*, Fuentetaja, Madrid, 2003, p. 46.

Ahora bien, hay una cuestión que puede aportar muchos elementos si lo que se busca es dar con lo que forjó esa enfermedad de orden espiritual en la vida madura de Kafka. Donde por espiritual, aludimos también a la brecha abierta entre lo psicológico, la pulsión religiosa –siempre interrumpida– y la tristeza de la vida cotidiana. En la novela *El daño*, de Sealtiel Alatríste, la trama se concentra en el proceso de desapego entre Franz Kafka y Julie Kafka –su madre–, la separación acontece en dos momentos cruciales; el primero ocurre cuando se da una ruptura de manera irreparable con motivo de un sueño que tuvo Julie en 1911, dicho sueño sirvió de inspiración para el relato “El fogonero” –así como al primer capítulo de la novela inconclusa *El desaparecido*, mejor conocido como *América*, según el nombre que le dio Max Brod en su publicación póstuma–; el segundo momento se ubica en 1924, y trata de la revelación que le adviene a Julie respecto de la relación que tuvo como madre y cómplice de su hijo, pero tiempo después, justo cuando éste se encuentra a punto de morir a causa de la tuberculosis.

El hilo central de este drama entre Kafka y Julie radica en lo siguiente: fue ella quien sembró la semilla de la melancolía en su hijo. El problema para Julie en la novela consiste en que el hijo fue un excelente alumno, llevó este aprendizaje demasiado lejos arrastrando con él a todos los que pretendieron amarlo, pues los hizo partícipes de una experiencia profunda de la desesperación a la que su trato o sus escritos los invitaba<sup>87</sup>.

De la relación entre Franz y su madre se pueden distinguir al menos cuatro periodos de acuerdo con las biografías canónicas: 1) la bella aunque solitaria infancia de Franz, donde su madre no era únicamente el refugio ante la figura amenazante del padre sino aquella persona que le abrió ese mundo de ensueño de las letras, colmado de personajes fantásticos, fruto de la lectura que Julie hacía para su hijo de los cuentos de los hermanos Grimm y la narración sobre golems, así como las pericias de los animales propios del imaginario de cuentos del judaísmo jasídico, un mundo que sólo ellos dos compartían en casa; 2) a la niñez le siguió un periodo de alejamiento inicial ante la llegada de Franz a la pubertad, una distancia dictada por el apego de Julie a su esposo Herрман, así como la inmersión de Franz en los

---

<sup>87</sup> “En cuatro meses Franz morirá” - agrega Julie K. sin ver que el médico sale de su casa (...) “Morirá y yo me hundiré en un dolor que no siento, que no puedo sentir.” No es que no quiera, es que se cansó de sentir, eso es lo que le pasa, se cansó de saber que la carne de su carne, la ilusión de sus ilusiones, ha vivido chupándole la vida.” S. Alatríste, *El daño*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, p. 19.

conflictos propios de la edad<sup>88</sup>; 3) hacia el fin de su adolescencia Franz renovó de una manera curiosa ese vínculo con la madre, pues en los años previos y posteriores a 1910, Franz y Julie iniciaron una dinámica peculiar de contarse los sueños en el desayuno, quizá al modo de un eco de la entrañada relación madre-hijo que tanto le dio a ambos<sup>89</sup>; 4) la última fase de su relación se caracterizó por la frialdad mutua en el trato, como si hubieran llegado a un punto indoloro e impasible, en el que el dolor de la lejanía motivada por sus diferencias provocó el distanciamiento final entre Franz y su familia –en general–, donde la cortesía epistolar terminó por ser el modo más diplomático de relacionarse.

Pero el daño realizado, sobre el cual Alatríste construye su novela, se trata de la enfermedad que no es de las que ha padecido antes y que Franz Kafka alude en sus cartas a Felice como un mal que recibió como patrimonio. Lo que apunta sin duda a su familia, al sentimiento de culpa y de insignificancia frente a las expectativas de ambos padres: es la enfermedad de verse como un fracasado ante los seres queridos. Aunque por otro lado, su enfermedad de espíritu no se agota en esto. Dicha enfermedad abre justo desde ese dolor una línea de salida, de ello da cuenta también Marthe Robert:

De acuerdo con una conversación consignada por Brod, Kafka habría querido dar a su obra el título global de "Tentativa de evasión fuera de la esfera paterna", título muy significativo, no sólo porque evoca una vez más el viejo ajuste de cuentas siempre pendiente entre el padre y el hijo, sino sobre todo porque pone a plena luz lo que Kafka espera de la literatura en general y lo que de ello se desprende para él, tanto en el orden de su propia creación como en la conducción de su vida. Para pedir a sus historias el medio de romper los lazos que, a pesar de todo, lo mantienen bajo la dependencia paterna, necesariamente debe tener fe en el poder liberador de la

---

<sup>88</sup> La famosa *Carta al padre*, de Kafka se ocupa de manera periférica de este periodo de su relación con su madre. Lo curioso es que dicho documento bien podría leerse como una respuesta performativa a *La novela familiar del neurótico* de Sigmund Freud. En la carta al padre, Kafka al mismo tiempo que afirma la tesis psicoanalítica sobre el miedo y el resentimiento infantil hacia los padres (Cfr. Sigmund Freud, «La novela familiar del neurótico», en *Obras completas*, Tomo IX, Amorrortu Editores, págs. 217-220); e igualmente se encarga de mostrar el otro lado, es una broma dicen Deleuze y Guattari, una mala jugada para la madre, pues Kafka señala entre líneas cómo escapó al triángulo edípico familiar. Cfr. Deleuze y Guattari, en «Un Edipo demasiado grande», el capítulo 2 del *Kafka. Por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, Ediciones Era, México, 1978, págs. 19 ss.

<sup>89</sup> "Hacia varios años que habían adquirido la costumbre de contarse sus sueños. Era una suerte de coqueteo, la forma que encontraron para sustituir los relatos infantiles que tanto los había unido durante la infancia. Costumbre que guardaron para sus soledades compartidas, pues nunca permitieron que algún miembro más participara del juego", S. Alatríste, *El daño*, p. 22.

literatura.<sup>90</sup> Pero, como ocurre en toda la salvación por la escritura, Robert acierta en notar que dicha liberación no es ni abstracta ni gratuita y mucho menos una de orden estrictamente benévolo, cuanto que: «la literatura redentora no cumple su función en el cielo sino, por fuerza de las cosas, en las profundidades de una vida psíquica en proa a la duda, a la rebelión, a la anarquía de los deseos más oscuros y más mortíferos.»<sup>91</sup> La literatura aparece entonces como una escapatoria aunque no una salvación, y toda ella está volcada en su quehacer literario y de ello se ocupa también *El daño*, de la relación entre escritura y enfermedad. El sueño de Julie K., consistía en un viaje que hace su hijo Franz Kafka en un barco rumbo América<sup>92</sup>. Pero en algún momento, la imagen de Franz se mezcla con la de su tío Otto. Al llegar a América, Franz-Otto, descubre que ha dejado descuidado un baúl que él apreciaba mucho de niño, y todo por que se ha regresado al camarote en que viajó por un paraguas que olvidó.

El sueño de la madre, desconcierta a un Franz Kafka que no entiende cómo es que su madre lo ha confundido con su tío Otto, a quien Kafka no sólo desprecia, sino que se trata de alguien cuya sombra lo hace verse como un fracasado, dado el éxito que él ha tenido como aventurero y empresario de mundo. El sueño lo desconcierta a tal grado, que es el motor de sus angustias justo tras el regreso de su viaje a París con Max Brod en 1911. Pues, en cierto contexto, le reaviva el miedo que Kafka sintió ante su destino tras la experiencia con la adivina que le presagió una condena segura o un fracaso en aquello que más le importa como el final de su destino, y donde la única posibilidad de salvación radica en el sacrificio de una cosa por otra.

El drama abierto en este punto trata de esa amenazante decisión que Kafka identifica de inmediato como el conflicto en su vida entre la literatura y la ley del padre que lo guiaba hacia el matrimonio. Pero en sentido opuesto, cree que en ello se apuesta también su salud o su enfermedad por venir. La hipocondría de Franz Kafka terminó durante su relación con Felice Bauer. Franz comenzó a toser sangre alrededor de 1917, cuando le fue diagnosticada tuberculosis. En vez de sentirse decaído por el suceso, Kafka se sintió como recién llegado a casa.<sup>93</sup> Max Brod

---

<sup>90</sup> M. Robert, *op. cit.* p. 189.

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 190.

<sup>92</sup> *Cfr.*, F. Kafka, «El fogonero. Un fragmento», en *Cuentos completos*, traducción de José Rafael Hernández Arias, Valdemar, Madrid, 2007, p. 116.

<sup>93</sup> Alatraste, *op. cit.*, p. 43.

apuntó que su amigo vivía una dosis de extraña euforia:

Kafka la ve [la tuberculosis] como psicogénica, su salvación del matrimonio, por así decirlo. Él lo llama su derrota final. Pero ha estado durmiendo bien desde entonces. ¿Liberado? [...] No sólo el insomnio crónico de Kafka desapareció tras serle diagnosticada la tuberculosis; sus dolores de cabeza también "se fueron por el desagüe", según una carta que escribió a Felice en 1917. En otra carta, de septiembre de 1917, Kafka escribía: A veces, me parece como si el cerebro y los pulmones se hubieran comunicado sin mi conocimiento. "Las cosas no pueden seguir así" dijo el cerebro; y tras cinco años, los pulmones se ofrecieron a echar una mano.<sup>94</sup>

La última afirmación de Kafka en esta cita no podría ser más clara, él había buscado esa enfermedad, la había invocado, la tuberculosis fue la "afortunada", pero bien pudo ser cualquier otra enfermedad. Sólo se trataba de encontrar una salida, un pretexto, algo que precediera su verdadera vocación:

Escribir significaba para él representar su vida interior hecha de sueños, tal como lo expresó el 6 de agosto de 1914 en su diario. Así, escribiendo, podía dar expresión a preguntas que lo urgían desde el fondo de su conciencia, antes de que ellas penetraran en su vida consciente y requirieran una solución. (...) sólo cuando la enfermedad lo arranca de su vida acostumbrada, así como la metamorfosis de Gregorio Samsa o los guardianes de José K., despierta del sopor que había sido su existencia hasta ese momento y se da cuenta que hasta entonces apenas ha sentido –no hablemos de empezar a comprender– qué es lo que se representa a su alrededor en el gran teatro del mundo y para qué lo ha llamado el invisible director escénico. Por eso ha actuado hasta ese momento como actor inexperto. Pero aún no es demasiado tarde para intentar orientarse sobre ese escenario infinitamente amplio y mal iluminado. No importa si el intento no conduce a ningún resultado, y es muy improbable que tenga éxito... Pero aquí, como en toda ocupación seria, por ejemplo la de escribir, el sentido reside en el esfuerzo mismo.<sup>95</sup>

La perspectiva de Gilles Deleuze y Félix Guattari encuentran en la invocación de esta enfermedad es el intento de hacerse de un cuerpo sin órganos, según reza la

---

<sup>94</sup> Max Brod citado por Ernst Pawel, en Thomas H. Ogden, *Kafka, Borges y la creación de conciencia. Parte I: Kafka: oscuras ironías del "regalo" de la conciencia*.

Consulta en red, en:

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3106591>

Última visita el 13 de diciembre de 2014

<sup>95</sup> Werner Hoffmann, *Los aforismos de Kafka*, traducción de Óscar Caeiro FCE, México, 2001, págs. 21-22.

idea de Antonin Artaud retomada por ellos; es la tuberculosis la que le permite desorganizar las estructuras de poder que orientan a Kafka hacia el matrimonio, y por ende, al final de sus esperanzas de dedicarse a la escritura. Además, se trata de una empresa del deseo, de una peculiar perversión del deseo, un deseo que es mortífero y absurdo al mismo tiempo. Deleuze no duda en decir que «(l)a obra de Kafka es el diagnóstico de todas las potencias diabólicas que nos amenazan.»<sup>96</sup>

Dicho un tanto al margen, Deleuze y Guattari no dejan de notar que también se juega un asunto de cómo se viven las velocidades de los afectos y cómo acontece la encarnación de aquello que afecta; es en este sentido en el que dirán que el deseo de Kafka es mortífero, es un deseo de muerte: Kafka el vampiro, pero uno epistolar, que abre flujos de deseo desde una correspondencia que posterga siempre el goce, y en el cual, las víctimas desangradas son siempre los otros: Felice, Milena, sus padres y hermanas: «Las cartas son un rizoma, una red, una telaraña. Hay un vampirismo de las cartas, un vampirismo epistolar. Drácula el vegetariano, el ayunador que chupa la sangre de los humanos carnívoros, tiene su castillo no muy lejos.»<sup>97</sup> Para Deleuze y Guattari hay un cierto vampirismo del deseo, no sólo en Kafka sino en todo deseo, que puede ser igualmente un deseo de morir o de no morir:

UN-VAMPIRO-DORMIR-DÍA-Y-DESPERTARSE-NOCHE. Si supierais lo simple que es un deseo. Dormir es un deseo. Pasearse es un deseo. Oír música, tocar un instrumento, o bien escribir, son deseos. Una primavera, un invierno, son deseos. La vejez también es un deseo. Incluso la muerte es un deseo. El deseo nunca debe interpretarse, él es el que experimenta.<sup>98</sup>

Marthe Robert, como buena lectora de los diarios de Kafka, tiene claro este problema entre el deseo de escribir, de ser un vampiro de los afectos, y el deseo de Kafka por una mujer, tiene claro que para él siempre hubo una disyunción exclusiva entre la vida de matrimonio o la escritura, no estrictamente la literatura aunque también, el tiempo que Kafka emplea en leer y escribir es un tiempo sagrado para él, es la literatura concebida justo "como forma de plegaria", precisamente el tiempo que no cederá para los caprichos de la vida conyugal:

Concebida "como forma de plegaria", la literatura no sólo le procura gozos

---

<sup>96</sup> Deleuze, *Conversaciones*, traducción de José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 227.

<sup>97</sup> Deleuze-Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, p. 47.

<sup>98</sup> Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Traducción de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 108.

espirituales, sino una fuente incomparable de una voluptuosidad física, y quienquiera que lo frustre en esa felicidad lo único que hace es despedazarlo vivo. La voluptuosidad de renunciar por la literatura a la felicidad humana más grande que, según se dice, le "atravesía irresistiblemente todos los músculos", rebasa con mucho en intensidad aquella que le promete el amor, razón por la cual no se casará con Felice, o de otro modo, la hará llevar "*una vida monacal al lado de un hombre gruñón, triste, taciturno, insatisfecho, enfermizo*, un hombre que –te parecerá desvarío– está encadenado con eslabones invisibles a una literatura invisible, un hombre que grita en cuanto se acercan a él porque tocan sus cadenas, según pretende".<sup>99</sup>

El conflicto entre una vida del cuerpo enfermo yuxtapuesto a la dimensión invisible de la escritura es uno de los principales temas en los diarios. Lo que le objetan Deleuze y Guattari a Marthe Robert, es que no permite que Kafka diga lo que tiene que decir, sólo le interesa, según ellos, regresar a Kafka y a su obra al registro de lo edípico, analizarlo con el fin de neutralizar su balbuceo, para salvar en todo caso su gesto de niño melancólico y trágico<sup>100</sup>.

Respecto a Kafka, Deleuze y Guattari le echarán en cara a Marthe Robert las mismas dos cosas que le objetaron al psicoanálisis en general: 1) que corta todo flujo de deseo; 2) que aplasta todas las formaciones de enunciados, tanto aquellas que se dan como agenciamiento maquínico de deseo, así como los agenciamientos colectivos de enunciación. Sin los cuales, por otro lado, no habría literaturas menores, ni devenires-revolucionarios.<sup>101</sup>

Para Deleuze y Guattari el problema de Melanie Kline, Marthe Robert o todos aquellos que pretendan redimir la enfermedad espiritual de Kafka –o bien la de los escritores y artistas–, radica en que no han visto que la literatura es una salud sin la necesidad de la interpretación o la elaboración terapéutico-clínica, la literatura es una salud que no puede ser reducida al significante y ni agotarse en la estructura edípica (el eterno papá-mamá, la Ley el Padre, el Lenguaje, el registro simbólico de

---

<sup>99</sup> La cita entrecomillada corresponde a la entrada de los *Diarios* del 2 de septiembre de 1913, y el subrayado es de Kafka mismo. Citada por M. Robert, *op. cit.*, p. 198.

<sup>100</sup> "Marthe Robert ha llevado hasta sus últimas consecuencias esta infantilización, esta psicoanálisis de la literatura, al no dejar al novelista más alternativa que la de Bastardo o la de Criatura abandonada." G. Deleuze, «La literatura y la vida», en *Crítica y clínica*, p. 13.

<sup>101</sup> Una aclaración puntual de esto se encuentra en las entrevistas de Deleuze con Claire Parnet, en "Psicoanálisis muerto analiza", en *Diálogos*, , págs. 87ss.

la subjetividad clínica, etc.)

En este sentido Deleuze y Guattari coinciden un tanto en la crítica de Sontag a la romantización de la enfermedad. Sontag lo expone con una claridad devastadora:

nuestra época tiene predilección por las explicaciones psicológicas, de las enfermedades o de cualquier otra cosa. Psicologizar es como manejar experiencias y hechos (enfermedades graves, por ejemplo) sobre los que el control posible es escaso o nulo. La explicación psicológica mina la «realidad» de una enfermedad. Dicha realidad pide una explicación: quiere decir que; es un símbolo de; debe interpretarse como. Para quien vive ante la muerte sin consuelo religioso o sin un sentido natural de la misma (ni de nada), la muerte es el misterio obscuro, el ultraje supremo, lo no gobernable. Sólo puede negarse. Gran parte de la popularidad y de la fuerza persuasiva de la psicología provienen de que sea una forma sublimada de espiritualismo: una forma laica y ostensiblemente científica de afirmar la primacía del «espíritu» sobre la materia. Esa realidad ineluctablemente material que es la enfermedad admite una explicación psicológica. La misma muerte, en última instancia, puede ser vista como un fenómeno psicológico. Refiriéndose a la tuberculosis, Groddeck dice en *El libro de Ello*: «Sólo morirá aquel que desee morir, aquel para quien la vida es intolerable». Implícitamente, la promesa de un triunfo provisorio sobre la muerte forma parte del pensamiento psicológico que comienza con Freud y Jung. Lo que, en todo caso, es la promesa de un triunfo sobre la enfermedad. Una enfermedad «física» se vuelve en cierto modo menos real —pero en cambio más interesante— si se la puede considerar «mental». El pensamiento moderno tiende a ampliar cada vez más la categoría de las enfermedades mentales. De hecho, la negación de la muerte, típica de nuestra cultura, nace en parte de la vasta ampliación de la categoría de la enfermedad misma. A esta última se le hace ganar terreno mediante dos hipótesis. La primera es que cualquier forma de desviación social puede ser considerada como una patología. Así, si un comportamiento criminal puede ser visto como una enfermedad, no se debe condenar ni castigar a un criminal sino comprenderlo (como comprende un médico), tratarlo, curarlo. La segunda es que toda patología puede ser enfocada psicológicamente. Una enfermedad es así un hecho básicamente psicológico, y a la gente se le hace creer que se enferma porque (subconscientemente) eso es lo que quiere; que puede curarse con sólo movilizar su fuerza de voluntad, y que puede optar por no morir a causa de su enfermedad. Las dos hipótesis se complementan. Mientras que la primera pareciera aliviar el sentimiento de culpa, la segunda lo reafirma. *Las teorías psicológicas de la*

*enfermedad son maneras poderosísimas de culpabilizar al paciente. A quien se le explica que, sin quererlo, ha causado su propia enfermedad, se le está haciendo sentir también que bien merecido lo tiene.*<sup>102</sup>

La circunscripción de las múltiples enfermedades de Kafka a un mero cuadro de neurosis es lo que ni Deleuze ni Guattari aceptarán. Pues para ellos, la literatura es una cuestión de salud, e incluso, de manera preeminente, una cuestión de salud pública.

La impostura anti-psicoanalítica de Gilles Deleuze y Félix Guattari es un gran aporte para la comprensión de ciertas políticas en torno a las prácticas de salud mental que se dan en lo más privado de la familia y la cultura. Resulta curioso que esta dupla de pensadores se hayan servido de la figura de Franz Kafka para elaborar la segunda parte de su trilogía de filosofía política.<sup>103</sup>

La cuestión inminente es ¿por qué Deleuze y Guattari se sirven de la literatura de Kafka y no de otra para construir una maquinaria de engranaje político, y de hacer de ella un dispositivo que haga resistencia y corto circuito a toda la interpretación psicoanalítica que se ha servido de Kafka para ejemplificar tantas y tan diversas “patologías”? La respuesta que sobreviene es que difícilmente pudo ser de otro modo si partían de Kafka, tomando en cuenta que Kafka mismo es quien señala que la literatura no debe ser un hacer ocioso ni banal, que justo en ella –y en lo más privado y mínimo de manera especial- es donde se gestan las cuestiones de vida y de muerte para todos.<sup>104</sup> En cuestiones de salud pública podríamos decir: toda la escritura de Kafka involucra una construcción de una salud peculiar, porque no quiebra la tensión entre lo público y lo privado sino que la mantiene incluso en lo más profundo.

Roberto Calasso extiende estas ideas de Deleuze y Guattari en su célebre libro: *K.*; Dónde nos dice que la lengua constituye una red intrincada, particularmente en el entorno judío-checo-alemán en el que Kafka crece, pues aquí, lo literario y lo

---

<sup>102</sup> Sontag, *Op. Cit.*, p. 40. El subrayado es mío.

<sup>103</sup> Es cierto que *Kafka. Por una literatura menor* no forma parte del binomio sobre capitalismo y esquizofrenia que conforman *El Anti-Edipo* y *Mil Mesetas*, pero eso no lo excluye de tocar buena parte de los temas que ahí se convocan.

<sup>104</sup> "Aquello que dentro de las grandes literaturas, se produce en la parte más baja y constituye un sótano del cual se podría prescindir en el edificio, ocurre aquí a plena luz: lo que allí provoca una concurrencia esporádica de opiniones, aquí plantea nada menos que la decisión sobre la vida y la muerte de todos." (Franz Kafka, *Diario*, 25 de diciembre de 1911, citado por Deleuze y Guattari, en *Kafka. Por una literatura menor*, op. cit., p. 29.

familiar se anudan con lo religioso, pero sin una separación que pueda considerarse como una división de clase en sentido estricto. Sobre esta idea hay múltiples puntos de vista, la versión corta se resume en que la comunidad judía a la que la familia de Kafka pertenece se encuentra asentada en el bienestar burgués, urbano y liberal de los ricos checos, lo que al mismo tiempo los mantienen en una confrontación con sus tradiciones y ceremonias más antiguas y rurales, provenientes del yídish, del jasidismo y de la experiencia rural de vertientes judías más ortodoxas.<sup>105</sup> Se trata de un marco convulso en el que se vierten estas políticas de las lenguas y las literaturas menores, algo que quizá podríamos señalar como un cuerpo simbólico en procesos de composición, descomposición y re-composición.

Se adjudica a Guattari y a Deleuze constituir una propuesta anti-psiquiátrica fluida y revolucionaria, pero tomando en cuenta que tienen un libro completo sobre Kafka y las políticas del lenguaje, poco se ha reparado en lo que Kafka mismo tiene de anti-psiquiátrico y de crítico del lenguaje. En efecto, quizá la literatura no conforma por sí misma un sistema filosófico, pero eso no quiere decir que no involucre afectos y preceptos, incluso conceptos, todos tienen una postura sólida con la cual responder a los fenómenos y prácticas de exclusión y violencia, tanto las lingüísticas como las pragmáticas y que repercuten en la conformación subjetiva de las personas en el mundo. No hay que perder de vista que en el nodo de poder psiquiátrico, que en el siglo XX y XXI tiene también como orden regulador al saber psicoanalítico para dictaminar juicios y categorías sobre dónde inicia y dónde termina la anomalía y la patología, (nuevas versiones de la locura clásica), y por ello, un movimiento en falso siempre se paga caro.

De Kafka podría decirse que es un neurótico depresivo, o un hipocondriaco; pero más que afirmar esto o negarlo, habría que preguntarnos cuál es el fin al que tiende esa denominación, y ¿desde qué tribunales de la razón se juzga la salud de una persona o una obra?, ¿desde qué códigos morales y de conducta se dictamina qué pueblos o grupos merecen vivir y cuáles no?, ¿cuáles son sanos y cuales son un cáncer para la vida de los otros? ¿No se trata todo este empoderamiento clínico de

---

<sup>105</sup> Cfr. Mauricio Pilatowsky, «Los abrevaderos cabalistas de la literatura kafkiana», en Isabel Cabrera y Carmen Silva (coords.), *Umbrales de la mística*, UNAM-IIF, México D. F., 2006, págs. 127ss. En este ensayo Mauricio Pilatowsky elabora un recuento de los antecedentes históricos y políticos del jasidismo, así como de la mística judía en Kafka: "La razón por la que nos parece oportuno hacer mención de esta relación es para acercar, aún más, la literatura kafkiana con la tradición jasídica. Si bien este encuentro se produce cuando la mayor parte de su obra ya se ha escrito, nos demuestra la atracción del escritor por esa tradición y su deseo de vincularse con ella en forma personal" (p. 153)

un despotismo bastante próximo al totalitarismo? En otros registros y con mayor profundidad, es lo que señaló Foucault desde *El nacimiento de la clínica*. Es cierto que a Kafka la construcción de su literatura le costó su salud física, pero su literatura fue realmente un gesto de generosidad en cuestiones de salud, para la suya y hasta para la nuestra, pues no se trató de una salud que se quedara en el terreno extraño del sucio secreto; sino que se construyó con su propia sangre, y eso es lo que su madre quizá nunca le perdonó en el fondo; el que haya cambiado su “éxito” en aras de una enfermedad que ella nunca pudo ver como lo que realmente era: una morada, una madriguera extraña, en la que no halló salvación, pero donde sin duda pudo escapar, esa fue su línea de fuga:

La literatura sigue siendo en Kafka como su único deseo y su única aspiración, el fin último en nombre del cual renuncia poco a poco a toda vida normal entre los hombres y aquello por lo cual muere finalmente, sin saber mejor que su artista del hambre si la extraña perfección de su obra inconclusa valía el precio que ha pagado o si ha perdido realmente su apuesta.<sup>106</sup>

La muerte efectiva de Kafka se convierte en parte de su propia fabulación literaria. En ese sentido es que toma forma aquello que él mismo decía en sus *Diarios*: "Sólo soy literatura y no puedo ni quiero ser sino eso."<sup>107</sup>

Cabe decir sólo una última cosa sobre la romantización de la muerte, no estrictamente en Kafka, pero aplica para él también, y para ello necesitamos la voz de Sontag de nuevo, incluso cuando en este momento estamos del lado que ella critica:

Los románticos moralizaron la muerte de un nuevo modo: la tuberculosis disolvía el cuerpo, grosero, volvía etérea la personalidad, ensanchaba la conciencia. Fantasmando acerca de la tuberculosis también era posible estetizar la muerte. Thoreau, que tenía tuberculosis, escribía en 1852: «La muerte y la enfermedad suelen ser hermosas, como la fiebre tísica de la consunción». Nadie piensa del cáncer lo que se pensaba de la tuberculosis —que era una muerte decorativa, a menudo lírica—. El cáncer sigue siendo un tema raro y escandaloso en la poesía, y es inimaginable estetizar esta enfermedad.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Robert, *op. cit.*, p. 194.

<sup>107</sup> La frase corresponde a la entrada del 28 de agosto de 1913 en los *Diarios*. Kafka citado por M. Robert, p. 197.

<sup>108</sup> Sontag, *Ibíd.*, p. 16.

No obstante, Sontag se equivoca en ello, porque toda enfermedad ocupa ya de suyo un campo estético de significación, así sea la de lo excluido o condenado, ambos términos tienen significaciones estéticas y no sólo políticas o morales. Lo relevante es mostrar que a pesar del régimen simbólico al que se condenan todavía al cáncer, diabetes, VIH, obesidad, depresión, estrés, etcétera; todas ellas adjudicadas al descuido o a tal cual a la culpa de quien las padece, podemos decir algo completamente romántico: la literatura está ahí para articular las metáforas, las dimensiones poéticas –aunque no siempre morales– de estas maneras de habitar. No se trata sólo de negar lo que Sontag señala, lo aclaro, sino de ver que en el fondo, la pregunta por la enfermedad nunca es una pregunta por cuál es su estatuto real, sino siempre la dimensión ficticia, de *somatoficción*, en la que se aparece.

**SEGUNDA PARTE**

EL ÁNGEL  
**EL SOL NEGRO**

*El murciélago que lleva escrita en su ala  
esta palabra: melancolía,  
azota aquel resplandeciente cielo azul  
con sus polvorientas membranas y  
revolotea  
entre la Luz y él.*

**THÉOPHILE GAUTIER**



# I

## HUMOR NEGRO

Si nos remontásemos al nacimiento de la medicina occidental –en su vertiente oficial– justo lo que no nos sorprende es que ya ahí se encuentra estipulada la melancolía como un padecimiento, si bien no cualquiera; es Hipócrates (460-ca. 377/359 a.C.) quien nos ha regalado la primera imagen de esta maldición que a la fecha no hemos abandonado ni nos deja abandonarla.<sup>1</sup> En la Grecia Antigua, todavía sin desembarazarse de su vínculo con el mundo mítico, el saber médico en su aurora ilustrada, pues se trata de la primera expresión escrita de una doctrina médica formal en la civilización occidental, nos da ya una primera imagen del humor negro y sus potencias.

La melancolía ha mantenido un vínculo especial con las artes a lo largo de la civilización, pero en este caso concreto el arte con el que relaciona es precisamente el arte del diagnóstico y la lectura de la vida de los hombres. La práctica médica en Grecia es distinta de la medicina contemporánea cuanto que no analiza los estados de los cuerpos en un supuesto estado neutro sino en una red de relaciones de carácter complejo. Aquí la observación no se adecua a un mapa universal sobre el comportamiento y las funciones del cuerpo –postura que correspondería en todo caso a un paradigma más bien moderno derivado de los estudios en anatomía del Renacimiento en adelante–, sino a una aproximación personal y por caso al modo en que este y todo padecimiento se presentan en su situación específica. Para la medicina hipocrática, incluso cuando las definiciones de los padecimientos, lo mismo que su tratamiento, están orientados por saberes ancestrales heredados de generación en generación no podemos decir que se trata de una postura sistemática en el sentido actual del término y mucho menos de un libro con reglas a seguir de manera estricta. Los tratados de Hipócrates están articulados con base en observaciones más bien complejas, como ya decíamos, cuanto que implicaban no sólo el examen de los cuerpos enfermos sino de una

---

<sup>1</sup> Hipócrates, *De la naturaleza del hombre. Las enfermedades. Aforismos*. En Patrick Dandrey coord., *Anthologie de l'humeur noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Éditions Le promeneur, París, 2005.

constelación de elementos que se encontraban ligados con cualquier malestar manifiesto. Así, el perfil de las prescripciones hipocráticas contemplan también consideraciones de orden intelectual, científico, estético, moral y astrológico (astronómico también).

Hipócrates, en *De la naturaleza del hombre*, ha marcado el cuadro en el que se desenvolverán las formas de leer ya no sólo el cuerpo humano sino la composición misma de los cuerpos de la naturaleza. Como es bien sabido, su mayor legado consiste en señalar que los cuerpos humanos se encuentran compuestos por cuatro tipo de humores, su buen equilibrio es el garante de la salud: la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra conforman los cuatro materiales. En todo cuerpo humano, en cada parte de él, encontramos una distribución distinta de estos humores que dan colores y funciones específicas a los órganos donde se encuentran alojados, de tal manera que se puede decir que cada humor tiene su residencia y dominio en alguna parte del cuerpo. Los colores de los órganos son una señal de cuál de estos humores es el que domina ahí. El rojo para la sangre, el verde para la flema, el ocre pálido para la bilis amarilla, y los tonos purpúreos, azules y oscuros en general para la bilis negra. De todos estos humores, la bilis negra ha sido quizá la que ha significado el mayor enigma. Y tras la sucesión de varios paradigmas científicos que se remplazan, no es arriesgado decir que ha sido, de entre estos cuatro humores, el que ha sobrevivido en los programas de estudios médicos a lo largo de casi dos milenios y medio si bien con múltiples variantes, en todo caso, nos parece relevante apuntar que los padecimientos asociados a la bilis negra son los que se han extendido del ámbito médico a otras esferas de los saberes en el desarrollo de la cultura occidental. La primera identificación fuerte del humor negro en el ámbito de los padecimientos consiste en el lugar que este ocupa para el buen equilibrio de los cuatro elementos que irrigan el cuerpo. Su mal funcionamiento afecta inmediatamente las funciones de los otros tres y viceversa, de modo que un problema que afecta un humor cualquiera provocará efectos en los dominios de los otros tres necesariamente.

De acuerdo con Patrick Dandrey, a la par de los remedios hipocráticos se encontraban tratados análogos provenientes de una tradición rival a la de Hipócrates, se trata de la que está asentada en Cnido, en Asia menor. Los cnidios eran más empíricos en su forma de aproximarse al tratamiento de síntomas asociados a trazos mórbidos, recordemos que el color manifiesto en los distintos padecimientos era un

signo de lectura de primer orden. También eran más sistemáticos en la clasificación de males e incluso más limitados en la elección de remedios: habían privilegiado las purgas y el régimen lácteo contra los problemas de la melancolía en un afán de contrarrestar con la blancura y beneficios alimenticios de la leche los desequilibrios resultantes de una bilis negra problemática, pero por otro lado, no podría decirse que su clasificación de afecciones decantara en lecturas más complejas que incluyeran en diagnósticos más elaborados la influencia y co-participación de alguna mala función de los humores, es decir, su sintomatología procedía de manera más lineal, a cada padecimiento un remedio, mientras que la escuela representada por Hipócrates, mostraba ya indicios de la construcción de parámetros de lectura paralela de signos diversos que podrían apuntar a un mismo origen, de ahí el lugar tan relevante que ocupa la escuela hipocrática para la medicina occidental, se trata propiamente de un arte integral del diagnóstico en el sentido de la lectura de signos, tal y como aparece en *De la naturaleza del hombre*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. Hipócrates en P. Dandrey, *Op. cit.*, págs. 25ss.

Hipócrates desarrollará las tesis sobre cómo proceden y se componen los cuadros sintomáticos asociados a su primera teoría de los humores expuesta en *De la naturaleza del hombre*, que ahora reproducimos de manera sintética. Fragmentos 4-8:

4. *El cuerpo humano está constituido por cuatro humores, donde el temperamento justo es la condición de la salud.*

El cuerpo humano tiene sangre, flema, bilis amarilla y negra. Así se constituye su naturaleza, esto es lo que sostiene y crea su salud o su enfermedad. Hay salud cuando estos principios están distribuidos en fuerza y cantidad equilibrada, y cuando la alimentación es en ellos perfecta. La enfermedad acaece cuando uno de estos principios está en falta o en exceso, o bien aislado en alguna parte del cuerpo y no se combina con los otros. Cuando hay desequilibrio, ya sea por aislamiento de un humor en alguna parte o por falta de uno de ellos en otra, se produce un sufrimiento doble, ya que las funciones que debe de cumplir no están satisfechas donde falta, y por otro lado, están de manera abundante en donde se encuentra aislado.

5. *Los cuatro humores son manifiestamente distintos unos de otros.*

Los principios que constituyen al hombre son siempre los mismos, en el lenguaje y en la naturaleza reciben los siguientes nombres: sangre, flema, bilis amarilla o negra. De inicio, los nombres sugieren no sólo funciones distintas sino una composición diferenciada; en su naturaleza, no son menos diversos, pues ni la sangre se parece a la flema, ni la bilis amarilla a la negra. ¿Qué similitud podrían tener dos sustancias que ni presentan el mismo color a la vista, ni la misma sensación al tacto, que no están fríos o calientes, ni secos o húmedos de la misma manera? Se debe distinguir en cada uno sus propiedades, tal como el agua y el fuego no son una sola sustancia. Podemos convencernos de que no son en efecto idénticos, que cada uno tiene una virtud y una naturaleza particular: si damos a un hombre un medicamento flemático, vomitará flema; la bilis negra será evacuada si se administra un medicamento que actúe sobre ella; en fin, si hacemos una herida en alguna parte del cuerpo afectada, la sangre cercana y corrupta saldrá eventualmente, tras noches, tras inviernos hasta que de nuevo recupere el aliento y la salud.

6. *Es falsa la apariencia de que han triunfado los partidarios de la unicidad de la composición del cuerpo humano.*

En esta parte, el tratado abre una diatriba contra los médicos monistas que pretenden establecer que se trata de una sola y única sustancia la que da la cualidad y forma a los cuatro fluidos, según el efecto del calor o el frío sobre ellos. Es decir, que según estos sabios, a la par médicos pero herederos de las filosofías de los principios únicos, todo cuerpo no es sino variación de un único elemento: a) ya sea una sustancia física: aire, fuego, agua; o bien, b) una esencia metafísica: el Ser, el Logos, lo Indeterminado, etc.—. Lo que Hipócrates está combatiendo es la idea de que el Cosmos al igual que los cuerpos de la Naturaleza se componen por las

## II

### CLÍNICA MELANCÓLICA

En *Historia de la Locura en la época clásica*, Foucault no duda en mostrar la familiaridad que mantienen en la indeterminación de la locura algunas formas de la manía y la melancolía, o de la hipocondría y la histeria. Nos había dicho ya que la locura es una negatividad, que escapa frecuentemente a los esfuerzos que la ciencia positiva articula para apresarla, y que en el mejor de los casos no es posible encontrar síntomas o signos claros sino una constelación de ellos que se ofrece en una plenitud de fenómenos<sup>3</sup>. De la melancolía, nos dirá que hasta el siglo XVI estaba más o menos formada y estratificada en síntomas y un principio tras el cual se ocultaba, pero que en realidad, tal y como señalan Klibansky, Panofsky y Saxl,

---

variaciones de una sola e idéntica sustancia que se presenta de manera distinta de acuerdo con los efectos del calor o del frío sobre ellos.

7. *De la predominancia de cada uno de los humores siguiendo las estaciones del año.*

La flema aumenta en el hombre durante el *invierno*, porque siendo el más frío de todos los humores del cuerpo es la correspondiente a esta estación. Para convencerse de ello basta con comparar su tacto con el de la sangre o la bilis, y veremos que la flema es más fría que las otras; además, tiene demasiada viscosidad, y después de la bilis negra es el humor que exige más fuerza para su expulsión, además, es durante el invierno que proliferan las enfermedades asociadas a la expulsión de flemas del cuerpo. En la primavera, la flema conserva potencia, pero la sangre se acrecienta, el frío se relaja y las lluvias llegan, la sangre es muestra de la influencia del agua que cae y de los días que se tornan cálidos, pues son las condiciones del año más conformes a su naturaleza, pues la primavera es cálida y húmeda. Por tanto, es en primavera que proliferan las enfermedades de disenteria, las hemorragias nasales abundan debido al calor. En verano, la sangre aún tiene fuerza, pero la bilis se pone en movimiento en el cuerpo, y se hace sentir hasta el otoño. La sangre disminuye en esta última estación, pues es su contrario, en verano la bilis domina con autonomía; prueba de ello son los vómitos espontáneos de esta época, las evacuaciones eminentemente biliosas que provocan las catárticas, igualmente el carácter de las fiebres y la coloración de la piel. La flema es mínima en el verano, estación que en tanto es seca y cálida le es naturalmente contraria. La sangre está al mínimo en otoño, estación seca y que empieza ya a enfriar el cuerpo humano, y es justo cuando la bilis negra predomina. Cuando el invierno regresa, la bilis decrece, y la flema adviene con la humedad del clima y la longitud de las noches. Todos los humores existen constantemente en el cuerpo humano, pero su predominancia se debe a la influencia de la estación actual. Al año no le faltarán en cada estación sus características dominantes: caliente, frío, seco o húmedo; ninguno de estos principios podría sostener sus efectos sin el resto de sus componentes en el mundo; y si uno solo de ellos faltara los otros no podrían permanecer, en virtud de cada uno, de su necesidad, es que pueden persistir los otros. Igualmente en el hombre, si faltara uno solo de ellos la vida no podría continuar.

8. *Deducciones prácticas tomadas de la predominancia de cada uno de los cuatro humores de acuerdo a la estación.*

Las cosas son necesariamente así, las enfermedades acarreadas por el invierno no aparecen en verano, las que trae el verano se detienen en otoño (las pocas que no se terminan en un periodo deben ser analizadas más tarde). Las enfermedades engendradas en primavera esperarán su solución al otoño; a las enfermedades otoñales, la primavera les dará fuertemente guerra. El médico debe tratar las enfermedades recordando que cada una prevalece en el cuerpo después de la temporada que es más consistente.

<sup>3</sup> «La locura tiene síntomas variados al infinito. En su composición entra todo lo que se ha visto y oído, todo lo que se ha pensado y meditado. Aproxima lo que parece más lejano» M. Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, traducción de Juan José Utrilla, FCE, México, 2015, págs. 389-391.

estaba demasiado difuminada. Foucault cita el *De praestigiis daemonum*, de J. Weyer:

Algunos de entre ellos piensan que son bestias, cuya voz y actitudes imitan. Algunos piensan que son vasos de vidrio, y por esa razón evitan a los paseantes, pues tienen miedo de que los rompan; otros temen a la muerte, la cual, sin embargo, se dan a menudo a sí mismos. Otros imaginan que son culpables de algún crimen y por lo mismo tiemblan y tienen miedo desde el momento en que ven a alguien acercarse a ellos, pensando que desean cogerlos por el cuello y llevarlos prisioneros para hacerles morir en manos de la justicia<sup>4</sup>

Foucault completa la idea, sugiere que se trata de temas delirantes, que no consiguen articular unidad en su conjunto. Podríamos añadir que uno de los principales problemas de la melancolía es que no sólo en el enfermo es una somatoficción, según el término que usábamos hacia el final del primer capítulo, sino que todo el naturalismo clásico, la fisiología moderna y en general el amplio panorama médico en la época clásica no pudo articular una sola imagen para la melancolía. Nos dice Foucault, siguiendo como hace en un sentido general, los tratados de Willis,

La melancolía es "una locura sin fiebre ni furor, acompañada de miedo y de tristeza". En la medida en que es delirio –es decir, ruptura esencial con la verdad–, su origen reside en un movimiento desordenado de los espíritus y un estado defectuoso del cerebro; pero el miedo y la inquietud que vuelven tristes y meticulosos a los melancólicos ¿pueden explicarse sólo por los movimientos? [...] Así, una ofuscación semejante, común a todos los delirios, no puede producir en la superficie del cuerpo esos movimientos violentos, ni esos gritos que se producen en la manía y en el frenesí; la melancolía no llega jamás al furor; es la locura en los límites de su impotencia. Esta paradoja se debe a las alteraciones secretas de los espíritus. Ordinariamente, tienen la rapidez casi inmediata y la transparencia absoluta de los rayos luminosos; pero en la melancolía se convierten en seres nocturnos; se hacen "oscuros, opacos y tenebrosos", y las imágenes de las cosas que ellos conducen al cerebro y al espíritu están velados por "la sombra y las tinieblas"<sup>5</sup>

Si en algo es claro el análisis de Foucault al respecto es en mostrar que para la época clásica, principalmente para Willis, la melancolía y la manía estaban regidas por

---

<sup>4</sup> M. Foucault, *Op. cit.*, p. 406.

<sup>5</sup> Foucault, *Ibíd.*, p. 413.

cánones totalmente opuestos, no se habían pensado en su complementariedad más que en los elementales términos de la fisiología antigua: la melancolía seca y la manía ardiente, los elementos antiguos resuenan sin encontrar paridad. Hubo que esperar hasta el *Diccionario* de James, que Foucault cita como uno de los primeros en unir la sintomatología de la melancolía con la de la manía, para formar ese otro monstruo semiológico que es el cuadro maniaco-depresivo.

Al margen de los estudios de Foucault, tomemos en cuenta lo siguiente. En pleno siglo XVI, médicos como Timothy Bright y Jacques Ferrand, publican textos contemporáneos sobre las distintas formas de tratar la melancolía. Timothy Bright es un teólogo y doctor del siglo XVI establecido en Londres, de acuerdo con Noga Arikha, hay una influencia tenue de Shakespeare, particularmente de Hamlet, en el tratado de Bright.<sup>6</sup> Arikha insiste en que hay una división relevante en el tratado de Bright alrededor de las nociones de humor y emoción, la melancolía analizada por sí misma en el trabajo de Bright se puede distinguir de los estados humorales que ella evoca. Aunque compartan el nombre, el humor y la emoción no son exactamente la misma cosa:

la melancolía debía entenderse bajo dos aspectos, una evidente, física, visceral y otra en relación con la primera pero más amplia -pues se podría describir en términos poéticos, significativamente mejor que en términos científicos. El poeta Nicholas Breton entregó tales descripciones poéticas del amor melancólico en una colección de poemas que describió como "los frutos de algunos estados de ánimo melancólicos: él adjudica principalmente a los espíritus de su propia naturaleza, llenos de melancolía, y tan cerca de Bedlem, como de Mooregate". Estos poemas fueron definitivamente lúgubres, depresivos, desesperanzados frente al amor y la fortuna - como un solemne soneto: "Fortuna ha escrito sobre mi corazón dos marcas / erigidas ambas en cruz, la piel no puede soportarlas: hablan de tormento, angustia por doquier, / mientras la muerte y el dolor desenvuelven mi destino" El espíritu de estas quejas estaba en el ambiente de la época; se complacía en un esteticismo casi alegre en su cálido abrazo de la angustia absoluta.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. Noga Arikha, «La Mélancolie et les passions humorales au début de la modernité», en Jean Clair, *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, págs. 234ss.

<sup>7</sup> Aikha, *Op. cit.*, p. 235. La traducción es mía.

Lo distintivo del texto de Bright es que se encuentra a caballo entre el catálogo medieval y la clínica por venir: hay pasajes sobre cuál es su origen (sigue siendo el humor negro), pero lo novedoso es que introduce al público especializado y al público lego, toda una serie de explicaciones sobre cómo se vinculan los órganos del cuerpo y las partes del alma con su origen melancólico, cómo tenemos ahora una cartografía heredera de la anatomía recién nacida, para explicar por qué ciertos alimentos provocan melancolía, qué se debe comer, qué nunca se debe escuchar, qué animales, de acuerdo con su ambiente, propician o no el espíritu melancólico. Sólo me detengo a señalar tres puntos que me parecen importantísimos: 1) la relevancia fundacional del texto de Bright radica en dislocar la melancolía del alma hacia las partes del cuerpo, hace explicaciones pormenorizadas sobre figuras, materia, compuestos corporales, por qué inducen a la melancolía, sus combinatorias<sup>8</sup>; el terreno del alma se ve minimizado frente a la explicación crítica de Bright, casi como en Loudun, todavía hay dos mundos, el de lo divino y el de lo humano, la colisión es inminente, todo apunta ya al vencedor; 2) a pesar de que en cuestiones propiamente anímicas, Bright sigue involucrando explicaciones religiosas, “paranormales” (de una normalidad vigente entonces), muestra de ello es su explicación de las afecciones del melancólico por causa de Satanás y su influencia, su recepción culta, se trata de un texto que se convirtió en el eje de diagnóstico por larguísimo tiempo, lo recibió omitiendo muchas veces las resonancias religiosas; y finalmente, la que más me interesa, es un texto escrito para un lector desconocido, se trata, según su estructura narrativa, de una suerte de explicaciones causales, guía, y sobre todo consejos para aquel melancólico que lo recibiera. Se parece más a un *hypomnémata* grecolatino<sup>9</sup>, estos escritos con consejos sobre la vida para los amigos desolados o en necesidad, que a un DSM5. Está escrito en segunda persona: “querido amigo M.”<sup>10</sup>, lo cual nos da una imagen de su doble naturaleza narrativa: tratado médico y ficción epistolar.

Del tratado de Jaques Ferrand<sup>11</sup>, lo que me parece notorio es que a pesar de ser un tratado propio de su tiempo, cabe asomarse un acento peculiar en el eros

---

<sup>8</sup> Timothy Bright, *Un tratado de melancolía*, Asociación española de neuropsiquiatría, 2004 (primera edición 1586), p. 184.

<sup>9</sup> Cfr. Michel Foucault, “La escritura de sí”, en *Estética, ética y hermenéutica*, traducción de Ángel Gabilondo, Paidós, Buenos Aires, 1994, págs. 289ss.

<sup>10</sup> Cfr. Bright, *op. cit.*, p. 11-13.

<sup>11</sup> Jacques Ferrand, *Melancolía erótica*, Asociación española de neuropsiquiatría, 1996 (primera edición en Toulouse, 1575).

melancólico, en el tratamiento para el problema maniaco de la melancolía se sugiere como es usual, remedios para el desamor, pero aparece una dimensión de la lujuria creativa y desenfrenada. Se nota en la lectura de Ferrand, él comprende a los melancólicos no necesariamente como individuos que sufren, en algunos casos no es relevante este punto, sino como un mero cuadro sintomático de lujuria, ansiedad y obsesión. También da cuenta de condiciones para identificar este padecimiento, pero no todos están marcados por un tono lúgubre. También hay los melancólicos del placer, aprisionados por éste, a los cuales es difícil situar en una condición de víctimas, si no es en tanto que víctimas de sí mismos, de un deseo que los despoja de su voluntad pero los mantiene en un estado de muerte y aletargo.

El tratado de Ferrand aparece en Toulouse en 1575, estuvo prohibido, editado-mutilado, debido a que muchas de sus soluciones son incluso más sugerentes de lo que uno se podría imaginar. En la medida en que distingue una gran variedad de formas de la melancolía erótica, no deja de mostrar justo que los cuerpos producían simbólicas, códigos, pues, pero también prácticas muy específicas para apaciguar el sinsentido y la desesperación que los perseguía.

En buena medida podría considerarse como un antecedente de los catálogos y taxonomías de los padecimientos que ahora llamamos perversiones, también de su tratamiento, también están los remedios severos como abrir las venas de las rodillas, pero las soluciones también van del lado de introducir mezclas, brebajes alquímicos en la vagina, ungüentos de miel y flores y otra suerte de sustancias, el elemento *lúdico*<sup>12</sup> (estoy siendo irónico), radica en que se sugiere algunas ocasiones que se asista a los enfermos, sobre todo a los que están en tratamiento mediante purgas, de compañía musical, que les cuenten fábulas, les hagan reír y los acompañen como una suerte de séquito festivo, propio del circo, durante su tratamiento, incluso cuando están en el baño por las purgas<sup>13</sup>. Las peculiaridades resultan francamente abrumadoras para la medicina actual, si las comparamos. No sólo por las diferencias en el tratamiento sino particularmente por la sintomatología, los signos que se pueden ver, que ahora han mutado a otro régimen de visibilidad. Pero insisto, dislocados de su tiempo, estos tratados se muestran también como una

---

<sup>12</sup> Ejemplos dietéticos y literarios págs. 157ss; ejemplos quirúrgicos y sangrías, p. 164. Ejemplos farmacéuticos: purgas, soluciones, ungüentos, págs. 174ss.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 172.

*hypomnēmata* latina, de la cual el Hiperión de Hölderlin, es también una evocación en sus lindes con la escritura epistolar; o bien, el tratado catálogo, recetario.

Más tarde, Pinel incluye todavía la melancolía en el régimen hipocrático:

Los enfermos de este género, nos dice Pinel, a veces están dominados por una idea exclusiva que rememoran sin cesar en sus declaraciones, y que parece absorber todas sus facultades; otras veces permanecen encerrados en un silencio obstinado por muchos años, sin dejar penetrar el secreto de su pensamiento...<sup>14</sup>

La melancolía dibuja el delirio limitado alrededor de un objeto o una serie de objetos, de tal manera que fuera del núcleo delirante, las facultades mentales permanecen intactas. El estado emocional que los temas del delirio provoca se desplaza entre la tristeza, la alegría, la exaltación. En cierto modo la melancolía es todavía locura, manía, demencia e idiotez, pero no se agota en ninguna, se derrama en medio de ellas<sup>15</sup>.

Esquirol, por su parte, muestra cuál es la falta específica al estatuto melancólico, aunque rehúye del término 'melancolía' y propone una clasificación de micro-manías que reagrupa los estados que afectan al espíritu de forma parcial. La melancolía, para el alienista francés, es un delirio alrededor de un único objeto, usualmente la muerte y sus espectros, sus dimensiones en la vida. En relación con las monomanías, Esquirol utiliza el término lipemanía (melancolía de los viejos) para designar las formas de pasiones tristes o depresivas.

Según Bercherie, la especificidad de la lipemanía no mantiene su sentido más que como monomanía intelectual, es decir, con el delirio. (...) Esquirol define la lipemanía o melancolía como "una enfermedad cerebral con un delirio parcial crónico, mantenida por un triste pasión, debilitante, opresiva y una viciosa asociación de ideas", y se distingue de la manía "porque aquí el delirio es general, con exaltación de la sensibilidad y de las facultades intelectuales, además, se diferencia también de

---

<sup>14</sup> P. Pinel, *Traité medico-philosophique sur l'aliénation mentale*, 1809, págs. 163 sqq; citado por Antonio Quinet, «La mélancolie selon les classiques», en Jacques Adam, Michel Bousseyroux, et. al. *Des mélancolies*, Éditions du Champ lacanien, París, 2001. La traducción es mía.

<sup>15</sup> Todos estos rasgos de la antigua melancolía tendrán, en el desarrollo de la psicología y la psiquiatría de finales de siglo XIX, y comienzos del XX, nuevos nombres como neurastenia, esquizofrenia, depresión, según en qué grado y con qué síntomas se manifiesten. El melancólico vuelve a ser tratado de mero loco, pero con el advenimiento de una práctica médica que busca comprenderlo y ayudarlo a evitar que su melancolía desemboque en suicidio y a dignificar su temperamento doliente: «Suicidio y locura van de la mano, son formas extremas de nostalgia y unos medios eficaces para combatirla», T. Montesinos, *Melancolía y suicidios literarios*, Fórcola Ediciones, Madrid, 2014, p. 115.

la demencia donde la incoherencia y confusión marcan la pauta, y de la idiotez porque el idiota nunca razona".<sup>16</sup>

Para Esquirol, lo que caracteriza la lipemania es el rechazo a hablar, beber, comer, la vida intelectual está marcada por un delirio de pérdida, miedo y opresión, arrepentimiento, la idea de ser envenenado, deshonrado, castigado o perseguido, el enfermo se encuentra quizá desesperado, aterrado y persuadido de haber perdido todo.

Griesinger, fundador de la psiquiatría alemana, influenciado por Guislain, caracteriza la melancolía como un dolor moral que persiste por sí mismo pero que es de inicio reforzado por cada impresión moral exterior. Se caracteriza por un sentimiento vago de tristeza, ansiedad y opresión. El enfermo es malhumorado y constantemente se siente abatido, incapaz de actuar o de mejorar su ánimo aunque se esfuerce. Todo parece indicar que el paradigma de los padres de la iglesia en torno a los efectos del demonio meridiano siguen presentes, pero Griesinger introduce una ligera y significativa variación:

la regla de la causalidad requiere que esta tristeza (por la que se siente dominado) tenga una causa, y antes de que el sujeto lo pregunte, la respuesta le adviene: toda suerte de pensamientos sombríos, sueños, presentimientos e inquietudes ". Y concluye con que "el delirio es también un intento de explicar este estado".<sup>17</sup>

De acuerdo con Quinet, Griesinger introduce el concepto de causalidad que tomará importancia en el psicoanálisis, pues es la cuestión de la causa la que se encuentra en el fundamento de la fórmula freudiana (*Wo es war, soll Ich werden*), es decir, la asunción del sujeto. Y Lacan contribuirá a la causa al afirmar –como hiciera Nietzsche en la segunda intempestiva o en *Más allá del bien y del mal*– que la categoría de causalidad está a la base del concepto mismo de sujeto. Griesinger sugiere que en la melancolía también hay un elemento psicótico, la respuesta, funesta y lúgubre, es anterior al problema de la causa; el delirio es un agenciamiento explicativo por el desconocimiento de las funciones yoicas que no se completan. El origen del dolor moral en el melancólico es la ausencia de una respuesta sobre su identidad en falta.

---

<sup>16</sup> Esquirol, citado por Quinet, *op. cit.* págs. 13-14.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15.

En el diagnóstico general de Griesinger, el melancólico se caracteriza también por una imposibilidad de mostrar voluntad de cambio, –al igual que en Bright, y lo mismo ocurría en Hipócrates–, esta falta de voluntad podía mostrarse como una pasividad de total inmovilidad física, el enfermo es incapaz de moverse, incapaz de actuar, no hace nada. En contraste con esta pasividad física, el melancólico tiene una excesiva actividad psíquica, su delirio está acompañado de alucinaciones y de ilusiones de todo género.

Como podemos ver, el cuadro clínico no ha cambiado en lo que respecta a la lectura "neutra" del comportamiento del enfermo, pero la cuestión cobra otro matiz si reparamos en que los modelos explicativos están dados desde teorías morales y en un anuncio de lo que vendrá a constituir el modelo psicoanalítico, se habla ya de la actividad psíquica como fenómenos claves en la construcción de la identidad o en la vivencia de la identidad del enfermo. Ya no se habla de humor en el sentido hipocrático, el ánimo está asociado a la manifestación de emociones y a la actividad que se puede observar en los individuos, no hay ya agentes externos (como demonios, padecimientos del alma, y pierde importancia el lugar que opera la voluntad de Dios en la fantasía del enfermo, el cuadro clínico del melancólico se ha secularizado del todo.

En 1883, aparece el *Compendium de Psychiatrie* de Emil Kraepelin, la clásica sexta (*sixième*) edición describe en el plan general la locura maniaco-depresiva. La manía y la melancolía no aparecen ya como entidades clínicas aisladas, porque, según Kraepelin, se observa tarde o temprano una recurrencia circular, de tal manera que hay fases depresivas y fases expansivas de distinta intensidad a lo largo de la vida del enfermo. E igualmente porque el acceso es siempre bipolar, intermitente, cíclica, o de momentos aislados pero nunca es algo estrictamente pasajero. Para Kraepelin, el acceso maniaco-depresivo está constituido por tres tipos fundamentales de problemas: 1) problemas de humor; 2) de ideación; y 3) de la voluntad. En una melancolía pura nos encontramos una depresión del humor, una desaceleración de las ideas y una inhibición psicomotriz; en la manía pura, una exaltación del humor, una fuga de ideas y una excitación psicomotriz. La innovación clínica introduce estados mixtos, como el estupor maniaco, la melancolía con fuga de ideas y la manía con inhibición motriz.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 19

En 1894, J. Séglas, describe la melancolía con un número de fenómenos fundamentales como constitutivos del cuadro clínico: sin delirio, equivale a hipocondría moral: dolor moral, problemas kinestésicos e intelectuales, derivados de «estancamientos psíquicos». Las ideas delirantes que pueden venir son secundarias a estos fenómenos.<sup>19</sup>

Físicamente se trata de las mismas descripciones: dolores vagos y nómadas, fatiga intensa, zumbidos, palpitaciones, constipación, insomnio y somnolencia. Pero estos signos se ven acompañados de falta de resolución, apatía, negligencia a actuar o a habla: el paciente se vuelve monótono, arrastra las palabras, negligente a la limpieza y a los tratamientos, igualmente muestra una dificultad de poner atención, de agrupar ideas, seguir razonamientos, mutismo, dificultad para recordar y una tendencia al automatismo del pensamiento.<sup>20</sup>

De acuerdo con Quinet, Freud asocia la melancolía con la esquizofrenia a partir de su recepción de este cuadro. En *Duelo y melancolía* sitúa estas dos afecciones como narcisistas, porque en ellas se verifican igualmente fenómenos de acceso corporal de tipo hipocondriaco y problemas al nivel de la cadena significativa que llevan al automatismo, «el estancamiento psíquico», y presentan manifestaciones (así sean mínimas) de forclusión del nombre del Padre. Jugando con esta idea, podríamos sugerir que "El hombre de los lobos" es un melancólico y no un neurótico. La forclusión del nombre del Padre, la búsqueda de sus padecimientos en un escenario lúgubre, la tendencia a suponerse irremediable... Hasta allí la asociación.<sup>21</sup>

Para Séglas la melancolía también tiene ciclos: toda gama de pasiones tristes: abatimiento, enojo, angustia, terror, estupor, etc. El dolor moral provoca anestesia psíquica, cada vez se aísla más y más del mundo exterior, se encierra en sí

---

<sup>19</sup> p. 20.

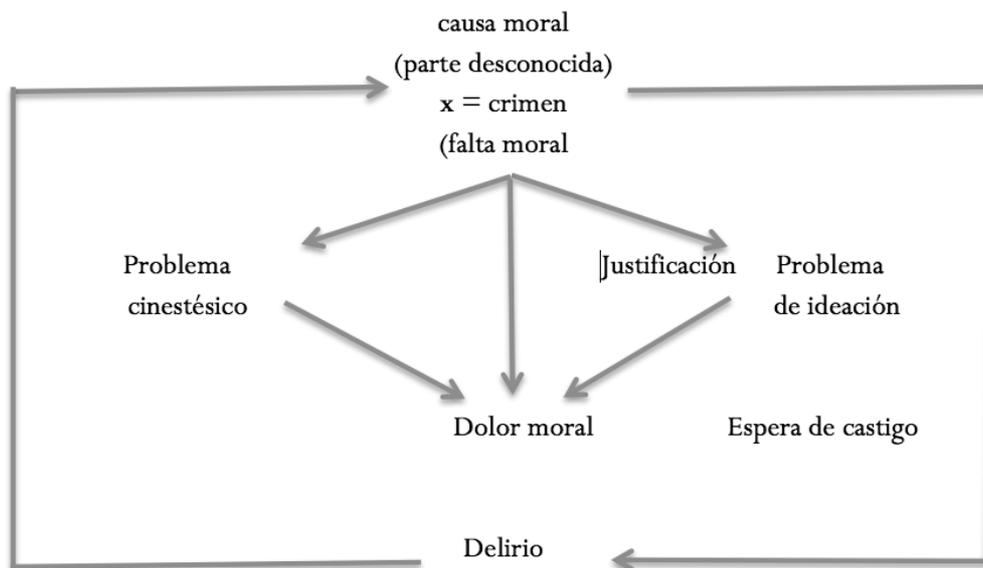
<sup>20</sup> J. Séglas, Décima lección, en: *De la mélancolie sans délire*, leçon du 11 février 1894, citado por Quinet, p. 20

<sup>21</sup> Este caso se presta para verdaderas controversias, dos lecturas radicalmente opuestas se encuentran en dos estudios cruciales: 1) Carlo Ginsburg elabora una lectura filogenética cuestionando la inserción del mito en el hombre de los lobos; 2) Deleuze y Guattari, por su parte, lo utilizan para romper las estructuras interpretativas en su diatriba contra el psicoanálisis y contra las hermenéuticas de la imagen y la identidad unitaria. Curiosamente, en ambos se encuentran dos formulaciones críticas y deudoras del psicoanálisis freudiano contra la noción de individualidad que propone Freud. Si se me ocurre pensar el caso como una cuestión melancólica sólo lo hago partiendo de que en ambas lecturas *el yo es lo que falta*. Cfr. Carlo Ginsburg, «Freud, el hombre de los lobos y los lobizones», en: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, traducción de Carlos Catroppi, Gedisa, Barcelona, 2008, págs., 273-286. Ver asimismo: Deleuze-Guattari, «Uno solo o varios lobos», en *Mil mesetas*, págs. 33-45. También pueden revisarse estudios sobre renacimiento en los que se considera la licantropía como una afección del orden de la melancolía: Jean Clair, «Aut des aut demon. La mélancolie et la folie louvière», en *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, págs. 120-127.

mismo, ve todo en negro y se torna negativo. Amplifica sus dolores morales para alimentar su pena de existir. Y de nuevo aparecen viejos conocidos de la melancolía clásica:

ideas de ruina, de humillación, de incapacidad, de auto-acusación, de culpabilidad ante la sociedad, ante *Dios*; ideas de condenación, de persecución, miedo a los castigos, a los tormentos, al infierno, y, en ocasiones, ideas especiales de negación y de inmoralidad...<sup>22</sup>

El delirio está localizado en una falta moral pero la causa es desconocida, Freud añadirá que hay una parte (x) faltante en el recuento de su propio relato para el melancólico. Quinet sugiere en el siguiente cuadro explicativo la circularidad viciosa de la melancolía en la psiquiatría de finales del siglo XIX:



Quinet sugiere que la causa desconocida del proceso melancólico es parecida a lo que ocurre con el personaje Joseph K. en *El proceso* de Kafka, el sujeto ha sido detenido y no sabe por qué, la causa es desconocida, o la falta mal conocida, corresponden estructuralmente al abismo en la psique:

"[...] del agujero en la psique" descrita por Freud y Lacan, a la forclusión del Nombre del Padre. Para que "se revele" , necesitamos identificar la estructura de aparición de la melancolía, resumida por Freud en la expresión "pérdida de un ideal". Esta pérdida

<sup>22</sup> Séglas, "Onzième leçon: Le délire dans la Mélancolie", citado por Quinet, p. 21.

de aquello que fue suple la forclusión del Nombre del Padre, provoca trastornos corporales y del pensamiento que culminan en el dolor moral.

En cada ocasión, la melancolía le asegura

que él es culpable, incluso antes de saber cuál es el objeto de la acusación y de la culpabilidad, el delirio tiene la tarea de descubrirlo.<sup>23</sup>

Es la falta de pruebas contra sí mismo y una vaga certeza de su falta (culpa y carencia) lo que mantiene inquieta a la mente melancólica. Una culpabilidad de doble apariencia, la seguridad de que hay algo que no es, de que hay algo que no está en el lugar en el que debería estar, y el responsable de ello es en cada caso el melancólico en cuestión, sin embargo, ya tampoco se sabe con firmeza qué es aquello que ha desaparecido, sólo permanece un ambiente rarificado donde los círculos viciosos mantienen al hombre melancólico presa de sus propios fantasmas, de esa estructura que Freud distinguió de la siguiente manera: «"Yo" es lo que no es(tá)».

---

<sup>23</sup> Quinet, *Op. cit.*, págs. 20-21.

### III

#### ALQUIMIA DE LOS SIGNOS ROTOS

Dice Fitzgerald que toda vida no es sino un proceso de descomposición. Una caída, podemos añadir. No sólo caer a la vida o a la muerte, sino al estado de crisis y estancamiento en el que no se está ni en una ni en otra cosa. Ni se renuncia a ésta o a aquélla, se vive sin un rostro, o bien, con la mirada hundida en las sombras. La melancolía coincide con este estado, pues no tiene una imagen. Es la sombra del pensamiento, la hija del Sol negro que dibuja Durero. Nerval le da una figura nebulosa en *El desdichado*: Nerval, vencedor como Orfeo del Príncipe Negro, se lamenta en el poema central de su serie de sonetos titulado *Las quimeras*: «Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolado/ Mi única estrella ha muerto y mi laúd constelado, lleva el Sol negro de la Melancolía.»<sup>24</sup>

La privación del objeto perdido, la estrella muerta, no son estrictamente metáforas sino símbolos encriptados, y lo mismo ocurre en el caso del famosísimo grabado de Durero: es una composición que se abre sólo para iniciados en ese silente aullido que es el que canta la muerte del Alma.

Si nos remontamos a su origen, al margen de lo que ya hemos dicho desde el naturalismo, es necesario también voltear la mirada hacia la Grecia Antigua; Aristóteles le acuñaba a Heráclito la melancolía propia del acto de pensar<sup>25</sup>, la oscuridad latente en el *logos*, semblante siniestro que resuena en el retrato que ha hecho Rubens, lo mismo que en *La escuela de Atenas* de Rafael. En ambas imágenes el heredero de Efeso que abdicó al trono –según Diógenes Laercio–, señor oscuro que gusta de tirar los dados con los niños y a su muerte será devorado por los perros –otro símbolo presente en el grabado dureriano– aparece con el gesto melancólico por antonomasia: el mentón recargado en la mano izquierda, y es importante que sea la siniestra... nunca la derecha, pues siniestro es todo lo que la melancolía ofrece incluso en su forma como belleza. Desde los inicios del pensamiento occidental, melancolía y filosofía estaban ligados.

---

<sup>24</sup> "Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé  
Porte le Soleil noir de la Mélancolie." Nerval, «El desdichado», citado por J. Kristeva, en Traducción de Mariela Sánchez Urdaneta, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1997.

<sup>25</sup> Aristóteles, *Problemata* (30, 1)

«La causa de la melancolía (¡no el síntoma!) es un excesivo esfuerzo intelectual (*studium vehemens*), pero es que la búsqueda del erudito se mueve en un extraño círculo: apunta las cosas “últimas”, al origen, al principio, a todo aquello cuyo esclarecimiento lo revelaría todo. El pensamiento del melancólico pasa del ámbito de las cosas terrenales a la esfera de la imaginación, al mundo de lo ambiguo, dudoso, indemostrable». [...] El éxtasis de su sabiduría les llevará al comportamiento exaltado, a creer lo increíble con tal de justificar su propia decisión, a hacer arte y leyenda y símbolo de su propia vida; de ahí esos suicidios plenos de espectacularidad: [...] Empédocles en el siglo V a.C., fundiéndose en el fuego de un volcán “por un ataque de melancolía”<sup>26</sup>

El hombre melancólico es inestable. En él, la genialidad, singularidad y potencia creadora (fuerza poética), residen en un terreno poroso y volátil, que puede desmoronarse en cualquier momento hacia la desdicha, o bien, extender su dominio sobre su entorno y crear una imagen del cosmos y del orden de lo natural, ya éste de origen divino o no. La razón de la melancolía se establece en una causa naturalizada de acuerdo con el orden de la correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos. Siendo fundamental el modo en que los cuatro humores ya mencionados antes (flema, sangre, bilis amarilla y bilis negra) se combinan y afectan los cuerpos con sus propiedades y movimientos. La sequedad de la bilis negra es más frecuente en los viejos, si se calienta o enfría de más, produce trastornos en el cuerpo y por consecuencia en el alma. «De ahí que los hombres se suiciden a veces después de una borrachera; porque el calor del vino se introduce desde fuera, y cuando se extingue se produce esa condición [la mezcla dominada por la bilis negra]»<sup>27</sup>. El Estagirita sostenía que «los hombres que se han distinguido en la filosofía, en la vida pública, en la poesía y en las artes son melancólicos, y algunos hasta el punto de sufrir los morbos que vienen de la bilis negra»<sup>28</sup>, pero esta

---

<sup>26</sup> T. Montesinos, *Melancolía y suicidios literarios*, pp. 36-37. La cita entrecomillada es de un texto de Földényi, en una revisión del clásico estudio de Klibansky, Panofsky y Saxl: *Saturno y la melancolía*.

<sup>27</sup> Aristóteles, *Problema XXX*, 1, citado por Montesinos, en: *Ibid.* p. 31.

«[Klibansky, Panofsky y Saxl] hablan de los melancólicos como de hombres en constante peligro de contraer la “enfermedad melancólica” -en contraste con la “melancolía natural”-, presas fáciles de “depresión aplastante y accesos de terror o de desenfreno”, caprichosos y carentes “de control de ninguna clase” y “esclavos de una concupiscencia ingobernable”. En este sentido y siguiendo una idea de Platón, son parecidos al amante y al borracho, apuntan los autores, destacando la comparación expuesta en el *Problema* entre la bilis negra y el vino.», *Ibid.* p. 32.

<sup>28</sup> Giorgio Agamben, *Estancias*, págs. 38-39.

tendencia natural igualmente los alienta hacia la desesperación, el tedio y el aislamiento.

Tras su nacimiento en el naturalismo griego, la historia de la melancolía ha llevado a sus límites el viejo asunto del tema y sus variaciones. La identidad melancólica ha hecho la experiencia de la diferenciación como pocos otros afectos, como pocas pasiones o vocaciones: la melancolía está en medio de lo que une y separa todas las insignias que aparecen en los mapas de Warburg. Para Didi-Huberman, la imagen de la melancolía ha sobrevivido a la historia, su supervivencia permite los saltos en el tiempo propios del *modelo del anacronismo* descubierto por Warburg: la melancolía comparte la estructura ontológica del fantasma: «Es la paradoja de una energía residual, de una huella de vida pasada, de una muerte apenas evitada y casi continua»<sup>29</sup>.

En la Edad Media la melancolía está presente como una marca en el alma, señal de la anticipación de la muerte del Todo, y como primera aproximación a la vida que adviene con la inmersión de los días en la oscuridad. Se mantiene hasta cierto punto el régimen aristotélico e hipocrático<sup>30</sup>, en relación con su carácter productivo, el arte y la escritura se desprenden de ella pesar de ser una calamidad para quien la porta, pero algo ha cambiado en su acontecimiento. Hundirse en las profundidades de lo que somos suena distinto en la voz de los padres melancólicos que tal y como resonaba en la voz de Sócrates<sup>31</sup>; la sentencia oracular donde Apolo y Dionisos se encontraban: "Conócete a ti mismo..." se convierte en una exploración de los demonios que saltan sobre nuestro hombre, que nos habitan.

En cierto modo, la melancolía en la Edad Media se entremezcló con la acedia, de la cual hoy apenas y recordamos el nombre. El historiador francés Yves Hersant nos dice que la acedia ha tenido un largo eclipse en Occidente entre el periodo que va del Renacimiento al Romanticismo. Sólo le prestan atención algunos teólogos y eruditos, que por otro lado suelen reducirla a una forma empobrecida de la pereza.

---

<sup>29</sup> G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009, p. 73.

<sup>30</sup> Cfr. Hipócrates, *De la naturaleza del hombre. Las enfermedades. Aforismos*. En Patrick Dandrey coord., *Anthologie de l'humeur noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Le promeneur, París, 2005.

<sup>31</sup> Del cual Foucault ha dibujado a su vez una silueta más definida por cierta angustia y cierta cautela, el cuidado de sí, la parhesía, la verdad que dice Sócrates en los últimos cursos no es la misma que la que presenta Platón ni siquiera en el Fedro aparece este otro Sócrates.

Tendríamos que esperar a que los escritores y filósofos del siglo XIX, que se remontaran a la antigua noción para rescatar de ahí una forma de la melancolía que había permanecido en los márgenes por varios siglos. Hersant cita una breve nota de Sainte-Beuve, en *Port-Royal*, para recordarnos su reinsertión en los motivos de la tradición francesa que está por salir a la superficie: «La acedia es el aburrimiento propio del claustro, sobre todo en el desierto cuando el religioso vive solo; una tristeza vaga, oscura, suave adviene en el aburrimiento de las tardes. La necesidad de infinito nos arrastra; nos perdemos en deseos indefinibles.»<sup>32</sup> Enseguida cita a Kierkegaard: «Eso que desde hace poco conocemos por *spleen*, es lo que los místicos conocían como el tiempo de la quietud, y la Edad Media como acidia»<sup>33</sup> El *spleen* decimonónico también tiene su vínculo con esta otra versión del oráculo délfico, la acedia posibilita desde su aparente pasividad un hundimiento en los abismos. Nos volvemos a conocer, pero en el descenso a los ínferos.<sup>34</sup> Hersant menciona que Baudelaire la llamaba «enfermedad de los monjes»<sup>35</sup>. Y dirá que precisamente la acedia tiene su origen en el Diablo, el demonio meridiano, que a mediodía atormenta a los solitarios y los inspira a despreciar las cosas de Dios.

Este horror antiguo, del que nos hablaba también Giorgio Agamben, se instaura en el siglo XIX como el espíritu propio de la época. El sol negro se detiene a la mitad de su ciclo, torna lenta la marcha del horizonte, y los trabajos y los días vienen a ser una verdadera pesadumbre para quienes están atrapados en este espiral, un bucle temporal. En los tiempos antiguos la acedia es el sello de quien ha perdido la voluntad de cuidar tanto de los otros como de sí mismo, acosados por la negligencia, la indiferencia y el abandono a una muerte sin sepultura. El Heráclito de Rubens nos ilustra la escena: soledad y tedio.

El cristianismo medieval esculpió de hecho un mapa claro y especializado sobre el problema: se exponen a convertirse en acidiosos, los cenobitas y aún más los anacoretas, entregados a un "martirio blanco" en el desierto<sup>36</sup>. El demonio

---

<sup>32</sup> Sainte-Beuve, citada por Hersant en «L'acédie et ses enfants», en J. Clair et al., *Mélancholie. Génie et folie en Occident*, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux/Staatliche Museen du Berlin, Paris, 2005, p. 54. La traducción es mía.

<sup>33</sup> Kierkegaard, citado por Hersant, *Op. cit.*, p. 54

<sup>34</sup> Conócete a ti mismo en el descenso", suele añadir el espíritu de la poesía romántica en Novalis, Alfred de Vigny y, particularmente, Nerval, no sólo el de *Las Quimeras*, sino igualmente el alma ahogada en alcohol y delirios místicos que escribió *Aurelia* y *Las hijas del fuego*.

<sup>35</sup> Hersant, *op. cit.*

<sup>36</sup> Cfr. Para un estudio profundo de la noción de acedia, ver: Bernard Forthomme, *De l'acédie monastique à l'anxi-dépression*, Paris, Synthelabo, 2000; O bien, Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, East

meridiano es acusado como culpable de los pensamientos que acechan a todos aquellos cuyos espíritus caen bajo el hechizo de su voz: Evagrio Póntico da en el siglo IV una descripción de cómo afecta todas las facultades del alma: el demonio de la acedia, es el más insufrible, imposible llegar muy lejos con él sobre los hombros. De inicio, hace que el sol se mueva lento, que se torne inmóvil, un día parecerá de cincuenta horas, fija los ojos sobre las ventanas, les produce aversión por sí mismos, por sus hermanos, por el mundo y por la totalidad de la creación divina, incluida la Divinidad<sup>37</sup>.

Los acidiosos descuidan su ser, atentan contra la Naturaleza en múltiples maneras, y lo peor es que niegan constantemente a un Dios que se les oculta, que les ofrece el silencio como respuesta a su condición suplicante. La vida monástica se torna entonces en una prueba que no ha sido pedida ni definida por ninguna autoridad sino por la mera circunstancia de vivir bajo el acecho del demonio meridiano. Los días en la celda se vuelven una imagen del encierro en un universo que transita lentamente hacia el vacío y la desaparición sin sentido. Para el acidioso, no hay posibilidad de encontrar alguna actividad que valga la pena. Todo sentido está roto por el silencio que lo cerca en medio de la nada. La interioridad del pensamiento, que en otros momentos podría ser ese diálogo quieto y callado con el *Logos*, se vuelve más bien una tortura constante donde el llamado del suicido se vuelve una cantinela contra la que se lucha un tanto y otro tanto se prolonga, debido también a la indiferencia que no demarca ya ningún límite entre vivir o morir.

Entonces como ahora, los remedios para la acedia estaban vinculados con el esfuerzo manual en conjunto con otros hombres, bajo vigilancia. Si acaso hacía falta coerción por parte de las autoridades, se llevaba a cabo la obligación a actuar, producir, trabajar. En un segundo plano -el más importante-, era fundamental reactivar la oración como un acto de fe.

El primer remedio está orientado a renovar vínculos sociales, a despertar en el acidioso la voluntad de verse religado con una comunidad de la que se siente o se quiere excluido. Reencontrarse ahí, en los días y los trabajos, con el apremio de ver el fruto de su esfuerzo como el reencuentro con el sentido de la vida cotidiana.

---

Lansig, Michigan State College Press, 1952; Siegfried Wenzel, *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967.

<sup>37</sup> Évagre le Pontique, *Traité pratique, ou le Moine*, citado por Hersant, *Op. cit.*, p. 56. Hay una versión comentada por Rémi Brague, «L'acédie selon Évagre le Pontique: image, histoire et lieu», en *Esthétique et mélancolie*, Orleans, IAV, 1992.

El segundo remedio es quizá el más crucial, la oración está impulsada por renovar un diálogo íntimo y secreto con Dios, una transparencia de la mente que se dará en la confesión y en la escritura<sup>38</sup>. Al recobrar esta acción original, el acidioso encuentra un nuevo pacto con el habla, la palabra de Dios se invoca para acallar las voces del demonio, para no escuchar ya su canto.

A partir del siglo V, la acedia gana terreno en Europa. La acedia se había latinizado hacía tiempo ya, pero quizá nunca con tanta fuerza. Recordemos la crítica que hace Platón en la *Carta VII* a la vida mediterránea, se enriquece del *taedium vitae* romano, para decirlo con el sello de Séneca, quien ya decía que la vida es "siempre la misma cosa": algo que sin lugar a dudas cansa y fastidia. Si bien, no se trata de los mismos males, hay acentos marcados que los distinguen. La melancolía acidiosa se convierte en esa palabra que le es vecina: accidente. Atropellos melancólicos por todas partes, se trata de suicidios, que ocurren con mayor frecuencia en las celdas monásticas que otros sitios. Allí donde más se estudian los misterios de la palabra original, allí es donde el silencio sepulcral del vacío hace más eco.<sup>39</sup>

El temor que cae sobre el demonio meridiano reside en la creencia de los padres de la Iglesia de que se trata de un notorio indicio de la caída del Alma en el terreno de la Muerte: la tristeza, el tedio, la desidia, la malicia y la desconfianza manifiesta hacia los hermanos no sólo hacen ver que se da cobijo a este *daimón* en lo profundo del corazón, la disminución del ánimo (*pusillanimitas*: el ánimo pequeño), además, suele estar asociada a un evidente estupor, mezcla de misantropía, desesperación y lujuria.

Un padre viajero, el Padre Casiano, es autor en los años 420 de *Instituciones cenobíticas* y de *Conferencias*, donde se representa la vida monástica, y se refleja igualmente la enseñanza de los Padres de Egipto:

Reinterpreta como a los vicios descritos por Evagrio, se añaden el "disgusto del corazón", lo que para él significa la acedia, *taedium cordis*; una funesta serie de fracasos morales, que van desde la gula al orgullo, pasando por la lujuria y la codicia, la ira, la tristeza y la vanagloria; en este esquema, donde cada vicio promueve el

---

<sup>38</sup> Cfr. Cuitláhuac Moreno, «Confesión y escritura de sí. Por una estética de la existencia desde María Zambrano y Michel Foucault», en Sebastián Lomelí, Leonarda Rivera, Cintia C. Robles Luján (coords.), *La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo*, Porrúa-Universidad Veracruzana-SECUM, México, 2014.

<sup>39</sup> Hersant, *op. cit.*, p. 55.

siguiente, la acedia resulta de un *tristitia* superlativa. Ella ocupará en lo siguiente, en la concatenación de pecados capitales, una posición variable, pero a menudo eminente. Su papel generador es testimonio de la variedad de faltas que serán descritas como sus hijas: *Malitia* (...); *pusillanimitas* (...); *desperatio* (...); *sopor* (...); *evagatio mentis* (*Curiositas, verbositas*).<sup>40</sup>

Además de este breve mapa de las hijas de la acedia, que muestra principalmente vicios del orden intelectual, propios ya no del cuerpo sino del espíritu; –lo señalo rápidamente– podríamos decir que es también un muestrario de demonios de corte infernal, una suerte del bestiario que compone la corte del demonio meridiano. Dicho mapa genealógico se encuentra aclarado en el *Speculum religiosorum* de Guillaume Peyraut. Durante la Edad Media, la melancolía estuvo asociada igualmente asociada a la falta de impulso para actuar, aunque no es el mismo marco de ideas ni de políticas, ni los mismos regímenes del saber los que la hacen pensable. Nos dice Toni Montesinos:

en el año 380 o 381, el monje Stagirus, cada vez que ingresaba en un monasterio, «padecía pesadillas terroríficas, trastornos del habla, ataques y desmayos; desesperaba de su salvación, y le atormentaba un impulso irresistible de suicidarse». Földényi repite esos datos y añade que esa tendencia suicida que se apoderó del monje fue interpretada por sus compañeros como una prueba: «Él sólo debía vencer las tentaciones del diablo para superarla.» Y en relación con ello, el autor menciona a Constantino el Africano, que «consideró más tarde la melancolía, el *morbis melancholicus* que a menudo afectaba a los monjes, un pecado mortal, no sin razón desde su punto de vista: el monje melancólico se queda solo no únicamente en lo físico, sino también en el alma, se aparta de la casa de Dios y se convierte en presa del diablo.» Satanás, siempre atento para acoger a toda alma que ve yacer perdida entre los límites de su yo y la omnipotencia de Dios, [...] El diablo acecha al solitario que fantasea excesivamente, que se hace demasiadas preguntas hasta enfermar.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> «Apenas este demonio empieza a obsesionar la mente de algún desventurado, le insinúa en su interior un horror del lugar en que se encuentra, un fastidio de la propia celda y un asco de los hermanos que viven con él, que le parecen ahora negligentes y groseros. Le hace volverse inerte a toda actividad que se desarrolle entre las paredes de su celda, le impide quedar en ella en paz y atender su lectura; y he aquí que el desdichado empieza a lamentarse de no sacar ningún goce de la vida conventual, y suspira y gime que su espíritu no producirá fruto alguno mientras siga donde se encuentra; quejumbrosamente se proclama inepto para hacer frente a cualquier tarea del espíritu y se aflige de pasársela vacío e inmóvil siempre en el mismo punto, él que hubiera podido ser útil a los demás y guiarlos, y en cambio no ha concluido nada ni ha sido de provecho a ser alguno.» Joannis Cassiani, *De institutis coenobiorum*, citado por Giorgio Agamben, *Estancias*, p. 25.

<sup>41</sup> Montesinos, *Melancolía y suicidios literarios*, p. 43.

Giorgio Agamben nos recuerda que fue conocida como el demonio que escoge a sus víctimas entre los hombres religiosos. En esas épocas azotó los castillos, las villas, las ciudades del mundo, y aún más las celdas de los monasterios y las tebaidas de los eremitas, que se convierten en el lugar del sombrío festín.

Asociado a la melancolía, para continuar con las paradojas que aquí se asoman, se ha encontrado indefectiblemente un impulso erótico, un movimiento voluptuoso que produce alguna cosa con esa tristeza: hay algo que obliga a salir de lo inactivo. Según Erwin Rohde, el demonio meridiano no es sino la reencarnación de Empusa, figura espectral en el séquito de Hécate; no es casual que una especie de mantis, el insecto, lleve este título en su nombre científico. La tristeza profunda algo tiene de demoniaco, y otro tanto de una belleza devoradora; también aquí se trata de las bodas de Eros y Tanatos.

Julia Kristeva, en su libro *Sol negro. Depresión y melancolía*, cita a Dante para darnos otro panorama del conflicto "interno":

«muchedumbres doloridas que han perdido el don del entendimiento» en la «ciudad doliente». Tener un corazón mustio significa haber perdido a Dios, y los melancólicos forman una secta de mezquinos enfadados con Dios y con sus enemigos» (...) Con todo, los monjes de la Edad Media cultivaban la tristeza, ascetismo místico que se impondrá como *fuentes de conocimiento paradójica de la verdad divina y constituirá la mayor prueba de fe.*<sup>42</sup>

La melancolía es la hija del pensamiento perdido, es propiamente el sentido de la desesperación, la puesta en abismo del ser, el ser mismo del abismo.

Hacia el final de la Edad Media, la melancolía –al margen de la acedia– había pasado de un uso principalmente especializado y científico (fisiológico como en los naturalistas grecolatinos), hacia un ámbito popular conducido principalmente por la literatura y la poesía. La melancolía como partícipe del orden global de la teoría de los cuatro elementos (y los cuatro humores en el sentido naturalista) se tornó eventualmente en una condición más propia de lo anímico. Es decir, no estrictamente como manifestación de la presencia de un exceso de bilis negra sino

---

<sup>42</sup> Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, p. 13.

como un estado psicológico. La literatura postmedieval descubrió a la melancolía dibujando su matiz sentimental.

(la) Melancolía se siguió usando constantemente como sinónimo de locura, y en retratos la calificación de ‘melancólico’ se empleó en el pleno sentido de una disposición permanente. Pero, salvo en los textos científicos, el uso tradicional tendió cada vez más hacia el sentido subjetivo y transitorio, quedando al cabo tan eclipsado por la nueva concepción ‘poética’, que vino a ser el significado normal en el pensamiento y el habla modernos.<sup>43</sup>

La aparición constante de la melancolía como contenido temático dio cabida en la literatura medieval a la emergencia de la personificación simbólica: la conversión de la melancolía en alegoría fue producida en parte por los escritos y en parte por las ilustraciones y miniaturas que acompañaban los libros y los poemarios de la Baja Edad Media. La *poética* postmedieval es en más de un sentido una cosmovisión y un tratado sobre la vida del espíritu humano y divino.

Este fenómeno apunta no sólo a la vulgarización de la imagen de la melancolía, sino a su desplazamiento: una idealización originada en el seno de la imaginación poética de las artes, tal y como lo anunciaba el naturalismo antiguo, pero ahora sin reparar de lleno en la melancolía como atributo físico, o como síntoma de una enfermedad; el Medievo contempló el paulatino desarrollo de la melancolía como mero estado del pensamiento, pasión intelectual y emocional: emerge su carácter dramático.

En los últimos siglos de la Edad Media a la melancolía le ocurrió lo que a muchas otras pasiones al atravesar los procesos de cristianización en Occidente – como bien supo ver Hegel en sus cursos de estética–: la pasión dejó de ser el mero afecto, una disposición o un humor, para iniciar su cruzada como una acción en tanto que un ejercicio intelectual específico, cruzada definitoria del cada vez más preponderante espacio interior. Las pasiones se independizaron de sus agentes: se volvieron imágenes y personificaciones abstractas. Las connotaciones y descripciones que se dieron lugar en la literatura medieval alrededor de la melancolía como "personificación" o como alegoría, son en buena medida el marco en el que la iconografía asentó su propio abecedario para establecer su taxonomía

---

<sup>43</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía. Estudios de la naturaleza, la religión y el arte.* (Londres, 1964) Versión española de María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 218.

de gestos melancólicos. El tema descubrió sus propias variaciones en las descripciones narrativas o gráficas.

Esta mutación hacia una "*alegorización*" –por llamar al fenómeno de alguna manera– no sólo dio cabida a la proliferación de apariciones de la melancolía personificada en los textos literarios, sino también, más tarde, en la concepción de magia y erotismo en el Renacimiento<sup>44</sup>, a su reincorporación en una teoría cósmica pero donde el eje conductor se define ahora por las cualidades intelectuales de lo melancólico, en contraste de *la cosmovisión griega que veía a la melancolía en sus condiciones elementales, naturales ya sean internas (al cuerpo) o externas, pero afianzadas en una naturaleza de la materia y no en la naturaleza del espíritu.*

Fue Marsilio Ficino quien pudo construir un sistema de pensamientos vinculatorio entre estas comprensiones contrapuestas (la antigua y la medieval), aunque –por otra parte– no lo hizo sin crear a su vez una teoría precisa de la familiaridad entre la «lógica interna» de la melancolía y la de otra figura que se le sumará para sus posteriores representaciones: Saturno.

Sería impreciso decir que Ficino es el primero en vincular la melancolía con el planeta que representa el pensamiento malévol, la profundidad perdida de la razón en el abismo de lo sobre-natural, y representa igualmente la enormidad de la especulación; pues todo ello había aparecido antes en las ideas de la metafísica y la astrología neoplatónicas, pero lo que sí se puede decir, es que el esfuerzo del pensador renacentista es el que impulsa la indisoluble asociación que vendrá entre lo melancólico y lo saturnino. El trabajo de Ficino sobre la melancolía tuvo el genio de enlazar teorías que, si bien parecían hacerse guiños desde la antigüedad como la astrología pitagórica-platónica y la fisiología greco-latina, no terminaban de armar una imagen clara ni precisa de cómo se vinculaban las esferas intelectuales-espirituales y las materiales en la producción intelectual o artística.

La afición de Ficino por el platonismo y el neoplatonismo, sus conocimientos del hermetismo y otras tradiciones filosóficas le permitieron crear un *pensamiento erótico* que requiere de la melancolía como concepto para articular

---

<sup>44</sup> «En su magistral obra *Eros y magia en el renacimiento 1484*, Ioan Peter Couliano explora la cultura esotérica que constituye según él, el corazón y la imagen del humanismo renacentista, y los trazos que ésta deja en el mundo contemporáneo. Entendida como un conocimiento profundo del imaginario y los mecanismos del deseo, el eros, la magia tal y como es explorada por Pico de la Mirándola, Marsilio Ficino o Giordano Bruno, es un sistema complejo que se constituye como una técnica de manipulación mental destinada a influenciar a los individuos y a las multitudes.» Manuela de Barros, *Magie et technologie*, Éditions Supernova, París, 2015, p. 18.

su partición y ordenación interna. En este punto, por pensamiento erótico me refiero a un pensamiento vinculante, creador, propicio a una proliferación del saber más íntimo del Cosmos y que dé cuenta de aquello que enlaza las naturalezas distintas a un principio único. A grandes rasgos, lo que ocurre en estos dos momentos aludidos (poética postmedieval/erótica renacentista) es la emergencia de dos *éticas* distintas a las de los griegos. La melancolía se convirtió en *un modo de estar en el mundo* en un sentido más amplio que el que habían propuesto incluso los naturalistas antiguos. Después de ello, tenemos una imagen global donde la escritura poética es amorosa, erótica, y la imaginación, abierta o secretamente melancólica.

De vuelta con Kristeva, una de las más significativas partes de su trabajo consiste en retomar la imagen de Durero y Nerval: el *Sol negro*. Su análisis insiste en dos cosas: el humor oscuro está distribuido en una doble dimensión: planos yuxtapuestos pero entrecruzados en algunas partes: lo corporal y lo simbólico marcados por esta ausencia de razón, por una tristeza esquiva que no encuentra causa ni finalidad, la ausencia de causa, la imposibilidad de conocer el de fin último de las cosas, como decía Kant, e incluso la falta de final, la falta y la necesidad de poner fin a todo. La literata y analista se enfoca –en un primer momento– en la melancolía como parte de la sintomatología propia de la situación hospitalaria, de la inhibición y abatimiento, pero también es necesario reparar en otra fase del proceso: la excitación, la sobreproducción. Inactividad y creación. Dualidades alternadas. Depresión seguida de una manía y brotes de euforia, de los que Wirginia Woolf y, mejor aún, Kafka, dan cuenta en sus *Diarios*.

Cabe señalar que estos padecimientos no son estáticos, conforman entre sí relaciones que a su vez componen planos y paisajes. La melancolía –se ha dicho ya– es un *pathos*, donde *ser es padecer*, de manera activa y pasiva en un mismo movimiento donde no se distinguen una forma ni un contenido: el pensamiento crea sus ruinas para circular ahí, hundido en un perverso gozo, en medio de la desolación como en los paisajes del alma expuestos de las pinturas románticas y simbólicas: de Claude Joseph Vernet, *Tempestad, Pintura Marina*; Théodore Géricault, *La tempestad* o *El naufragio*; Pierre Henri de Valenciennes *La erupción del Vesubio*; o las más que conocidas obras de Caspar David Friedrich *Vista sobre Arcona al emerger la Luna, Monje a la orilla del mar*; y de manera aún más dramática en Arnold Böcklin, *Isla de los muertos*.



**Fig. 1**

Claude Joseph Vernet, *Tempestad*, *Pintura Marina*, 1789



**Fig. 2**

Théodore Géricault, *La tempestad o El naufragio*, 1820



**Fig. 3**

Pierre Henri de Valenciennes *La erupción del Vesubio*, 1813



**Fig. 4**

Caspar David Friedrich *Vista sobre Arcona al emerger la Luna*, 1805-1806



**Fig. 5**

Caspar David Friedrich, *Monje a la orilla del mar* -1808-1810



**Fig. 6**

Arnold Böcklin, *Isla de los muertos*, 1883

Traigo esto a colación sólo para mostrar que el pensamiento melancólico no es exclusivamente el estado depresivo de lo inoperante. Ni siquiera sólo la obsesión por lo que ha desaparecido y de lo que incluso se han perdido las palabras claves; el pensamiento melancólico es también paisaje, construcción de un ambiente desde el cual pensar ese tipo de intensidades en particular, como ambientes del pensamiento como señalan Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*<sup>45</sup>; o bien, los planos del alma melancólica son ritornelos, en ellos, el alma cruza tres veces vencedora el Aqueronte<sup>46</sup>.

Pero sumergirse en el temible río no necesariamente quiere decir que siempre se saldrá triunfante, no todos somos Orfeo o Nerval. El precio que se paga cuando las potencias son menores que las del sagrado flujo es la caída final en el reino de las sombras. Eso significa una amenaza paradójica que se busca y se repele al mismo tiempo, incluso si para el melancólico lo que más se ve amenazado no es ni siquiera la vida del hombre o la mujer sumidos en un desencanto y en un abismo sin desesperación –pues puede estar en una fase apática–; lo que está en riesgo es la misma persistencia del alma en el Ser. Los melancólicos son los verdaderos suicidas<sup>47</sup>. La muerte es la estrella invisible que da guía a su existencia. Y como sabemos bien, las relaciones entre perseverar en el ser, y la búsqueda por el sentido son dinámicas, efervescentes, en ocasiones incluso demasiado volátiles; no vienen estrictamente dadas en una línea vertical desde lo lingüístico y lo simbólico hacia la materia; ni siquiera desde la palabra pura en su caída hacia el cuerpo (¡como si acaso

---

<sup>45</sup> Véase: Deleuze-Guattari, «4. Geofilosofía», en *¿Qué es la filosofía?*

Me permito citar una breve consideración mía sobre la relación entre espacio y psique en el pensamiento de Félix Guattari: «La construcción de espacios no se hace al margen de la edificación psíquica. [...] Guattari insiste en que el campo planetario está formado por muchas otras figuras del pensamiento [...] las tres ecologías hablan de una forma diferente de cuidar los espacios que somos y que podemos ser. La casa puede convertirse en algo que no es exclusivamente personal ni un mero lugar donde están los objetos que me pertenecen [...] el espacio es algo vivo, y su ordenamiento no nos puede ser indiferente. Se desea que haya cierto ambiente, ciertos colores, que la habitación se impregne de un espíritu determinado.» Cuitláhuac Moreno Romero, «Guattari y Freud: revoluciones clínicas», en: Rosaura Martínez Ruiz (coord.), *Filósofos después de Freud*, UNAM-Itaca, México, 2015, pp. 201-203.

<sup>46</sup> «Y yo dos veces triunfador crucé el Aqueronte / Modulando y cantando en la lira de Orfeo Los suspiros de la santa y los gritos del hada» Nerval, «El desdichado»; citado en J. Kristeva, *Sol negro...* p. 120-121.

En contraste hay que ver la resonancia de estas imágenes en la última obra de Deleuze-Guattari: «La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desgarremos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos. Sólo a este precio le venceremos. Y tres veces vencedor crucé el Aqueronte. El filósofo, el científico, el artista parecen regresar del país de los muertos.», *¿Qué es la filosofía?*, p. 203.

<sup>47</sup> «[...] el suicida tiene ante sí el motivo que intriga a poetas y filósofos de cualquier época: la indefinible nada, que campa a sus anchas como concepto metafísico hasta que, en la oscuridad –¿o será la luz?–, cobra su invisible forma y al fin "vive"», Toni Montesinos, *Melancolía y suicidios literarios*, p. 142.

existiesen meros cuerpos, o palabras puras!), sino en planos cruzados, donde lo alto, lo bajo y la superficie –por usar los conceptos de Gilles Deleuze en *Lógica del sentido*– componen un panorama de sinuosas dunas, mesetas que son igualmente intensidades, pero nunca intensidades abstractas, ni siquiera ahí donde lo imperceptible se convierte en un plano monocromático pleno de azul, donde el sentido danza y vuela entre las nubes pero igualmente cae, en picada... Esa presencia de lo intensivo en el azul que lo hace aparecer como azul, la intensidad-azul del cuadro en Klee<sup>48</sup>, está insuflada de sentidos históricos, místicos, personales e intempestivos. El cuerpo y el concepto están mutuamente superpuestos.

Remontemos un poco al asunto melancólico de este apartado. Más allá de los bloques históricos que separan al *spleen* romántico de los siglos de la patrística, cabe insistir en que todo lo que se relaciona con la acedia, la tristeza y la melancolía involucra de suyo un profundo terror al vacío universal tal y como se juegan hacia los tiempos del Renacimiento. Una nube negra cubre la luz del cuerpo divino: el cuerpo cósmico universal yace como el *Cristo muerto* de Holbein, la muerte como destino y la melancolía se cruzan de nuevo.

El alma corroída por la bilis negra está amenazada por una condena que parece irreversible, ante la cual el enfermo actúa muchas veces con indiferencia y burla irónica. No es únicamente la esperanza del suicidio, sino el desprecio a la obra magna y vana de Dios. Kristeva nos dice que para el ser hablante la vida tiene sentido, y que el habla –sigue a Heidegger– es la apoteosis del sentido; «a sentido perdido, vida en peligro»<sup>49</sup>. Quizá cabe decir que el melancólico no siempre odia vivir, pero desprecia la cotidiana vulgaridad de estar en el mundo. En «El *Cristo muerto* de Holbein» Julia Kristeva nos hace reparar en tan singular pieza; después de la descripción que ella misma elabora –tras haber citado en extenso un pasaje de *El idiota* de Dostoievski–, concentra ideas para pensar la imagen del dios muerto en las siguientes palabras: «La representación sin disimulo de la muerte humana, el desnudamiento casi anatómico del cadáver transmite a los espectadores una angustia

---

<sup>48</sup> «Y cuando la pintura quiere volver a empezar partiendo de cero, construyendo el percepto como un mínimo ante el vacío, o acercándolo al máximo al concepto, procede por monocromía liberada de cualquier casa o cualquier carne. Particularmente el azul, que es lo que se encarga del infinito, y que hace del percepto una "sensibilidad cósmica", o lo más conceptual que hay en la naturaleza, o lo más "proposicional", el color cuando el hombre está ausente, el hombre convertido en color; pero si el azul (o el negro, o el blanco) es perfectamente idéntico en el cuadro, o de un cuadro a otro, es el pintor quien se vuelve azul -"Yves, el monocromo"-, siguiendo un mero afecto que hace que el universo bascule en el vacío», Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 183.

<sup>49</sup> Kristeva, Op. Cit., p. 12.

insoportable frente a la muerte de Dios, confundida aquí con nuestra propia muerte, tan ausente está el más mínimo aliento de trascendencia.»<sup>50</sup> Kristeva nos dice que, en pleno siglo XVI, Hans Holbein renuncia a la composición y al lenguaje críptico o al mensaje de la simetría o la disposición de símbolos y signos que, en concordancia con la costumbre de la época –de la cual *Los Embajadores*<sup>51</sup> del mismo Holbein será una de las joyas cumbres–, anunciarían algún dejo de esperanza incluso en un tema tan mórbido. En cambio, Holbein se niega a decir simbólicamente lo que usualmente se señalaba con las pinturas sobre Cristo después de la crucifixión: "hay vida después de la muerte, la Eternidad está a la espera". Ya sea que esto se insinúe por medios alegóricos o se haga explícito en la representación de la Ascensión en las pinturas de la época, Holbein lleva el signo a otro anuncio.



*Cristo yacente*, Hans Holbein, 1521

La imagen que Kristeva misma elabora puede ayudarnos aquí. Me refiero a aquella que la pensadora trae a cuenta por mediación del personaje de Dostoievski, Hipólito, el que clama: «¡Ese cuadro...! ¡Ese cuadro *puede hacer perder la fe a más de una persona*»<sup>52</sup>, es la imagen de un cuerpo que habla el lenguaje de la muerte y nada

<sup>50</sup> J. Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, p. 94.

<sup>51</sup> Cfr. Pablo Baler: «en *Los Embajadores* de Holbein (1533) los enviados franceses de Enrique VIII custodian, altivos, los instrumentos que simbolizan las esferas del conocimiento (astronomía, aritmética, geometría y música), mientras irrumpe a sus pies, desde una perspectiva anamórfica, una calavera que amenaza, como infalible símbolo de muerte, los alcances de todo saber temporal y espiritual», en: *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*, Corregidor, Buenos Aires, 2008.

<sup>52</sup> F. Dostoievski, citado por Kristeva, *op. cit.* p. 91.

más, la de la caída en picada de la Naturaleza comprendida como un orden traspasado por la acción milagrosa de la Resurrección.<sup>53</sup>

La tensión de la única figura en el cuadro, Cristo, sólo se tiende hacia lo que no aparece: la ausencia de otra cosa que no sea su cadáver o la muerte misma, incluso esa que hoy día podemos encontrar en la morgue; si bien no se trata de cualquier muerte sino de la muerte del dios: «el Cristo de Holbein es un muerto inaccesible, lejano pero sin más allá [...] En esta pintura hay otra moral, una moral nueva.»<sup>54</sup> Lo que Kristeva quiere decir es que emerge un espíritu de sospecha, que sin negar el cristianismo ni su significado, su significación cultural, tampoco ha de encontrar ni en el paganismo ni en otras formas de pensamiento un terreno en el cual asentarse para levantar una esperanza de redención transmundana.

La moral que aparece aquí, novísima, es la que vendrá a proliferar después con toda su fuerza: la aceptación resignada de esa muerte del sentido que viene a confirmar la propia finitud<sup>55</sup>: «¿[...] es posible que al aceptar ese código Holbein se haya incluido a sí mismo en el drama del Muerto? ¿Signo de humildad: el artista arrojado a los pies de Dios? ¿O signo de igualdad?»<sup>56</sup>. El marco puesto en retrospectiva, afirma la autora, no lo convierte en un simbolismo ni gótico ni renacentista, propiamente, pues el puente simbólico está añadido presumiblemente. En cierto modo podemos decir que Holbein está aislando dos formas de lo que vendrá a flotar más tarde, ambas advienen con el tema de «la muerte de Dios», cuestión que no había sido para este tiempo un asunto característico, no fue el espíritu de la época ni siquiera en los humanistas que encubrían su ateísmo, pues había un desplazamiento del sentido del mundo a través de los procesos de secularización de lo religioso al científicismo del humanismo.

Podría decirse sin atrevimientos que las intuiciones manifiestas por Holbein tendrían que esperar hasta el romanticismo alemán y francés por réplicas en la poesía, y hasta Nietzsche y Heidegger para resonar el miedo que sustenta al

---

<sup>53</sup> «El rostro del mártir tiene la expresión de un dolor sin esperanza: la mirada vacía, la tez glauca y el perfil acerado son los de un hombre realmente muerto, de un Cristo abandonado por el Padre ("Padre ¿por qué me has abandonado?") y sin promesa de Resurrección.» *Ibid.*, p. 93.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>55</sup> Para un estudio más profundo de la finitud en términos ontológicos, *Cfr.* Greta Rivara Kamaji, *El ser para la muerte*, Itaca-UNAM, México DF, 2003.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 99.

pensamiento filosófico que se asienta en la falta de fundamento último ya no como sospecha sino como afirmación. Para ahondar en el tema, es necesario traer a cuento que "la muerte de Dios" aparece en escena con plenitud en un extracto de la novela *Siebenkäs* de Jean Paul Richter a finales del siglo XVIII, pero no se trata de una muerte efectiva sino de un sueño, el famoso *Sueño del Cristo muerto desde lo alto del edificio del mundo*, lo cito a continuación acorde a la versión publicada en el siglo XIX en Francia por Madame de Staël, pues fue la versión en francés la que hizo llegar a Nerval la imagen mortífera soñada por Jean Paul:

Un atardecer de verano, estaba acostado sobre la cima de una colina, sobre la que me dormí, y soñé que me despertaba en medio de la noche en un cementerio. El reloj daba las once. Todas las tumbas estaban entreabiertas, y las puertas de la iglesia, agitadas por una mano invisible, se abrían y cerraban con gran estrépito. Sobre los muros huían sombras, que no eran proyectadas por cuerpo alguno; otras sombras lívidas se elevaban por los aires, y solamente los niños reposaban todavía en sus féretros. Había en el cielo como una nube grisácea, pesada, sofocante, que un fantasma gigantesco apretaba y estrujaba en grandes pliegues. A mi alrededor, escuchaba la lejana caída de avalanchas, y bajo mis pasos la primera conmoción de un terremoto. Toda la iglesia vacilaba, y el aire se estremecía con los sonidos desgarrantes que buscaban en vano la armonía. Algunos rayos pálidos arrojaban una luz sombría. El terror me impulsó a buscar abrigo en el templo: dos basiliscos relumbrantes estaban delante de sus pórticos temibles. Avancé entre la turba de sombras desconocidas, sobre las que estaba impreso el sello de antiguos siglos; todas giraban alrededor del altar despojado, y solamente sus pechos respiraban y se agitaban con violencia; un solo muerto, desde hacía poco enterrado en la iglesia, reposaba sobre su sudario; todavía no llevaba mortaja, y un sueño feliz hacía sonreír su rostro; pero ante la proximidad de un viviente, dejó de sonreír, abrió con un penoso esfuerzo sus párpados entumecidos; el lugar de su ojo estaba vacío, y en el del corazón sólo había una herida profunda; elevó sus manos, juntándolas para rezar; pero sus brazos se estiraron, se separaron del cuerpo, y las manos unidas cayeron a tierra. En lo alto de la bóveda de la iglesia, estaba el cuadrante de la eternidad; no tenía ni cifras ni agujas, pero una mano negra hacía sus giros con lentitud, y los muertos se esforzaban por leer la hora. Entonces descendió desde lo alto hasta el altar una figura brillante, noble, elevada, y que arrastraba la impronta de un dolor imperecedero; los muertos exclamaron: - ¡Oh Cristo!, ¿ya no hay más Dios? – Él respondió: - No, no hay. – Todas las sombras empezaron a temblar con violencia, y

Cristo continuó así: - He recorrido los mundos, me he elevado al medio de los soles, y allí tampoco estaba Dios; descendí hasta los límites últimos del universo, miré dentro del abismo y grité: - ¡Padre!, ¿dónde estás? – pero no escuché más que la lluvia que caía gota a gota en el abismo, y la eterna tempestad, que ningún orden regía, me respondió tan solo. Elevando mis ojos hacia la bóveda de los cielos, no encontré otra cosa que una órbita vacía, negra y sin fondo. La eternidad reposaba sobre el caos y lo roía, y se devoraba lentamente ella misma: redoblad vuestros ruegos amargos y desgarrantes; que los gritos agudos dispersen las sombras, porque esto es un hecho. Las sombras desoladas se desvanecieron como el vapor blancuzco que el frío ha condensado; la iglesia quedó pronto desierta; pero de repente, espectáculo horroroso, los niños muertos, que se habían levantado en el cementerio, acudieron y se postraron delante de la figura majestuosa que estaba sobre el altar y dijeron: - Jesús, ¿no tenemos padre? – Y él respondió con un torrente de lágrimas: - Todos somos huérfanos, vosotros y yo no tenemos ya padre. – A esas palabras, el templo y los niños se abismaron, y el edificio íntegro del mundo se desplomó ante mí en su inmensidad.<sup>57</sup>

La imagen del Cristo muerto condensa la asimilación de varios sentidos de «la muerte de Dios»:

- 1) La muerte de Cristo, el dolor y la catástrofe, la afirmación del cristianismo como una empresa que niega el mundo material. Nostalgia y melancolía por lo Eterno que acontece siempre en otro plano, frente al mundo finito y despreciable del cuerpo, donde todo lo material se condena irremediabilmente: la vida en el cuerpo es el camino por un valle de lágrimas.
- 2) La muerte espejeada por el cadáver divino, que no niega ni supera la Naturaleza ahora revelada en su verdad fundamental: Todo muere. Cristo muerto como hombre, como humano. El Dios hecho a semejanza de su creación, mortal destino.
- 3) La muerte del sentido último. Nada vale la pena si incluso los dioses han de morir. Nihilismo. En el sentido en que Nietzsche lo afirma con su "Dios ha muerto" (si bien la frase de Nietzsche abarca más sentidos).

---

<sup>57</sup> Versión de Juan Carlos Sánchez Sottosanto. Disponible en: <http://sanchezsottosanto.over-blog.es/article-32608961.html>

En medio de estas dos últimas variaciones, podría incluirse lo que Hegel piensa alrededor del Cristo muerto. Para Hegel es indispensable reparar en la necesidad de comprender que lo humano se desdobra y se equipara con lo divino: el Espíritu es imagen y semejanza de su receptáculo: el pensamiento encarnado. El Dios Padre hará experiencia de la muerte mediante Dios Hijo; y lo humano se elevará, ahí en su distinción: la finitud, al ámbito de lo Eterno mediante el Cristo.

Ahora bien, si hacemos este aparente desvío, toda esta vuelta alrededor del *Cristo yacente*, un tanto en la periferia de los textos de Kristeva, o quizá sí un tanto fuera de lugar, sólo es para pensar si tiene cabida vincular el Cristo muerto de Holbein con el de Nerval y su melancolía, que no es abordado por Kristeva con mucho detenimiento, pero que parece replicar lo que ella misma afirma de Holbein. En palabras de Adriana Yáñez Vilalta:

En *Le Christ aux oliviers*, Nerval desarrolla uno de los temas "clásicos" del romanticismo alemán y posteriormente del romanticismo francés: "La muerte de Dios". El tema se convierte en una verdadera obsesión. En la literatura romántica anterior, lo desarrollan Hölderlin, Novalis y Jean Paul. Más tarde, en Francia, Alfred de Vigny, Víctor Hugo y Gérard de Nerval, entre otros.<sup>58</sup>

Más adelante Yáñez señala que hay una importante variación a partir de Nerval en relación con la imagen del Cristo muerto:

Comparado con el "sueño" de Jean-Paul, el texto de Nerval ofrece cambios definitivos en cuanto a la interpretación de fondo. No es Cristo muerto el que anuncia a los muertos la ausencia de Dios. La acción se desplaza del mundo de los muertos al de los vivos. Cristo se dirige a sus discípulos dormidos. No son ya dentro de un sueño, sino hombres vivos, pero dormidos. Cristo les anuncia la muerte de Dios, no la ausencia de Dios. La fuerza de las imágenes, su profundidad, su carácter lúcido, su tono profético, hacen que *Le Christ aux oliviers* se encuentre más cerca de Nietzsche que de Jean-Paul. El "sueño" de Richter era una pesadilla, una manera de afirmar nuestra fe, un argumento para fortalecer nuestro corazón en momentos de duda. El poema de Nerval no es un sueño, es el monólogo de Cristo y el silencio del Padre. Expresa el destino del hombre en la tierra: el sacrificio inútil, el dolor callado, la soledad absoluta. Expresa el sinsentido de la vida y de la obra del hombre: *Dieu*

---

<sup>58</sup> Adriana Yáñez Vilalta, *Nerval y el romanticismo*, UNAM/CRIM/Porrúa, México, 1998, p. 45.

*manque à l'aute où je suis la victime....*, "Dios está ausente en el altar donde soy la víctima..." El sentido de la vida humana es un sacrificio en el altar de un Dios ausente, de un Dios que calla, de un Dios que no existe."<sup>59</sup>

A modo de provocación, puede compararse el Cristo muerto de Holbein con el de Vittore Carpaccio, de 1505, donde no sólo el espacio en el cuadro está colmado por otros personajes, referencias a pasajes bíblicos y otros elementos narrativos, míticos y alegóricos: la Virgen llorando; Magdalena y Juan a la derecha; mientras que, a la izquierda, hombres vestidos a la usanza oriental que se apresuran a lavar el Santo Cuerpo, representado con serenidad y armonía aun cuando se encuentra rodeado de cráneos y otros signos mórbidos; hacia el centro del cuadro se encuentra un Job melancólico (gesto típico de mentón apoyado mano izquierda); arriba, en el fondo, alcanzan a verse las siluetas de un par de músicos, trovadores, posiblemente.



*Cristo muerto*, Vittore Carpaccio, ca.1505

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 47.

Más allá de una interpretación detenida de esta otra versión, lo que nos gustaría mostrar aquí es que quizá Kristeva tiene razón al suponer que en el caso de Holbein se trata de un discurso que se debate entre el aislamiento, la soledad y la falta de sentido (no hay más elementos simbólicos a interpelar), y que quizá no hay más compañía para el *Cristo* de Holbein que la muerte hecha cadáver.

Pasemos a otro aspecto de la incorporación de la melancolía. En relación con la clínica, ya lo veíamos, la melancolía ha tenido relaciones también dramáticas. Pues, si seguimos lo dicho por Michel Foucault o por Michel de Certeau, la visibilidad de una enfermedad, el modo en que aparece en el campo social, también depende de cómo se introducen sus signos en el imaginario compartido. Esto, ya lo veíamos, no es otra cosa sino una distribución de los lugares que ocuparan los iconos, su significación y lo que se hará con ellos al momento de leer al cuerpo enfermo o al producto de lo que de ahí emerja. Los síntomas no son distintos del modo en que aparecen, la manera en que construyen una corporalidad simbólica<sup>60</sup>.

Cuando se trata de un melancólico los síntomas no son únicamente sus padecimientos sino su producción *partes extra-partes*, esto quiere decir, su obra creativa, que puede ser pensada en diferentes niveles. Bien sugiere Deleuze que los cuerpos de los filósofos no son únicamente el sistema orgánico y anatómico en el que habitan. Deleuze, que no cree en la preponderancia de lo orgánico, sin embargo, cree en cuerpos que se organizan pero cuyo orden nunca es definitivo. Nunca terminan de volverse sistemas. El cuerpo sin órganos es un proyecto permanente, un laboratorio personal de experiencia de la desaparición.<sup>61</sup> Con ello ha tergiversado lo que Artaud balbuceaba, pero ha mostrado otro régimen de la vida que ni es meramente material ni meramente espíritu.

---

<sup>60</sup> Aunque este asunto supera el ámbito clínico, si he sacado a cuenta a Michel de Certeau es porque sus distintos estudios, ya sea sobre las monjas poseídas o sobre el cuerpo místico (en *La posesión de Loudun* y *La fábula mística*), lo que nos muestra es la disputa institucional que se da entre teología, medicina, demonología, psiquiatría y jurisdicción, particularmente al momento de diagnosticar en qué sentido, en qué parte y cómo es que el cuerpo aparece como anómalo, anormal o anti-natural.

<sup>61</sup>

«El Cso [cuerpo sin órganos] no se opone a los órganos, sino [...] a esa organización de los órganos que llamamos organismo, a la organización orgánica de los órganos. El juicio de Dios, el sistema del juicio de Dios, el sistema teológico es precisamente la operación de Aquel que hace un organismo [...] porque Él no puede soportar el Cso, porque lo persigue, porque lo destripa para adelantarse y hacer pasar primero al organismo.» Deleuze-Guattari, *Mil Mesetas*, pp. 163-164.

Deleuze y Guattari insinúan que en cierto modo los escritos, los libros, las pinturas, los delirios y hasta sus conversaciones forman parte del cuerpo ennegrecido en el que se descomponen aquellos que piensan la muerte.

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades medibles, constituye un agenciamiento. Un libro es precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible. Un libro es una multiplicidad.<sup>62</sup>

La obra de los artistas no es sintomática en el sentido de que hace manifiesto que el sujeto padece alguna dolencia de orden melancólico o de duelo, lo que apunta es que la obra es extensión de un cuerpo indiferenciado por el espacio que habita, y que es más bien el lugar, el cuerpo de esa vida que lo atraviesa y lo desborda. Como dicen Deleuze y Guattari:

Los artistas son como los filósofos en este aspecto. Tienen a menudo una salud precaria y demasiado frágil, pero no por culpa de sus enfermedades ni de sus neurosis, sino porque han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos, y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte. Pero este algo es también la fuente o la vivencia (lo que Nietzsche llama salud). «Algún día tal vez se sabrá que no había arte, sólo medicina»<sup>63</sup>

La literatura y el arte son síntomas del acontecimiento-mundo, hacen manifiesto el desastre, su escritura como decía Blanchot. Arte, lugar del pensamiento donde la vida y la muerte se dan las manos, donde lo alto y lo bajo se reúnen en bodas sublimes y ominosas como las que ilustra William Blake.

En un cerco freudiano, Kristeva nos dice que con la melancolía se trata de algo a caballo entre lo que en el siglo XX se llama neurosis y psicosis, «posee el

---

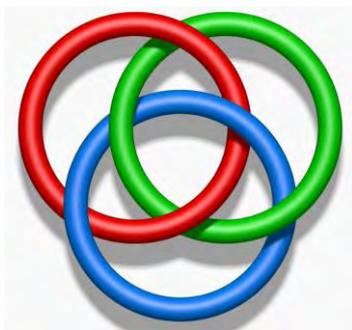
<sup>62</sup> Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*, pp. 9-10.

<sup>63</sup> Deleuze-Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 174.

formidable privilegio de situar la pregunta del analista en la encrucijada entre lo biológico y lo simbólico. ¿Series paralelas? ¿Secuencias consecutivas? ¿Cruces azarosos para detallar, inventar otra relación?»<sup>64</sup> De una u otra forma nunca es evidente a qué régimen pertenecen estos padecimientos, si al alma o a la carne, a su evidente separación, pues sabemos –desde Nietzsche– que el Alma muere antes que el cuerpo.

La pregunta sobre los síntomas y la escritura, sobre cómo se desempeña la producción artística en el escritor, también ha encontrado en la literatura psicoanalítica una formulación curiosa. La clínica lacaniana tiene –entre otras características– la de formular versiones variantes del aparato psíquico freudiano, sus indagaciones alrededor del nudo borromeo, sobre la anudación de los tres registros: simbólico, imaginario y real, que Lacan había ido postulando en sus famosos seminarios –desde 1973 con reformulaciones hasta 1979–, reparó en James Joyce de una manera singular.

El nudo borromeo es una estructura gráfica donde tres círculos se unen entre sí sin tocarse necesariamente, se caracteriza por una lógica de imbricación en la que cada una de estas "regiones" se vincula con las otras de tal manera que las tres se mantienen ligadas simultáneamente. Y si una se "suelta", las otras dos se "liberan" igualmente. Un nudo borromeo *normal*, según la formulación más corriente, quizá lo digo de manera muy tosca pero sólo me interesa mostrar una versión simplificada, es así:



Una formulación en la que el nudo no existiese, implicaría que no hay mutua sujetación de los círculos-registros, no habría una adecuada distribución de las dimensiones en la vivencia del sujeto: lo real, lo imaginario y lo simbólico estarían

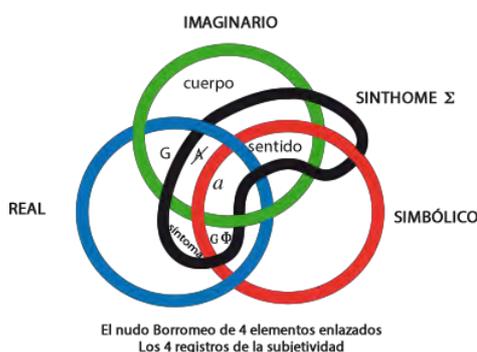
---

<sup>64</sup> Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, pp. 14-24.

todos separados. Si esta "estructura" pretende mostrar una adecuada anudación de los sujetos, una cierta "normalidad", también hay otras que se escapan de esto. Hay subjetividades próximas a la locura, a la psicosis, y otras formas de estar al margen de esta normalidad neurótica. Los artistas son un tanto atípicos, lo sabemos.

Estamos haciendo un movimiento difícil, puesto que reducimos completamente los conflictos al interior de la tradición psicoanalítica cuando postulamos leer la subjetividad propuesta ahí con relación a las manías y otras formas de asumir la melancolía –como vimos en el apartado anterior–, pero lo que dice Lacan en este seminario es en verdad sugerente. Grosso modo nos dirá que cuando los sujetos no se ven –valga la redundancia– sujetados al orden simbólico, a la ley del Padre, etc., cuando no hay una experiencia "normalizada" de los usos que rigen nuestra organización lingüística, práctica y efectiva, lo que tenemos es un sujeto que está al margen de esta anudación en la que se vive "neurótica y normalmente" (!!).

Pero hay una forma de reanudar todo esto a través de la producción literaria y artística. La obra no se reduce a ninguno de los tres registros postulados, y sin embargo anuda los otros registros en el sujeto que aparecían sin vincularse (aunque cabe decir que no se trata de sujetos particulares, sino de una estructura esquemática), o bien, manteniendo al margen primordialmente al registro simbólico. Este nudo agregado es el *sinthome*<sup>65</sup>:



<sup>65</sup> «He dicho que Joyce era el síntoma. Toda su obra es un largo testimonio de esto.» Jacques Lacan, *El seminario. El sinthome. Libro 23*, traducción de Nora A. González, Paidós, Buenos Aires, 2008, p.68.

Cabe decir que hay una distinción en Lacan entre *synthome* y *sinthome*, un juego de palabras, un asunto de escritura se pone en operación. Curiosamente, en francés, *sint-home*, puede ser homófono de *saint-homme*, un santo, un monje acosado por los espectros de la acidia. El síntoma (*synthome*) es depresivo, reproduce el conflicto ad infinitum. El *sinthome* produce otro espacio para escapar de la muerte por desmembramiento. Lo importante a señalar es que Lacan nos dice, partiendo del caso de Joyce, que la obra artística completa los procesos de anudación con lo simbólico que no fueron llevados a cabo en la emergencia y formación de la subjetividad.

Es decir, la obra reúne lo que podría estar separado, la obra escrita nos salva de la total diseminación. Reinserta la locura indómita del artista en un espacio en el que las cosas adquieren sentido nuevamente. No hay estrictamente un retorno a la neurosis normalizada, pero sí hay una esfera en la que se produce un efecto de ello basados en el esfuerzo de la escritura. La ficción une el mundo. La escritura ayuda a los locos a serlo un poco menos, o bien, a serlo de otra manera.

Evidentemente no nos interesa reducir el nudo melancólico a lo dicho por Lacan en un seminario, nos es útil y solamente eso. Si bien hay que tener cuidado de no romantizar demasiado otros rostros de la locura: la psicosis. Ni de pensar exclusivamente el problema melancólico en relación con la escritura desde la clínica psicoanalítica.

La vida trágica de los artistas, la producción siniestra de su obra, su desdén por la cotidiana trivialidad, su afán por hacer del desastre una escritura. Escritura del desastre último como pensamiento –el neutro sello de Blanchot–. Pensamiento y muerte se unen en la escritura. «La escritura es recuerdo, el recuerdo escrito prolonga la vida durante la muerte.»<sup>66</sup> Nos dice Susan Sontag en su famoso ensayo sobre Benjamin y la melancolía «Bajo el signo de Saturno»:

Inerte frente al desastre, similar a una cosa, el temperamento melancólico es galvanizado por las pasiones que provocan objetos privilegiados. Los libros de Benjamin no sólo eran para su uso, instrumentos profesionales; eran objetos contemplativos, estímulos para el ensueño. Su biblioteca evoca «memorias de las ciudades en que encontré tantas cosas: Riga, Nápoles, Munich, Danzig, Moscú, Florencia, Basilea, París... memorias de las habitaciones donde habían estado

---

<sup>66</sup> Cfr. M. Blanchot, *El paso (no) más allá*, p. 62.

alojados estos libros...» La caza de libros, como la cacería sexual, aumenta la geografía del placer, otra razón más para vagabundear en el mundo.<sup>67</sup>

Y es que los libros melancólicos son una afrenta a la realidad, la desafían, pues sí, se trata de yuxtaponer las fuerzas, ver en qué con-formación hay más voluntad, más potencia: "(...) si el libro es un mundo, cualquier libro es el mundo (...) El mundo y el libro se envían entre sí eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas. Ese poder indefinido de reverberación, esa multiplicación centelleante e ilimitada –que es el laberinto de la luz y que, por lo demás, no es cualquier cosa"<sup>68</sup>.

Freud intuye que difícilmente puede hablarse de una pérdida en el caso de la melancolía, contraria al luto que descubre inmediatamente que ha dejado de existir el objeto amado. Dirá Agamben, siguiendo a Freud, que “la melancolía no es una acción regresiva ante la pérdida, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable”.<sup>69</sup>

“Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido. [...] La melancolía les confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuanto que ella es el luto por un objeto inapropiable.”<sup>70</sup>

La melancolía se apropia del objeto inasible a través del fantasma. Y es en este mismo ámbito en el que tiene una operación análoga en estructura, si bien muy distinta en las apariencias con el fetichismo.

Agamben continúa su travesía por las formaciones psíquicas ofrecidas por Freud, y nos recuerda que el fetichismo en tanto que fijación “nace de la negativa del niño a tomar consciencia de la ausencia del pene en la mujer (en la madre)”<sup>71</sup>. La negación (*Verleugnung*) hace aparecer un espacio de distancia entre la realidad de la falta del pene en la mujer, una negativa a admitir una realidad, por otro lado, es una negativa a situarse en la amenaza de la castración (lo que convertiría al niño

---

<sup>67</sup> Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, traducción de Juan Utrilla Trejo, Random House Mondadori, México, 2007, p. 129.

<sup>68</sup> M. Blanchot, *El libro por venir*, (traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco) Trotta, Madrid, 2005, p. 123.

<sup>69</sup> G. Agamben, *Estancias*, p. 53.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 69.

dotado de pene en una mujer sin éste). Según Freud, el fetiche es la proyección fantasmática del pene a la mujer (a la madre), “en cuya existencia el niño ha creído y ahora no quiere renunciar”<sup>72</sup>.

Agamben muestra el paralelismo en tanto que objetos ausentes (en el sentido material o positivo), del verdadero objeto del deseo en melancólicos y fetichistas. Ya lo vimos con los hijos de Saturno, ahora veámoslo con los perversos fascinados por la objetualidad menos “real”.

Considerado desde este punto de vista, el fetiche se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible que satisface una necesidad humana precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente. [...] el fetichista tiende infaliblemente a coleccionar y a multiplicar sus fetiches. Que el objeto de su perversión sea una prenda de lencería de cierto tipo o un botín de cuero o una cabellera femenina, el sujeto perverso quedará igualmente satisfecho (o si se quiere, igualmente insatisfecho) con todos los objetos que presenten las mismas características. [...] en cuanto que es negación y signo de una ausencia, el fetiche no es de hecho un *unicum* irrepetible, sino que es, por el contrario, algo sustituible hasta el infinito.<sup>73</sup>

Melancolía y fetichismo son una suerte de espectros opuestos, es decir, la misma imagen, invertidos los colores, múltiples y vivos para el fetichista, escala de grises que se desvanece hasta el negro en los melancólicos. Pero ambos mantienen una relación fundamental con el fantasma como objeto ausente: viven para ello, mueren por ello, y no saben mantenerse fuera de esa fantología que les da su imagen anquilosada en el ojo especializado o en el ojo común.

En sentido estricto, la melancolía y el fetichismo no son sino dos caras de una erótica espectral, donde el objeto del deseo, lo que lo produce e impulsa, es precisamente lo que nunca debe aparecer.

El mundo melancólico es perverso cuanto que multiplica el deseo y no se conforma con lo que le debería ser suficiente, tiene la estructura del fetiche como

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 72.

bien vio Agamben<sup>74</sup> concentrado en «Las preocupaciones de un padre de familia», de Kafka, nos mostró que el fetiche, el objeto embrujado, es inaprensible.

Uno tendría la tentación de creer que este objeto tuvo antes una forma funcional, pero que ahora está roto. Sin embargo, éste no parece ser el caso; al menos, no encuentro el menor indicio; en ninguna parte se pueden ver piezas adicionales o fracturas que pudieran indicar algo semejante. *El objeto entero parece carecer de sentido, pero es perfecto en su acabado.* Y no se puede decir más, ya que Odradek es extraordinariamente dinámico y no se deja atrapar.

Vive alternativamente en el techo, en las escaleras, en el zaguán o en el pasillo. A veces no se le ve durante meses; es posible que se haya mudado a otras casas, no obstante siempre regresa sin falta a la nuestra. Con frecuencia, cuando uno sale por la puerta y él está abajo, en la barandilla de la escalera, dan ganas de hablarle. Naturalmente, no se le hacen preguntas difíciles, más bien se le trata como a un niño, su diminuto tamaño induce a ello.

-¿Cómo te llamas? -le pregunto.

-Odradek – responde.

-¿Y dónde vives?

-Domicilio incierto -dice y se ríe. Pero se trata de una risa que sólo puede surgir sin pulmones. Suena como el crujido de las hojas secas.<sup>75</sup>

Deseo refractado en hologramas sin fin, como Pablo Baler comenta respecto a Borges<sup>76</sup>. Criptografía –como la de Durero– que no sólo cubre *el secreto*, sino que multiplica las entradas a él, para mostrar que detrás del secreto sólo hay vacío. El vacío es el secreto que desprecia Deleuze cada que se queja de los psicoanalistas y de la fenomenología de Heidegger<sup>77</sup>, pero ahí Deleuze únicamente está pensando en lo que se puede decir o callar, no repara en el trayecto, en la travesía nocturna del signo: en lo que oculta no por vergüenza sino por respeto, un respeto infundado por el silencio, Su silencio.

En el acontecimiento crucial que lleva el nombre de Aby Warburg se ilustra este dilema: el mapa es artificial, pero es un mapa: Psyque, el Alma, está oculta entre alegorías de las que sabemos apenas nada, y menos cuánto más buscamos. Cuánto

---

<sup>74</sup> Cfr. Agamben, «En el mundo de Odradek», en *Estancias...*, págs. 67ss.

<sup>75</sup> F. Kafka, «Preocupaciones de un padre de familia», en *Cuentos completos*, (traducción de José Rafael Hernández Arias), Valdemar, Madrid, 2007, p. 459.

<sup>76</sup> Véase: Pablo Baler, *Los sentidos de la distorsión*, pp. 36-50.

<sup>77</sup> Cf. «Postulados de la lingüística», en Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*; Vid. Igualmente Deleuze: «Psicoanálisis muerto analiza», en *Diálogos*; y «Lo que dicen los niños», en *Crítica y clínica*.

más nos esforzamos, más secreto es el vacío, más profunda su verdad. Insisto en Warburg, que sin duda es un cartógrafo, pues su pensamiento es el de los símbolos como agujeros negros de la memoria, donde se condensa la Verdad detrás de cada ficción.

En suma, parte de lo que quiero mostrar aquí es que el descenso a los íferos también acontece desde el concepto encarnado en los cuerpos y su desgarre: perceptos y afectos. Los signos materiales, los mundanos, los signos del amor, del arte, tal y como Deleuze lo expone en su *Proust...* «Los signos materiales son "plenos afirmativos y alegres"<sup>78</sup>» [...] «Los cuerpos reciben un alma que comparten "todo sucede como si [una cualidad] envolviese, retuviese cautiva el alma de otro objeto distinto del que su precedente designa»<sup>79</sup>. Sólo es entonces que recordamos que una madalena puede contener completamente Combray de una manera más poderosa que la mera extensión de la villa. Pero la novela de Proust, como un signo del arte, es incluso más altiva, desafía al mundo cotidiano, lo niega, lo afirma, lo supera, lo lleva a un bloque denso de composición de afectos distribuidos y bien diferenciados, tanto que los celos que podemos sentir por nuestros seres amados se convierten en algo más después de leer a Proust, los celos que están ahí, en la literatura, nos enseñan a ensanchar los nuestros con base en un arte del desciframiento de las mentiras<sup>80</sup>. Descubrir que lo que más amamos es lo producido por nuestros celos y la nebulosa de muchachas y muchachos que se condensan en un rostro.<sup>81</sup> El desprecio que sienten los escritores no es al mundo en su diaria travesía, sino a su pobreza de intensidades.

---

<sup>78</sup> G. Deleuze, *Proust y los signos*, (traducción de Francisco Mongue), Barcelona, Anagrama, 1972, p. 21.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>80</sup> Los celos son más profundos que el amor, contienen su verdad. La razón está en que los celos llegan más lejos en la recogida e interpretación de los signos. Son el destino del amor, su finalidad. En efecto, es inevitable que los signos de un ser amado, desde que los "explicamos", se manifiesten engañosos. [...] los signos amorosos [...] son signos engañosos que sólo pueden dirigirse a nosotros escondiendo lo que expresan, es decir, el origen de mundos desconocidos, de acciones y pensamientos desconocidos que les otorgan un sentido. [...] Las mentiras del amado son los jeroglíficos del amor. El intérprete de los signos amorosos es necesariamente el intérprete de las mentiras. Su propio destino está contenido en la siguiente divisa: amar sin ser amado.» Deleuze, *Proust y los signos*, pp. 17-18.

<sup>81</sup> «¿Qué es una muchacha, qué es un grupo de muchachas? Proust, al menos, lo ha demostrado de forma definitiva: cómo su individuación, colectiva o singular, no procede por subjetividad, sino por haecceidad, pura haecceidad. "Seres fugaces". Puras relaciones de velocidades y de lentitudes, ni más ni menos. Una muchacha está retrasada debido a la velocidad: ha hecho demasiadas cosas, atravesado demasiados espacios con relación al tiempo relativo del que la esperaba. En ese caso, la lentitud aparente de la muchacha se transforma en loca velocidad de nuestra espera. A este respecto hay que decir, y para que el conjunto de *La Recherche du temps perdu*, que Swann no está en modo alguno en la misma situación que el narrador. Swann no es un esbozo o un precursor del narrador, salvo secundariamente, y en raros momentos. No están en modo alguno en el mismo plan. Swann no cesa de pensar y de sentir en términos de sujeto, de forma, de semejanza entre

Todo arte es melancólico cuanto que niega *lo que es* en aras de algo que no es. Invoco una tesis más Kristeva, y me parece fundamental tomarla con todas sus implicaciones.

La creación literaria es esta aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del afecto: de la tristeza, como señal de la desaparición y como esbozo de la dimensión del símbolo (...) Traspone el afecto en símbolos, signos y formas. Lo “simbólico” y lo “semiótico” se convierten en los signos comunicables de una realidad afectiva presente, sensible al lector (me gusta este libro porque me comunica la tristeza, la angustia o la alegría) pero también la realidad efectiva dominada, apartada, vencida.

Una página más adelante nos dice:

esta representación literaria (y religiosa –está hablando con el problema de la Ley simbólica en las sociedades–) posee una eficacia real e imaginaria más referida a la catarsis que a la elaboración, y es un medio terapéutico utilizado en todas las sociedades a lo largo del tiempo.<sup>82</sup>

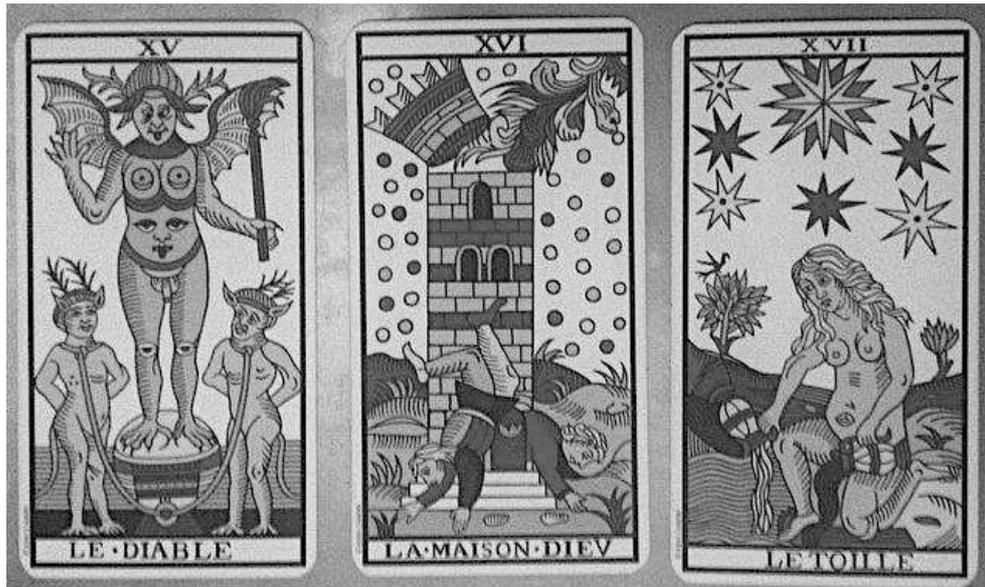
La literatura produce un cuerpo expresivo (catarsis) con una eficacia que no opera de inicio en el plano simbólico, no introduce nuevos significados, ni nuevos “semas”. Lo que hace, de primera instancia es trabajar sobre el plano de lo que no podemos conocer: la realidad bruta, (quizá se trata más bien de los fonemas, de las sintaxis incomprensibles de la materia emocional), y de un ámbito más reducido, el modo en que lo real y lo simbólico anudan con lo imaginario.

La representación literaria hace delirar el continuo lingüístico, lo deforma. No sale de sus límites –¿se puede hacer tal cosa?–, pero hace proliferar, crea algo que no estaba y le da una dimensión articulable aunque en principio sea inaudible, ininteligible, impersonal y que roza lo imperceptible.

---

sujetos, de correspondencia entre formas. Para él, una mentira de Odette es una forma cuyo contenido subjetivo secreto debe ser descubierto, y suscitar una actividad de policía amateur. Para él la música de Vinteuil es una forma que debe recordar a otra cosa, plegarse sobre otra cosa, hacer eco a otras formas, pinturas, rostros o paisajes. En cambio, el narrador, por más que siga las huellas de Swann, no deja de estar en otro elemento, en otro plan. Una mentira de Albertine ya no tiene apenas contenido, al contrario, tiende a confundirse con la emisión de una partícula procedente de los ojos del amado, y que tiene valor por sí misma, que va demasiado rápido en el campo visual o auditivo del narrador, velocidad molecular insoportable en verdad, puesto que indica una distancia, un entorno en el que Albertine quisiera estar y ya está.», Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*, pp. 273-274.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 25-26.



XV. LE DIABLE; XVI. LA MAISON DIEV; XVII. L'ÉTOILE, *Tarot de Marseille*, versión de Philippe Camoin

En el capítulo dedicado a Nerval, Kristeva retoma la fórmula subjetiva para explicar el funcionamiento de la melancolía, se trata de la *producción de lo que no es*, “Yo soy lo que no es”, a eso se reduce la fórmula melancólica. El trabajo alegórico de Nerval, en los primeros versos de «El desdichado», se sitúa en el plano astral: alquimia y esoterismo, un ocultismo que sobrevive al Cristo muerto de Jean Paul. El poema de Nerval hace referencia a su estado inconsolable, desheredado del mundo, y lo hace a partir de ciertas imágenes de las cartas del tarot; naipes XV, XVI y XVII –El diablo<sup>83</sup>, La torre abolida y La estrella, respectivamente, las cartas de la melancolía en los arcanos mayores–.

<sup>83</sup> Roger Bartra nos aclara por contraposición lo que ya veíamos en el texto de Michel de Certeau respecto a la tensión entre el naturalismo y la demonología ocurrida en el siglo XVII pero que no aparecía en tensión en el siglo XVI. Nos dice lo siguiente en su célebre *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*, Universidad Iberoamericana, México, 1998, p. 83: «Contra lo que se ha supuesto comúnmente, durante el siglo XVI no hubo una oposición tajante entre el punto de vista naturalista y la perspectiva demonológica; en realidad, las explicaciones científicas naturales solían complementar e incluso apuntalar, las prácticas demonológicas de los exorcistas. *La idea de que Satán, al interferir en los acontecimientos naturales, debía respetar las leyes generales de la naturaleza, era compartida por muchos especialistas en demonología [...] El tema continuó inquietando a los médicos españoles hasta muy avanzado el siglo XVII. Por ejemplo, Thomas Murillo, en un libro publicado en Zaragoza en 1672, escribe que “algunos autores dicen que el Demonio se alegra con el humor melancólico”, pero que “aunque el Demonio pueda causar enfermedades innumerables, puede el Médico, como instrumento de la Divina Justicia, o cualquier otro varón de vida inculpable, pie e devoté, ahuyentar al Demonio. [...] El gran peligro, por supuesto, es que el demonio se aproveche de su estado melancólico.*» Las cursivas son mías. En la misma página (Nota 95), Bartra nos remite al texto de Stuart Clark, “The Scientific Status of Demonology”.

El imaginario nos inserta en la cosmología telúrica: la noche, el desastre, lo invisible del infierno. «Plutón alquimista, muerto célibe»<sup>84</sup>, gobernante de los muertos, cuya deformidad inaprensible hace huir incluso a quien no lo ve y por no poder verlo, se trata también del fondo oscuro, abismo primordial que hace originar:

«Haga pudrir el cuerpo del sol durante trece días, al cabo de los cuales la disolución se volverá negra como la tinta: pero su interior será rojo como un rubí (...) Tome pues este sol tenebroso y oscurecido por los abrasamientos de su madre y de su hermana y colóquelo en una cucúbirta...» «Melancolía significa putrefacción de la materia (...) se le ha dado ese nombre a la materia negra»<sup>85</sup>

Alquimia delirante de los signos rotos: la Melancolía pertenece al espacio celeste en la representación pictórica, es un Sol, pero no por ello deja de ser de una negrura que difunde lo profundo, es la efigie de la eternidad detenida –como las olas lisas en el grabado del pintor germano–, allí donde el mundo llega a su ocaso la mirada de un ángel se encuentra con el tedio y la desesperación. Durero –sin quererlo, o buscando incluso lo contrario– ha hecho para nosotros de las tinieblas la única estrella.

---

<sup>84</sup> Ibid. p. 125.

<sup>85</sup> Ídem.

IV  
LA MIRADA DEL ÁNGEL



Franz von Stuck, *Lucifer*, 1891.

Aby Warburg trabajó entre 1924 y 1929 en su proyecto *Atlas Mnemosyne*, se trataba de un conjunto de decenas de paneles, que había dispuesto en su biblioteca-estudio, donde mediante una serie de imágenes y otras obras de distintos órdenes (reproducciones de obras de arte, manuscritos, fotografías de obras arquitectónicas, recortes de periódicos, etc.), trataba de encontrar un hilo conductor y una lógica interna que diera cohesión a tantos signos aparentemente inconexos o de influencia más bien tenue y hasta posiblemente arbitraria. La intención de Warburg era mostrar los procesos de la creación artística del razonamiento de la primera modernidad, que para él partían del Renacimiento y culminaba con las teorías de ámbito matemático manifiestas o relacionadas con la obra de Kepler hacia finales del siglo XVII.

Los paneles del *Atlas Mnemosyne* eran en más de un sentido una serie de *mapas conceptuales*. Aunque esto implica mucho más de que lo que se entiende por ello en el sentido común, por mapas de conceptos me refiero a algo similar a lo sugerido por Deleuze-Guattari en *Rizoma*, un encadenamiento de distribuciones lógicas de ideas no jerarquizadas, de vínculos múltiples que se dan transversalmente articulando cada vez una variante de su imagen singular.

A través de las imágenes, fotos de cuadros y documentos, Warburg había creado constelaciones de signos para encontrar una lógica propia del arte y del pensamiento moderno en su nacimiento e imbricación, y a la par en su vínculo con otros espacios y tiempos. En cierto modo, ahí se hace explícito el *método del anacronismo*<sup>86</sup>, que, dicho en un sentido muy general y tosco, implica la sobreposición de signos, gestos e indicios alrededor de un tema pero en largos o extensos periodos de tiempo, tantas veces saltando de manera arbitraria –aunque siguiendo intuiciones– las distancias espaciales o cronológicas. Lo que Warburg

---

<sup>86</sup> «Bajo esta actitud canónica del historiador, que procura, advierte Didi-Huberman, la concordancia de tiempos, los tiempos eucrónicos o correctos (factuales, contextuales), lo que subyace es lisa y llanamente una expulsión de un tiempo que no es el del pasado sino el de la memoria, que es a la cual, en rigor, el historiador convoca e interpela, y que es también un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías. Aquí es donde emerge o irrumpe el anacronismo (una “intrusión” de una época en otra, definido por los surrealistas con la frase: “Julio César muerto por un disparo de Browning”) para romper precisamente “la linealidad del relato histórico”. Su “fermento de irracionalidad” no excluye la muy afianzada posibilidad de convertir al anacronismo (error, bestia negra, vergüenza, pecado imperdonable, herejía: denominaciones todas acuñadas por un gran número de historiadores encabezados en su momento por Lucien Fébvre y Ernst Bloch, a los que más adelante se agregan, entre otros, Georges Duby o J.-P. Vernant, pero a los cuales no corresponde sumar el nombre de Michel de Certeau) en un paradigma de la interrogación histórica, esto es, asevera Didi-Huberman, concederle explícitamente la categoría de aquello que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada. [...] Esta historia de las imágenes, agrega, es una historia de objetos “temporalmente impuros”, fracturados, indóciles -cabría decir-, a interpretaciones que sólo buscan suprimir esas “anomalías.» Antonio Oviedo, Introducción a: G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, pp. 13-14

hace es tratar de encontrar *un* hilo negro sirviéndose de la documentación con la que cuenta; y, a la par, comprendiendo que habrá cosas que se escapan a esa documentación o que la exceden, es decir, que forman un pliegue distinto del que ofrecían las imágenes abordadas por separado, en su singularidad o establecidas ya en la constelación de paneles, y que pretenden situarse en el espectro indómito e irracional de las imágenes que irrumpen abriendo brechas entre la racionalidad continua, eucrónica o correcta, de los tiempos.

Warburg buscaba, a través de las series de imágenes de sus paneles, un discurso coherente y continuo: imágenes que *volviesen transparente los fundamentos icónicos y lógicos* (una lógica de las imágenes) *de la memoria como acto y efectación del saber*. Es decir: una travesía *iconológica* (una forma de pensamiento asentado en la imagen como medio y guía).

La dialéctica de las imágenes se daría ya como un saber vivo, transmitido en procesos discontinuos o registrados; o bien, como una continuidad que acontece en la forma de un saber heredado a través de un orden simbólico, dicho orden sería aclarado a través de la documentación histórica que aseguraría la continuidad de esas imágenes y símbolos. Sin embargo, lo que sostiene el entramado de sentidos dispuestos a abrirse es principalmente la mera imagen, que en el mismo modo que un torbellino espaciotemporal, hace manifiesta su potencia reconfiguradora del presente que reside en toda imagen.

Ante una imagen -tan antigua como sea-, el presente no deja jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión.<sup>87</sup>

Warburg era un ferviente lector de Nietzsche. Y más allá del legado que *El nacimiento de la tragedia* le había transmitido en tanto que pensamiento intempestivo, por una u otra razón, había llegado a conclusiones análogas a las que Nietzsche expone en *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, pero a partir de sus propios esfuerzos al tratar de encontrar un método de

---

<sup>87</sup> G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 32.

interpretación del significado de las pinturas. Es decir, tenía claro que la historia y el pensamiento están vivos en quien se plantea las preguntas sobre los modos en que ese pensamiento, lógico discursivo o de imágenes.

Llegado a cierto momento en sus trabajos de investigación sobre la pintura renacentista, Warburg sabe que los archivos y la memoria son cosas distintas. Los archivos pueden permanecer casi muertos, en un estado de latencia propia de lo espectral, pero la memoria está actuando constantemente no sólo a partir de lo recordado, sino sobre todo –como mostraron Heidegger y Freud cada uno en su ámbito– a partir del constante ejercicio de *un (in)cierto olvido* que nos permite poner atención en el presente para que no esté mostrándose todo el tiempo el pasado aglomerado, sino únicamente un resto de él que funge como sentido e hilo conductor, que no sobrecarga los sentidos, dejando con ello que la percepción haga su deber: escuchar, leer, sentir, abrirse al tiempo que va amarrado a la inmanencia.

Para Warburg, precisamente en el Renacimiento emerge la utilización de formas pre-acuñadas de la antigüedad se entremezclaban en la mente del artista con su propio estilo y el de su época, con su propia personalidad, creando un espacio que se constituía como “el de su propia posición frente al pasado”. Estos valores no se conservaban para Warburg como reminiscencias de asuntos o temas sin vigencia, sino que se encuentran sobrevolando una dimensión virtual con posibilidad de actualizarse al momento que las obras reaparecieran en el tiempo frente a otros agentes de interacción.

La cuestión que me parece útil reside en el modo en que unas claves bien determinadas: símbolos estabilizados por interpretaciones imperantes (eucronismo), pueden no obstante tornarse volátiles y vibrar en el flujo de los tiempos para poder decir algo que en el momento de su aparición no estaba o se encontraba apenas esbozado (anacronismo).

Georges Didi- Huberman, siguiendo a Warburg, nos ha mostrado que una imagen no es real sino fantasmática, y justo así es como la melancolía ha sobrevivido a lo largo de la historia, creando ciertos espacios para su supervivencia, permitiéndose saltos en el tiempo propios del *modelo del anacronismo* descubierto por Warburg. Antes habíamos comentado ya que la melancolía comparte la estructura del fantasma. Cuando Didi-Huberman retoma las ideas sobre la imagen superviviente a propósito del Renacimiento, nos dice lo siguiente:

El Renacimiento es impuro -la supervivencia sería la manera warburgiana de nombrar el modo temporal de esta impureza-. Aunque discreta, la expresión de «residuos vitales» (*lebensfähige Reste*) en Burckhardt me parece decisiva para comprender, más allá del propio Warburg, la paradoja -y la necesidad- de tal noción. Es la paradoja de una energía residual, de una huella de vida pasada, de una muerte apenas evitada y casi continua, *fantasmal* para decirlo todo, que da a esa cultura triunfalmente llamada «Renacimiento» su propio principio de vitalidad. Pero ¿de qué vitalidad, de qué temporalidad, se trata exactamente? ¿En qué medida la supervivencia impone una manera específica, fundamental, de comprender la «vida de las formas» y las «formas del tiempo» que esta vida despliega?<sup>88</sup>

Más adelante prosigue con algo de lo que queremos servirnos para este apartado:

Nuestra hipótesis de lectura será que, más allá de la evocación burckhardtiana de los «residuos vitales», el *Nachleben* de Warburg aporta un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo que rompe no solamente con las filiaciones vasarianas (esos relatos familiares) y las nostalgias winckelmannianas (esas elegías del ideal), sino también con toda presunción usual sobre el sentido de la historia.<sup>89</sup>

La intención de Warburg, mantenida igualmente por Didi-Huberman, dicho en un sentido amplio apunta hacia una irracionalidad inherente a las imágenes a pesar de la abundancia de información precisa que pueda existir sobre su origen, sentido y significado. No se trata, de nueva cuenta, sólo de un gesto exagerado y fatalista sobre la ruptura del sentido histórico, sino de una plenitud de tiempos que acompañan toda imagen.

Cuando los signos en las imágenes, los fantasmas del arte, se cruzan de manera equívoca con interpretaciones o con apropiaciones de orden inmanente, aparece una constelación que muchas veces, o casi siempre, es oscura en su aparición, pero se va transparentando conforme el trabajo del pensamiento empieza a transitar por sus signos vinculados. Pero el problema epistemológico sigue ahí, es decir, ¿cómo es que sabemos que se están interpretando bien los signos, alegorías y símbolos en una obra pictórica?, ¿cómo es que se vuelve presente un discurso

---

<sup>88</sup> G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, p. 74.

<sup>89</sup> *Ibíd.*

gráfico o poético que podría haber muerto hace siglos? ¿cómo es que las imágenes hablan de nuevo y nos dicen su familiaridad con otras?

En cierto modo, lo que ha aportado Warburg a la historia del arte se debate en medio de un problema fundamental, aunque al parecer irresoluble de manera definitiva: ¿hasta qué punto la erudición, la nebulosa densa de datos y métodos para indagar en el sentido que da orientación a los acontecimientos artísticos en su emergencia, es también capaz de convertir las obras de arte del pasado en un asunto claro y distinto para leer e interpretar correctamente, o para vincular con el presente? ¿Hasta qué punto, toda búsqueda, toda contemplación de una belleza singular, no es sino un despliegue misterioso de signos o de *indicios* –como le gusta decir a Carlo Ginzburg– que vienen desde lejos a imponer la fuerza de su verdad? Esto es, ¿desde dónde es que debemos posicionarnos para escuchar y para hacer hablar a los gestos y sus variaciones?

Las preguntas se dirigen evidentemente a la cuestión del método: al camino (*mèthodos*) y al sendero que se ha de seguir para preguntarnos ¿qué es lo que debemos ver en una imagen, en una pintura o en una escultura? ¿Por dónde empezar: por la teoría o por la observación? ¿Hay teoría sin observación, o en sentido inverso: observación sin teoría? ¿A qué orden obedece cada cosa y cómo es que las palabras y las cosas se reúnen alrededor de un sentido que les da imagen como *representación* (en sentido material y psíquico)? ¿A qué signos dar *escucha*? ¿Qué erudito o qué experto tiene el derecho de imponer su acertada –o no– lectura respecto de tal o cual pieza? ¿A *quién pertenecen las obras: al artista, al intérprete oficial, al espectador*? ¿A todos y a ninguno de estos? ¿Qué indicios seguir y cuáles no? ¿Qué es *lo que se nos dice* ahí en la obra? ¿Cómo prestar oídos a lo que es aparentemente silencio? ¿Sigue teniendo vigencia este orden de preguntas?

Ya es frecuente –desde hace casi dos siglos– reconocer sin escándalo que la obra de arte acontece en términos lingüísticos incluso cuando no se trata de una obra poética o literaria sino de otro tipo. Que la obra tenga sentido, dirección, una lógica, en resumen: un significado, eso ya la dispone como un discurso. El hecho de que se trate de obras plásticas no les quita en nada su posibilidad, su condición de ser *texto*, algo dicho, un discurso a interpretar, es decir: una forma de escritura. Y aquí adviene el asunto: ¿interpretar qué y cómo, bajo qué parámetros? Podemos coincidir en que una pintura es un texto, y justo tomando como ejemplo a Durero y su *Melencolia I*, podemos decir que se trata de una forma peculiar de escritura, una tan fina como la

novela de *flujo de conciencia* o como el modernismo del siglo XX, y probablemente incluso más rica cuanto que da pie a muchos más equívocos.

Vayamos de lleno sobre la pieza que aquí hemos elegido. Si hubiera que simplificar la comprensión de la obra de Durero, se diría que es la de un alquimista de los símbolos rotos en el reino de la precisión anatómica y óptica que nos legó el Renacimiento. Si su obra bascula entre la forma medieval de hacer arte y la moderna, ello se debe a varias situaciones. En primer lugar, siguiendo interpretaciones canónicas, habría que decir que el pintor alemán es fundamental cuanto que reintroduce temas consagrados de los siglos anteriores en las escuelas germanas de pintura. De este punto de partida, se desplazará desde los motivos religiosos propiamente cristianos hacia un tratamiento ambiguo de las imágenes, donde éstas aparecen o bien cargadas del ímpetu científico que plagará las artes y las ciencias en los siglos de la Europa por venir, pero manteniendo ciertas precauciones ante un fácil desplazamiento hacia lo completamente secular.

Hay que aclarar ciertas cosas antes de revisar con detenimiento la pieza. La obra de Durero es la de un intelectual profundamente conmovido religiosamente, y no puede agotarse al marco aludido. La suya no es la visión de un artista preocupado o dirigido por los avances técnicos y científicos posibilitados por los descubrimientos y revoluciones propias del siglo anterior. Durero nos vendrá a recordar en pleno tránsito del siglo XV hacia el XVI que algo falta en lo señalado por las obras de los pintores renacentistas. Hay una ausencia extraña y singular en medio de esa fiesta de los cuerpos y los colores que viene del Mediterráneo y de las provincias italianas: falta, en estos juegos alegóricos, una certeza plena sobre el Sentido de la vida en la fe.

Podemos decir que una consecuencia inmediata de las revoluciones renacentistas es que la cristiandad medieval empieza a desvanecerse en medio de esta caída del pensamiento en los cuerpos voluptuosos sugeridos por la pintura florentina. Y no sólo esto, a la par los mismos conceptos sobre qué es un cuerpo están cambiando en las matemáticas y la física. Sin embargo, en medio de todos estos procesos, es inevitable considerar lo que las ciencias están por sugerir y defender en un par de siglos porvenir: que no hay sentido último que pueda defenderse desde el lugar que ocupan las artes y saberes libres: es decir, que quizá sea cierto que no hay tal sentido último desde el plano religioso que ha imperado en

Occidente. Y podemos encontrar un semblante de este desánimo justo en la mirada del Ángel que aparece en el grabado *Melencolia I* de Durero.

Sin embargo, Durero no se permite un olvido fácil de la pregunta por el sentido religioso de la vida: en el fondo, parece tener en consideración que en su tiempo prolifera un juego de manifestación y desaparición de los signos de lo divino en el mundo. Sabe que falta algo y está dispuesto a señalar la cuestión con todas sus implicaciones: si en las artes hace falta producir un sitio para algo que no se puede ver nunca y que cada vez es más esquivo y raro de sostener para las ciencias exactas, entonces habrá que hacer critpogramas para aproximarse a lo que significa esa desaparición.



Lucas Carnach, *La melancolía*, 1532.

Veamos de inicio algunas de las consideraciones de Durero sobre el cristianismo para dilucidar sobre la relación que pueda tener *Melencolia I* con la tradición judeocristiana. Conocemos el interés de Durero por los escritos de Lutero y sus estrechas relaciones con Melanchthon, pero son sobre todo sus propios escritos los que manifiestan el lugar central que atribuía a Dios.<sup>90</sup> Es a Dios a quien el artista

---

<sup>90</sup> En cuanto a conocimientos literarios, Durero es muy deudor de su amigo Pirckheimer, autor de varias traducciones del griego, entre ellas la de los *Hieroglyphica* de Horapolo, traducción que hizo para el emperador Maximiliano y que Durero había ilustrado, así como la de los *Caracteres* de Teofrasto, dedicada al propio Durero. Sabemos también que fue por mediación de Pirckheimer como Durero hizo amistad, durante su estancia en Italia, con Giovanni Francesco, sobrino de Pico della Mirandola. La obra de Ficino que contenía sus teorías sobre la melancolía, *De vita triplici*, le era accesible en la nueva traducción alemana de Johannes Adelphus Muelich. Trihemius, abad del monasterio de Santiago de Würzburg, había dado a conocer en Nuremberg el manuscrito de la primera versión de la *Occulta Philosophia* de Henricus Agrippa de Nettesheim, que da una explicación verosímil del numeral I de *Melencolia*.

atribuye su fuerza creadora. Cualquier explicación, por erudita que fuera, que no tuviera en cuenta esta convicción profunda no haría justicia ni al artista ni a su obra.

Insistimos en que la obra de Durero parece ser la alquimia anacrónica de los símbolos, mismos que él encuentra, por aquí y por allá, en los países por donde viaja. La obra de Durero es quizá uno de los puntos más relevantes para descubrir lo que cesa y lo que aparece en la ruptura que él representa: el final de una pintura ilustrativa, caracterizada por la trama de escenas míticas (bíblicas) en la Edad Media, y la emergente representación "fiel" de la luz sobre los cuerpos (abstractos o geométricos). Pero no se trata sólo de la recuperación de la carne, que claramente se deja ver en el abandono del cuerpo famélico y la reinserción de la belleza del volumen en las esculturas y las pinturas que adornan los espacios del siglo XV. Con Durero también surge un pliegue en la representación pictórica, cuanto que con motivo de una exploración del ojo (ilustración científica), su trabajo como grabador y pintor, de marcado acento religioso, se presta a la creación de dibujos que crean una nueva fidelidad para esa perspectiva en aurora, pero situados en un plano en el que no está representado el orden que ocupan en la escala de los seres.

Ha ocurrido algo que ha dejado las cosas en el sitio en el que han caído después de su puesta en suspenso, el orden del mundo voló por los aires tras el *Quattrocento* italiano. Y no es el mismo mundo el que ha caído y se ha levantado de vuelta. No es extraño que los retablos con las escenas de la pasión de Cristo<sup>91</sup>, o bien las escenas de los mártires, los cristos y las vírgenes del arte sacro, se sucedan en la obra de Durero de dibujos de escarabajos sin relación aparente con su simbología en el Egipto arcano y ni siquiera por entero en su significación según interpretaciones judeocristianas<sup>92</sup>, pues ya se trata de otro escarabajo, una forma distinta de la eternidad: *representación*. Y lo mismo ocurre con el ejemplo de la

---

Las notas de Durero ponen de relieve la importancia que concedía a la doctrina de los temperamentos. (...) Que el propio Durero fuera melancólico lo testifica Melanchthon, que le conocía bien y habla de la *melencholia generosissima Dureri*. ¿Habría en ello un motivo más para escoger ese tema? (pp. 19-20)

La propia explicación de Durero no es menos problemática, pues según él, "la concepción que del arte tenía el artista es lo que permite especular sobre el sentido que le daba a su propia composición" (p. 20).

En sus propios escritos se encuentra un borrador que acompaña su *Teoría de la proporción humana* (*Schriftlicher Nachlass*, Berlin 1966, II, pag. 109), citado por Klibansky:

"Un buen pintor está lleno de imágenes interiores, y, aun si pudiera vivir eternamente, haría siempre, mediante sus obras, brotar alguna cosa nueva de las ideas interiores de que habla Platón".

<sup>91</sup> Reinhard Karrenbrock, «... et il a été fait en Flandre» Les retables flamands-Production et exportation», en Till-Holger Borochert et. al., *De Van Eyck à Durero. Les primitifs flamands & l'Europe centrale 1430-1530*. Catálogo de la exposición «De Van Eyck à Durero», organizado en el Groeningemuseum en Brugges del 29 de octubre del 2010 al 30 de enero de 2011, Éditions Hazan, Brugge, 2010.

<sup>92</sup> Cf. Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos: escarabajo*.

liebre. Su mera aparición en un fondo sin contexto narrativo o alegórico, nos habla de la figura liberada del orden representacional religioso que había definido la historia de la pintura previa, donde el sitio más alto siempre tenía que ser algo oculto. Pero con Durero, un simple escarabajo se convierte en *el devenir libre de la sensación* en el sentido hegeliano: las imágenes que venían enmarcadas por *default* en el esquema de la correspondencia y la ordenación iconológica del cristianismo buscan otras teorías de la significación, un *logos* reordenado en otro ámbito; el cuerpo de una liebre, cuyo pelaje ha sido dibujado finamente, desata el inicio de una era en la que la representación pictórica abandona el terreno de Dios, sin lanzarse de lleno al sitio de la pérdida.

Dicha pérdida no es un punto final para Durero, jamás hay una duda absoluta, sólo hay certeza de que Aquello no corresponde con lo que pueda representarse, la representación nos dice otra cosa, no nos da la cosa real, nos dice una Ausencia, dibuja esa Ausencia.



Anselm Kiefer, *Melancholia*, 1989.

La semejanza de la imagen con el objeto de representación, en lugar de aproximarnos a la Cosa en sí, nos introduce en ese mundo de paradojas que Heidegger ha visto quizá como nadie: nos hemos perdido en la determinación de lo ente, y seguimos en ese camino, estamos más cerca de apresar con exactitud la manifestación de los fenómenos, pero eso, que es lo más característico de la Modernidad, lleva en sus entrañas también una muerte radical. Si la mirada de

Durero se hunde en los objetos, no deja de ser cierto que la mirada pronto se harta de ellos, de buscar en los detalles a un Dios que no aparecerá ya nunca, es ese precisamente el vacío que se deja ver en la mirada del ángel. Paradójicamente, justo lo que no aparece es lo que sostiene, la tensión entre los símbolos en *Melancolía I*, que nuestra mirada salte de uno a otro, eso nos hace saber que no es objeto de representación, sino relación, vínculo, algo que no se ve, pero sin lo cual tampoco hay nada...

El personaje alado en el famoso grabado *Melancolia I* encarna en pleno siglo XVI (el grabado lleva la fecha 1514) la imagen del temperamento creador y de la bilis negra. En ella se concentra un denso mapa de intuiciones sobre la naturaleza del universo en el momento crucial del ocultamiento de su sentido cristiano como significación imperante.

Durero da cuerpo en una imagen a todo un conglomerado simbólico que se había construido desde el pensamiento de la antigüedad, los tratados sobre el temperamento melancólico en los griegos, las reflexiones latinas sobre la vida y el ocultamiento de los dioses, los demonios que azotaron los perezosos conventos medievales, y posiblemente los elixires alquímicos de los magos en el Renacimiento, el cuerpo ahogado en el humor negro de la clínica psiquiátrica aún por nacer: todo esto se refugia en el grabado de Durero.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> «En cuanto a la *Melencolia I* de Durero, recordamos lo que ya constató Wölfflin (*Die Kunst Albrecht Durers*, 4a edición, pág. 330): Los ánimos están aún lejos de serenarse en cuanto a la significación de *Melencolia I*. Cada año ve nacer nuevas explicaciones, cosa natural mientras los escritores no tengan la disciplina necesaria para abstenerse de atribuir a Durero cualesquiera ideas del hombre moderno».

Esta afirmación del famoso historiador de arte es aún más válida sesenta años después. El número de publicaciones acerca de esa obra es tal que difícilmente podría censarlas un bibliógrafo. La cantidad de escritos está en proporción con la diversidad de las explicaciones. Aquellas a las que Wölfflin aludía se caracterizaban por una cierta simplicidad, presentando, por ejemplo, al personaje como "el alma", "la razón humana" o "el ángel de la ciencia y de la medida". Hoy podemos escoger entre interpretaciones complejas de carácter astrológico, psicoanalítico, alquímico, sociológico, teológico, teosófico, masónico, numerológico, mágico y filosófico" (p. 16.)



Ron Mueck, *Sin título* (Hombre grande), 2000.

El escenario tiene a un ángel con la cabeza reposando en la mano izquierda como figura principal, mientras en el fondo, arriba a la izquierda, se ve un cometa en caída, un sol negro ha dicho Nerval, la única luz en ese misterioso paisaje trazado por el genio de Durero ilumina en negro el vuelo de un murciélago que lleva en las garras el título de la obra sobre una manta: 'MELENCOLIA I'. El ángel está acompañado por un querubín dedicado a la escritura de algo que no alcanzamos a ver, una criatura celestial con el semblante oscurecido. Además del querubín, el ángel está rodeado por diversos objetos elegidos cuidadosamente por el artista para presentarlos ahí como un discurso encriptado, abierto sólo para quien tenga oídos pequeños y atentos al rumor de la melodía que se arrastra en las cuidadas líneas y figuras de su composición<sup>94</sup>. Lleva un compás en la mano, no repara en él, un símbolo de la

---

<sup>94</sup> «Todas las imágenes son silenciosas, al menos las que anteceden al cine y a la televisión. Pero no me parece que exista alguna más silenciosa que la Melancolía de Durero. El badajo de la campana está absolutamente vertical. No hay ni un soplo de viento. El mar está calmo. Los dos platos de la balanza están perfectamente equilibrados. El perro ha hecho su ronda. La arena del reloj está en el medio de su paso: el tiempo está detenido: o más bien, no se puede medir, porque sabemos bien lo que objetivamente sucede, pero en la imagen y subjetivamente todo está quieto y silencioso. Claro, voy repente me despierto de este sueño y escucho el chirrido del murciélago (!), A menos que sea este pequeño grito el que me despierta.

medida, (templanza, medida, quizá). El compás es sostenido e ignorado al mismo tiempo, con un gesto de fastidio y algo de recelo en una mirada que se pierde en un punto que no es visible para quien observa el grabado; en el suelo las herramientas de trabajo de un carpintero, un perro echado emulando un círculo, una esfera perfectamente pulida ocupa la esquina inferior izquierda; el perro está entre la esfera (¿el mundo?) y un poliedro que se extiende en su perfecta proporción por buena parte del dibujo, del poliedro se alcanzan a ver dos caras en forma de diamante, una de cabeza y la otra con la punta hacia el suelo, las demás caras no son claramente visibles aunque sobran versiones el arte porvenir; detrás del ángel se encuentra un edificio sobre el que cuelgan un reloj de arena, una balanza, una campana y hay el relieve de un *Puzzle* (*Puzzle* de 16 cifras, incluye los números del 1 al 16, distribuidos de tal forma que la suma de las cifras en cualquiera de sus ejes da el número 34), hay una escalera para subir al edificio, en el fondo, reitero, se ve el sol negro, Sirio, o un cometa (las versiones varían de acuerdo con las lecturas del cuadro), el mar está en tan absoluta calma que las olas son completamente rectas, no hay viento aquí, ni luna ni gravedad, un mar perfectamente en calma, en muerte rotunda, probablemente, hay un poblado en la costa del mar, la playa está vacía, no hay ninguna otra figura animada.

El puzzle es un cuadro mágico donde Durero utiliza la constante mágica 34, el grabado muestra una combinatoria desorganizada de corte matemáticas. El cuadro está colocado en la parte superior derecha del grabado. Los números 15 y 14 aparecen en el medio de la última línea, indicando la fecha de grabado: 1514.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Tiene la propiedad de que la suma de cualquiera de sus cuatro cuadrantes, así como la de la suma de los cuatro números centrales, es en todos los casos 34. Es un cuadro

---

Me dirán que al menos debería escuchar otro sonido, el de las alas del murciélago que vuela. ¿Pero esto es realmente un sonido, un vuelo de murciélago o un silencio un poco particular?»  
 Maxime Préaud, *Mélancolies. Livre d'images*, Klincksieck-Langes, Saints-Geosmes, 2005, p. 16. La traducción es mía.

mágico y un gnomon, para la geometría un *gnomon* es cualquier figura que, agregadas a una figura original, reproduce una figura semejante a la original. Adicionalmente, cualquier par de números situados simétricamente opuestos, sin contar los del centro, suma 17.<sup>95</sup>

Ahora bien, si con la estrella se trata del Sol negro o de Sirio, si es acaso el ángel Gabriel o la alegoría a la templanza (*mesure*)<sup>96</sup>, si se trata del crisol de un alquimista o simplemente un instrumento de orfebrería, sugiere Maxime Préaud, que no es necesario revelar de cabo a rabo el criptograma de Dürero porque su composición no se agota en lo que el pintor mismo quiso escribir con semejante pieza<sup>97</sup>, ni siquiera viene a cuenta comentar que el grabado ha sido realizado apenas un tiempo después de la muerte de la madre del artista. Si estas cuestiones importantísimas se juegan de lado sólo se debe a que su escritura ha rebasado su intencionalidad. *'MELENCOLIA I'* es un fractal borgiano, desde cada pieza se pueden abrir todos los mundos con los que se vincula, desde cada símbolo se traza el laberinto del misterio de la vida y la muerte. Por ello es que puede perder peso la interpretación más canónica, tras la más imperiosa interpretación de cada uno de los elementos a reconocer en la imagen de la melancolía se esconde otra forma de entrar en ella: el equívoco del gesto. Los gestos en esta pintura: el mentón del ángel sobre la mano y la mirada perdida en un punto que nosotros los espectadores no vemos.



*Ajax*, Bronce; alto: 29cm; largo 33cm, Asia menor, hacia el inicio de la época de Augusto.

---

<sup>95</sup> Véase: Weisstein, Eric W. "Dürer's Magic Square." From MathWorld--A Wolfram Web Resource. <http://mathworld.wolfram.com/DuerersMagicSquare.html>

<sup>96</sup> Cfr. M. Préaud, *op. cit.*, p. 24

<sup>97</sup> *Idem.*

La actitud de la figura melancólica en Durero marcará el porvenir de las variaciones sobre este tema en la historia de la pintura. Estamos a medio milenio después de su figuración y cabe decir que la pieza de Durero no es la primera, (de la Atenea melancólica, al Ajax meditando previamente a su suicidio en Bronce, de las representaciones de San Antonio al Cristo melancólico durante el Medievo), lo que cabe decir es que el grabado de Durero parece retomar algo de todos y cada uno de los signos previos y los sintetiza en un criptograma. Desestructura cada símbolo y cada alegoría: las de la escultura (la posición del ángel es similar a la de Ajax o Atena<sup>98</sup>); las de los tratados medievales sobre la acidia y la pereza; las de los temas referentes al carácter productor de la melancolía que se reúnen alrededor de las herramientas de carpintería; las discusiones astrológicas y alquímicas se debaten en los símbolos de la balanza, el tiempo y el edificio que protege de la influencia saturnal.

Pero el ángel de la melancolía no sólo es recurrencia del pasado, con su manifiesto estilo contemporáneo. Durero traza el plano sobre el que vendrán a instalarse y desarrollarse los subsecuentes movimientos pictóricos y escultóricos, lo mismo en las escuelas florentinas, que en Romanticismo, las Vanguardias o el arte contemporáneo. Las manos sosteniendo la cabeza, la expresión de hastío ante una eternidad que ni se deja ver ni se va. La estampa de Durero se juega lo mismo que el poema de Nerval: el tiempo detenido en un instante indescifrable. Los signos en un juego cerrado. La voluptuosidad de un saber vano, como el poliedro que representa, según la interpretación de Maxime Préaud, el carácter engañoso de toda pintura, de la trampa de la imagen y de la figuración.

Las figuras de la melancolía serán las siguientes en la tradición pictórica, a decir de Préaud: el viejo Saturno, Santa Ana y San José se funden como emblemas de la vejez melancólica; desde la tradición cristiana hasta el dominio de Saturno en las filosofías renacentistas. Alrededor de la figura de San José se introduce la maldición de Saturno, en un despliegue de alquimia pictórica, Durero introduce este rumor: el viejo anciano posé el saber de la medida –es un carpintero– los símbolos de carpintería en el grabado de Durero aluden lo mismo a José que al trabajo de las

---

<sup>98</sup> Cfr. Paul Demont, «La mélancolie dans l'Antiquité: de la maladie au temperament», pp. 32-43; o bien, véase George Ortiz, «Ajax», pp. 44-50, en Jean Clair (ed.) *Mélancolie. Génie et folie en Occident*.

artes manuales, en los instrumentos de carpintería se encierran los signos de lo referente a los saberes aplicados de la métrica viva, la de los días y sus trabajos: científicos, astrólogos, alquimistas, magos y otros filósofos<sup>99</sup>.

Durero compara al artista con Dios porque, a semejanza de Dios, él tiene la posibilidad de crear cada día, a partir de las ideas que están en su espíritu, nuevas formas de hombre o de otras criaturas. El artista ya no es simple imitador de la naturaleza sino creador.<sup>100</sup>

José es el padre terrestre del Cristo, pero antes que esto (en el sentido cronológico sucesivo), José es un viejo melancólico, su semblante se empata con el de Saturno, las barbas, la cara marcada por la fealdad de la vejez, según esta misma iconología, de modo que la tradición pictórica alrededor de San José es una línea herética que mezcla a los padres desplazados de los mitos y los envuelve en un aire de desconcierto.

Pero no sólo el padre terrestre es melancólico, también el Hijo aparece en esta posición anímica y gestual en su grabado de 1511: El Varón de dolores.



<sup>99</sup> «Los carpinteros miden y calculan, se encuentran en buena compañía con los otros espectadures que pueblan las imágenes melancólicas, sabios, astrólogos, alquimistas, magos y otros filósofos.» M. Préaud, *Op. cit.*, p. 50.

A propósito, véase Michel Dorigny d'après Simon Vouet: *Le songe de saint Joseph*, aguafuerte, 1640; Gilles Rousselet d'après Sébastien Bourdon: *Sainte Famille avec Élisabeth et Jean-Baptiste*, Préaud comenta la imagen: los dos viejos en actitud melancólica se miran en espejo, mientras que los niños (Cristo y Juan Bautista) juegan "simples comme des colombes" como si ignoraran lo que les espera. (p. 42).

<sup>100</sup> Klibansky, Panofsky, Saxl, *op. cit.*, p.20

Alberto Durero, El Varón de dolores, grabado sobre madera, 1511.



*San Antonio acechado por el diablo*, Autor Anónimo (Alto Rin), hacia 1520.

San Antonio ocupa un lugar aparte en este mapa iconológico, cuanto que la suya es una melancolía provocada por el terror y el acoso de los demonios que lo han perseguido en las visiones horribles de su juventud; otro tanto corresponde a María Magdalena, cuya iconografía se torna un típico para manifestar la soledad y el abandono en su evolución y mutación hacia los siglos por venir, principalmente en la pintura romántica.



*Magdalena penitente*, Georges de la Tour, Óleo, hacia 1640-1645.

Cabe decir una cosa más antes de terminar este capítulo. Durero llegaba incluso a declarar que sentía vergüenza ante sus obras cuando las contemplaba al cabo de algún tiempo. Pero sus notas personales revelan que no rechazaba *Melencolia I* porque a menudo daba en obsequio alguna copia, todavía mucho tiempo después de haberla creado. El hecho de que acostumbrara regalarla junto con el *San Jerónimo en su celda*, grabado el mismo año, parece indicar que las veía formando un conjunto por el contraste de paz y la serenidad que rodean al hombre de fe frente a los conflictos que dominan un mundo inquieto y angustiado, cuyos aspectos negativos están subrayados por el carácter hostil del murciélago que huye de la fuente de la luz en el grabado del ángel.

Tal y como nos menciona Didi-Huberman, todo parece indicar que las imágenes serán imágenes pese a todo, y su supervivencia, su equivocidad o sentido, su construcción y planeación precisa en usos simbólicos, nada de todo esto podrá arrancarle la violencia sutil que resguarda en sí misma. Hoy día podemos aproximarnos a la pieza dureriana a través de alguna reproducción, con los datos revisados aquí o en estudios más profundos, y eso no eliminará en lo absoluto su carácter indómito ni su potencia para abrir mediante algún hueco o algún bucle, algo que nos recuerde que esa melancolía que ahí se da sitio no viene sólo de Durero, se remonta a milenios anteriores a él y a nosotros y probablemente nos ha de sobrevivir. Esa melancolía mutante, que se esconde entre signos y criptogramas no sólo es del ángel, sino de los tiempos que la encuentran y reconfiguran a cada paso.



*Melencolia I*

Alberto Durero, 1514

## **TERCERA PARTE**

### **LOS ROSTROS DE LA MUERTE**

*Were all stars to disappear or  
die,  
I should learn to look at an  
empty sky  
And feel its total dark sublime  
Though this might take me a  
little time*

**W. H. AUDEN**

# I



Andy Warhol, *Five Deaths on Yellow (Yellow Disaster)*, Serigrafía sobre tela; 76.5 x 75,5 cm, 1963

El pensamiento, si ha de ser en verdad pensamiento, será pensamiento del acontecimiento crucial: la muerte y su (im)posibilidad.

El pensamiento no puede darse sin el campo desplegado sobre el que se impulsa y al cual define en sus imágenes. Toda imagen tiene una cierta velocidad, la velocidad es siempre un modo de hundirse, de replegarse en la materia, una manera de caer inmersos en el presente, afirmando el sentido de la Tierra: multiplicidad inmanente del devenir. Finitud.

Uno se mueve atendiendo a los sonidos, a la escucha de una temporalidad que lleva en su núcleo el eterno repetir de lo que difiere en su acontecimiento pero que es eterno presente.

Tratemos de pensar en un automóvil; el vehículo de una futura celebridad; un cuadro, una serigrafía, pueden llegar a convertirse en una celebridad. El auto es sólo el pretexto, nos invita a pensar, se estrella contra aquello que lo piensa. *Desastre...* Mas, en el momento actual, es difícil distinguir lo que son las cosas, ya no tenemos claro qué significa un impacto. *Shock*. ¿Qué puede impulsar hoy día el pensamiento? No sabemos, no con certeza, si lo que nos puede sorprender es algo auténtico o una cosa falsa, un montaje; ni siquiera cuando ciertos adjetivos sirven para aproximarnos a lo que ese carro nos hace pensar, porque los desastres pueden ser de muchos modos, pueden ser «reales» o «falsos», «montados», «copiados», «mal hechos», «simulacros»... El auto se escapa de una única forma de pensar la muerte que ahí tiene sitio.

La filosofía contemporánea se distingue por ser el pensamiento del acontecimiento: pensamiento del mundo y su catástrofe. Filosofía contemporánea: vida del pensamiento, muerte del pensamiento, ése es su doble rumor. Filosofía del presente, vida plena de la filosofía y muerte de toda filosofía pasada. Tesis tan próximas que se cruzan en una danza mecánica y siniestra. Sublime. No importa si son cuestiones absurdas, el presente requiere de una filosofía de la muerte y de un arte de la vida.

Poco importa –en este sentido, quizá– que ni el arte ni la filosofía digan exactamente lo que ocurre en estos días que corren. Arte y filosofía. Filosofía contemporánea y arte contemporáneo, tan dependientes del arte de la muerte, o del pensamiento de la vida, que parece que se ocupan únicamente de una cuaternidad diferente: arte, vida, muerte, filosofía (hemos abandonado la otra, no más divinos, no más mortales, no más cielo, no más tierra). Ya no podemos distinguir nada. Todo se desvanece en la solidez de los conceptos, por ello mismo nos hablan de su muerte. Se trata de espectros. «Nos movemos de la X a múltiples centros».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «Las consecuencias más nihilistas de la actual ciencia natural (junto con sus intentos de deslizarse hacia lo que haya más allá). De su actividad resulta finalmente una autodescomposición, un volverse contra sí misma,

El pensamiento del presente implica detenerse en el instante de la muerte. Pues bien, de cualquier manera habrá que detenerse a pensar qué significa una representación de la muerte en el choque de un carro. ¿Cómo es que desde allí puede establecerse lo propio de una cierta revolución? Revolución del pensamiento, pensamiento que es pura velocidad: el pensamiento que somos, la vida que es, la muerte (im)posible que somos. Pensamiento del desastre.

---

una anticientificidad. Desde Copérnico rueda el hombre desde el *centrum* a la *x*.» Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, 1985-86, 2 [127], p. 156.

## II



Andy Warhol, *Sopas Campbells*, 1962

Suele decirse que el arte actual se distingue del arte que le precede por numerosas diferencias en el orden del discurso y todavía más por un desplazamiento, casi tectónico, de los fundamentos que sustentan sus «valores estéticos». Ha ocurrido una transvaloración. Lo que entendemos por arte ha cambiado sobremanera desde la segunda mitad del siglo XX. De acuerdo con lecturas que proliferan en algunas discusiones vigentes, la más distintiva acontece en el orden de la *representación*. El arte contemporáneo es en gran medida el arte de la *experimentación*: abandonar, de una vez y para siempre, la idea de la representación mimética como el principal modo de ser del arte: el arte no representa nada de lo real. Nunca podremos ver ahí el rostro de la muerte.

El arte como *representación* de la realidad, como imitación, constituye la forma tradicional de ver la obra de arte bajo el yugo de la mimesis como categoría filosófica<sup>2</sup>. La fórmula consiste en suponer que el arte imita la realidad, es decir,

---

<sup>2</sup> Cfr. María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. Herder, México, 2010. En este estudio, la autora elabora un puntual desarrollo de las dimensiones ontológicas de la categoría de mimesis, si bien su trabajo se enfoca en el relato de ficción en las hermenéuticas filosóficas de Gadamer y Ricoeur, a lo largo de su investigación encontramos una minuciosa discusión de la categoría desde Aristóteles hasta el post-estructuralismo francés.

que tenemos dos órdenes distintos: en un primer plano estaría la realidad; en un segundo plano estaría el arte que imita la realidad. Las críticas a la mimesis, en tanto que es ésta la principal categoría para comprender el modo de ser del arte, han sido muchas veces el motivo que impulsa ya no sólo a la estética contemporánea sino también a la producción artística desde hace más de medio siglo. Del lado de la filosofía podemos decir esto: si hay algo así como un proyecto filosófico en la obra de Gilles Deleuze, éste consiste en liberar al pensamiento del poder de la historia de la filosofía, de la historización extrema del pensar, del sometimiento del pensamiento a su estratificación en los manuales de ontología e historia de la filosofía.

Liberar al pensamiento quiere decir construirle una línea de fuga para que respire. Dejar que el pensamiento sea acontecimiento, que consiga nuevas imágenes. Se ha dicho –quizá ya demasiadas veces– que la filosofía de Gilles Deleuze constituye una *nueva imagen del pensamiento*, que de hecho ella misma es la filosofía del acontecimiento<sup>3</sup>, una filosofía obligada a pensar por sus propias circunstancias, pues nada puede ser pensado gratuitamente, no hay pensamiento que venga de la nada, ni hay imagen de *lo que es* sin mediación. El pensamiento obedece a una necesidad muchas veces violenta, siempre originada en circunstancias improbables pero que son necesarias, el pensamiento es intempestivo, viene cuando menos se le espera aunque siempre se esté a la espera de él. La noción de lo intempestivo en Nietzsche venía justo de una consideración del presente como algo que no puede ser previsto, algo que arrastra en sí una serie de fuerzas necesarias pero donde no es claro su origen ni su fin. Una filosofía del presente requiere la sagacidad para descubrir lo que hay de necesario en la violencia que obliga a pensar.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> "Cuando Heidegger anuncia: todavía no pensamos, un origen de este tema se halla en Nietzsche. Esperamos las fuerzas capaces de hacer del pensamiento algo activo, absolutamente activo, el poder capaz de hacer del pensamiento una afirmación. Pensar, como actividad, es siempre una segunda potencia del pensamiento, no el ejercicio natural de una facultad, sino un acontecimiento extraordinario para el propio pensamiento. Pensar es una n'... potencia del pensamiento. Y debe ser elevado a esta potencia para que se convierta en «el ligero», «el afirmativo», «el danzante». Y jamás alcanzará esta potencia si algunas fuerzas no ejercen sobre él una violencia. Debe ejercerse una violencia sobre él en tanto que pensamiento, un poder debe *obligarle a pensar*, debe lanzarle hacia un devenir-activo." G. Deleuze, «Nueva imagen del pensamiento» en, *Nietzsche y la filosofía*, traducción de Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1998, pp. 152-153.

<sup>4</sup> "La filosofía consiste siempre en inventar conceptos. Nunca me han preocupado la superación de la metafísica o la muerte de la filosofía. La filosofía tiene una función que sigue siendo plenamente actual, crear conceptos. Nadie puede hacerlo en su lugar. Ciertamente, la filosofía siempre ha tenido rivales, desde los "pretendientes" de Platón hasta el bufón de Zaratustra. Hoy, esos rivales son la informática, la comunicación, la promoción comercial que se ha apropiado de las palabras "concepto" y "creativo", y estos "conceptores"

Si el arte contemporáneo ha abandonado la categoría de mimesis, es decir, de representación, de lo que se trata para Deleuze es de una revolución de lo que se comprende como realidad, no necesariamente una muerte de la representación sino su agotamiento como categoría para pensar la realidad del arte, y por consecuencia del arte en la realidad.

Lo que se desvanece es la dicotomía. Ya no sólo la realidad del mundo cotidiano ha sido transformada por los derrames del arte más allá de su antiguo marco, sino que también la realidad del arte, su «segunda naturaleza», ser una ficción, una semejanza, una copia, parece que esto también es cosa de otro tiempo. El arte ha salido de sus goznes.

Deleuze no es el primero ni el único en criticar la categoría inherente a la supuesta semejanza entre arte y realidad, lo mismo que al sistema organizado que la ha sustentado desde Aristóteles hasta el siglo XVI, aunque aquí se trate más bien de una cuestión de semejanza, tal y como argumenta, Deleuze en «Filosofía antigua, Platón y el simulacro», en el primer apéndice de *Lógica del sentido*<sup>5</sup>. Este es el mismo análisis, o en todo caso, uno paralelo al que Michel Foucault ya había construido en *Las palabras y las cosas*<sup>6</sup>. Ahora no importa si en la Modernidad esto

---

constituyen una estirpe de desvergonzados que hacen del acto de vender el supremo pensamiento capitalista, el *cogito* mercantil. [...] La filosofía no es comunicativa, ni tampoco contemplativa o reflexiva, es creadora, incluso revolucionaria por naturaleza ya que no cesa de crear conceptos nuevos. La única condición es que satisfagan una necesidad y que presenten una cierta extrañeza, cosa que sólo sucede cuando responden a problemas verdaderos. El concepto es lo que impide que el pensamiento sea una simple opinión, un parecer, una discusión, una habladuría." G. Deleuze, *Conversaciones*, traducción de José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 217.

<sup>5</sup> «El platonismo funda así todo el ámbito que la filosofía reconocerá como suyo: el ámbito de la representación lleno de copias-íconos, y definido no en relación extrínseca a un objeto sino en relación intrínseca al modelo o fundamento. El modelo platónico es lo Mismo, en el sentido en que Platón dice que la Justicia no es otra cosa que justa, la Valentía, valiente, etc.: la determinación abstracta del fundamento como lo que posee en primer lugar. La copia platónica es lo Semejante: el pretendiente que recibe en segundo término. A la identidad pura del modelo o del original corresponde la similitud ejemplar; a la pura semejanza de la copia, la similitud llamada imitativa.» G. Deleuze, «Simulacro y filosofía antigua, Platón y el simulacro», en *Lógica del sentido*. p. 301.

<sup>6</sup> «Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación – ya fuera fiesta o saber– se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar. [p. 27] (...) Toda semejanza recibe una signatura; pero ésta no es sino una forma medianera de la misma semejanza. Tanto que el conjunto de marcas hace deslizar, sobre el círculo de las similitudes, un segundo círculo que duplicaría exactamente y

se transformó, pues en cierto modo las categorías que vinieron a ocupar el lugar de la semejanza operaron de manera análoga, similitud de naturaleza, distribución jerárquica de una participación en la escala del Ser, en una asignación de sitios, una verificación de la reproducción del principio de orden y de origen.

La *representación* como *Vorstellung* —e incluso como *Darstellung*— apela a la constitución de la re-presentación de un orden originario (estas tesis constituyen la tradición alemana que va de Kant a Gadamer, atravesando variaciones en el tema en su apropiación por parte de Hegel y Heidegger). Pero si en algo se empeña Deleuze en el apéndice señalado de *Lógica del sentido*, es en que el problema de los simulacros rebasa la triple escala platónica: Mundo de las Ideas; mundo sensible; copia del mundo sensible (Platón, *República*, Libro X). Lo que dice Deleuze es que el problema de los simulacros no es el mismo que el de las copias, pues considerar que había distintos órdenes de la realidad, una jerarquía ontológica, es esta repartición y este orden —precisamente— lo que el simulacro lanza por los aires<sup>7</sup>.

La aventura de la diferencia, del devenir y del sentido sólo tiene lugar cuando se ha abandonado esta ordenación, pues no importa ya si se trata de una Idea, de su copia en tanto que ente sensible, ni siquiera de una copia de estos, los simulacros son todos superficie, son todo devenir, afirmación de lo incorporal, pérdida absoluta de la referencia primera y, por lo tanto, reconstrucción permanente de la referencia, olvido y repetición del diferir hasta el hartazgo.

---

punto por punto al primero, si no fuera porque este pequeño desplazamiento hace que el signo de la simpatía resida en la analogía, el de la analogía en la emulación, el de la emulación en la conveniencia, que requiere a su vez, para ser reconocida, la señal de la simpatía... *La signatura y lo que designa son exactamente de la misma naturaleza: sólo obedecen a una ley de distribución diferente, el corte es el mismo.*» (p. 37) Cfr. Michel Foucault: «La prosa del mundo» y «Representar», en *Las palabras y las cosas*. El subrayado es mío.

<sup>7</sup> "(...) a fuerza de buscar por el lado del simulacro y de asomarse hacia su abismo, Platón, en el fulgor repentino de un instante, descubre que éste no es simplemente una copia falsa, sino que pone en cuestión las nociones mismas de copia... y de modelo. [...] ¿no era preciso llevar la ironía hasta ahí? ¿No era necesario que Platón fuese el primero que indicara esta dirección de la inversión del Platonismo?" G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 298.

### III



Andy Warhol, Serie *Blue Jackie*, 1964

La muerte ha sido quizá el mayor ícono del que la obra de Andy Warhol se ha apropiado. Su trabajo es claramente una ruptura con el arte que le precede y le sigue: Pollock, Duchamp, Malévich los surrealistas, los dadaístas, Bacon, el arte de los "nuevos medios"; en fin, las vanguardias, todos allí trataban de llevar el ideal romántico de la meta-crítica hasta sus límites: hacer de la refracción irónica del discurso un sustento de un arte cada vez más exigente de su público, categoría ésta, la de público, que se ensancha y desaparece en tanto que se difumina rápidamente entre el creador y la obra. Pero Andy Warhol parece tener un plan mucho más perverso, abandonar la ironía por medio de la referencia intelectual desde una formulación más básica, algo simple, menos cargado de subordinación performativa y de contenido hacia las referencias doctas, porque las relaciones, los guiños, están ahí, mas en ocasiones sólo para hacer manifiesto un juego, una burla del poder institucional. O bien, en el lado opuesto, una burla de los objetos representados ahí como dueños de un poder original y mítico. En ambos casos se trata de montaje.

Andy Warhol es alguien que ha comprendido, en el terreno del arte, lo que implican exactamente *las potencias de lo falso*, lo demuestra anulando la dicotomía canónica, en la medida en que sabe que lo que muestra en sus trabajos no tiene ningún original: el proceso de fotografía, de recorte, de copia, de imprimir las serigrafías una y otra vez permitiendo que se hiciese notorio el proceso en las distintas versiones de la misma imagen<sup>8</sup>.

En pocos momentos se trata de un elogio del canon iconográfico clásico, renacentista, y ni siquiera se juega el legado romántico del simbolismo o del expresionismo abstracto. El uso de los colores, que por ejemplo en Rothko invitan a una religiosidad en estado salvaje, testimonio de una visión profundamente conmovida, donde las composiciones son ellas mismas tesis sobre el sentido del mundo, de la vida, cambian absolutamente en Warhol, el azul cósmico aparece reducido a una tristeza sólo mitificada por el halo de *stars* que envuelve a Marilyn, a Jackie Kennedy, que en su trabajo aparecen con una tristeza encubierta o forzada, marcando el tono de irreverencia, de lanzar por los aires el antiguo régimen. El orden simbólico en el que el arte occidental se ha establecido haciendo uso de los temas míticos y religiosos, de sus motivos y sus variaciones, se ve puesto en suspenso, aparece a modo de broma, a modo de un tributo ligero, casi malvado. Los antiguos mitos de la pintura, un arquetipo de belleza femenina o masculina, aparecen en Warhol sólo para ser puestos en tensión, para exhibir la grandeza y la fragilidad de las estrellas, sus 15 minutos de fama, sus 15 minutos de duelo, la pérdida de Jackie expuesta en una serie en azul, casi efímera, que emula esa sentimentalidad superficial de pertenecer a Hollywood aunque se trate de en realidad de una estrella de Washington. El Arte-Pop constituye del todo una inventiva de otras políticas de lo público. El asunto no es simplemente una crítica a la sociedad de consumo<sup>9</sup>, al contrario, Warhol como Deleuze reivindican el nuevo devenir libre del acontecimiento, su simulación, en realidad no es ideología por el consumo, es algo más bien paradójico, una fascinación y un desgaste absoluto ante la velocidad de la publicidad y su maquinaria devoradora de estrellas. Mediante el uso iconográfico,

---

<sup>8</sup> Cfr. La serie sobre Jackie Kennedy: *Blue Jackie*, 1964, en el Catalogue à l'occasion de l'exposition: Andy Warhol. *Life Death & Beauty*. Commissariat de l'exposition: Gianni Mercurio, págs. 76-77.

<sup>9</sup> Los ejemplos de Warhol son enfocados de manera muy distinta al modo en que lo hace Baudrillard, cuando decide servirse de la cultura de masas para poblar su ensayo sobre *La sociedad del consumo*.

Warhol muchas veces se presta a exhibir la falta de "realeza" en los retratos de sus clientes, que son precisamente eso, clientes o amigos, en otros casos casi se trata de víctimas, se trata de los nuevos ricos en la escena de New York, muchos de ellos no tienen ni siquiera idea del modo en que la historia del arte mantiene un hilo conductor a través de la escritura iconográfica de los pintores y los artistas.

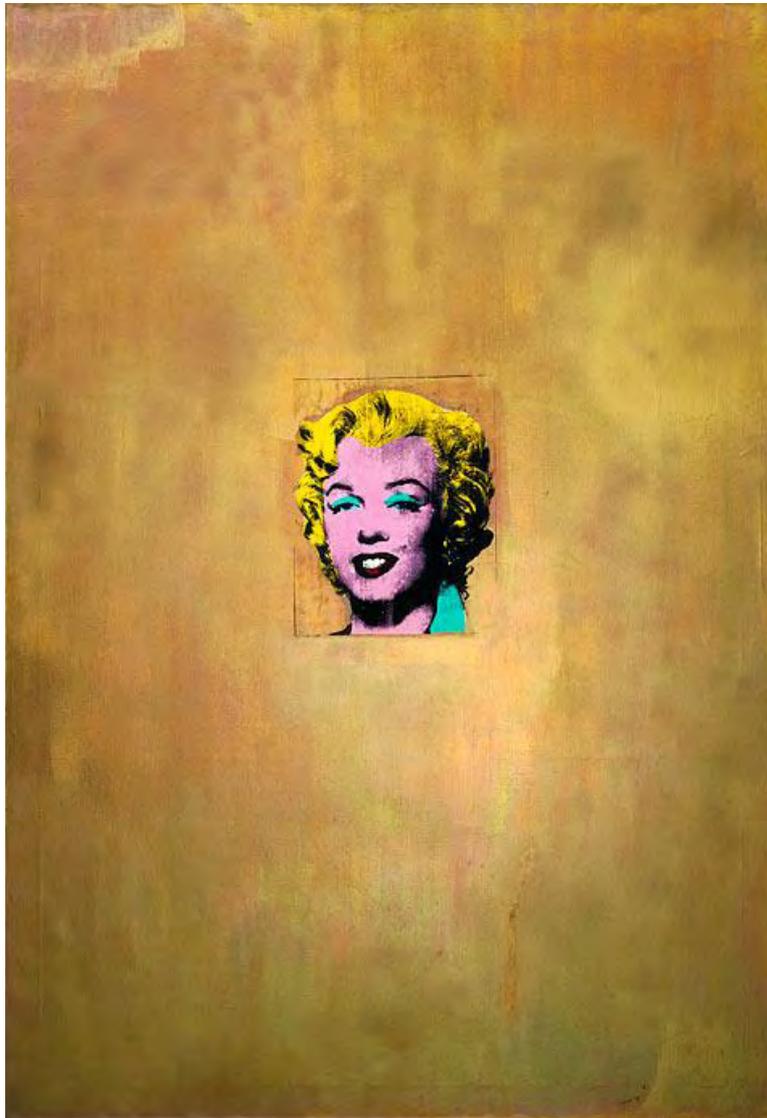
Warhol. Su grandeza: retratar lo más burdo, la superficie, nuestra estupidez, no más refracción idealista, no más devenir dialéctico del arte y su pensamiento de las alturas<sup>10</sup>. El aquí, su infabilidad, imposible asir el presente que escapa por todos lados, hacia todas partes, hacia su futuro y hacia lo ya pasado. La muerte de los altos ideales del arte previo. Simulacro de arte y simulacro de pensamiento. Series. Andy Warhol y todas sus versiones de la muerte, la muerte su musa enmascarada con todos los rostros de las estrellas: la muerte tiene todos los rostros de la noche. Frente a la antigua conservación de la obra, Warhol y Deleuze proponen la independencia absoluta de su modelo<sup>11</sup>, el arte es simulacro, o bien, el arte y el simulacro se sirven del mismo tipo de devenir, flujo, composición, un juego de vida y de muerte, un bloque de perceptos y afectos que niegan la diferencia absoluta a través de una repetición que nunca acontece de la misma manera, ya no se trata de lo mismo, algo cambia, algo varía de un cuadro al otro.

---

<sup>10</sup> «Grandeza de Warhol con sus latas de conserva, sus accidentes estúpidos y sus series de sonrisas publicitarias: equivalencia oral y nutritiva de estos labios entreabiertos, de estos dientes, de estas salsas de tomate, de esta higiene de detergente; equivalencia de una muerte en el hueco de un coche reventado, en el final de un hilo telefónico en lo alto de un poste, entre los brazos centelleantes y azulados de la caja eléctrica. «Esto vale», dice la estupidez, zozobrando en sí misma, y prolongando hasta e) infinito lo que ella es mediante lo que ella dice de sí misma; «Aquí o en cualquier otro lugar, siempre lo mismo; qué importan algunos colores variados, y claridades más o menos grandes; ¡qué estúpida es la vida, la mujer, la muerte! ¡Qué estúpida es la estupidez!» Pero al contemplar de frente esta monotonía sin límite, de súbito se ilumina la propia multiplicidad —sin nada en el centro, ni en la cima, ni más allá—, crepitación de luz que corre aún más aprisa que la mirada e ilumina cada vez estas etiquetas móviles, estas instantáneas cautivas que en lo sucesivo, para siempre, sin formular nada, se emiten señales: de repente, sobre el fondo de la vieja inercia equivalente, el rayado del acontecimiento desgarrar la oscuridad, y el fantasma eterno se dice en esta lata, este rostro singular, sin espesor.» M. Foucault, «Theatrum Philosophicum», traducción de Francisco Monge, en Deleuze, Gilles y Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 38.

<sup>11</sup> Deleuze nos dice en *¿Qué es la filosofía?*, que la obra de arte es lo único que perdura, "El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí", p. 164.

#### IV



Andy Warhol, *Gold Marilyn*, 1962

El pensamiento contemporáneo, por su lado, se ha querido ocupar de este asunto tan esquivo: ¿qué significa pensar?, más aún: ¿qué significa pensar la muerte?, ¿qué es un pensamiento de la muerte para este presente que somos?, ¿cuál es ese arte que posibilita la apertura de la muerte? De Heidegger a Deleuze, pasando por Bataille o Blanchot, necesitamos esta pregunta: *¿qué significa abismarse en la profundidad de ese el último pensamiento?* Más aún, *¿cómo sacar la profundidad del acontecimiento a la superficie del que se dedica a detenerse en el presente que va y*

*nos lleva con él?* Qué podemos hacer para ver lo que subyace en los abismos de la materia del ser, cuál es esa imagen imposible del pensamiento. Insisto en que quizá se trata de la cuestión más crucial de la filosofía contemporánea.

En su famosa conferencia *¿Qué significa pensar?*, Heidegger nos ha dicho que no estamos instalados todavía en el pensamiento, que estamos, más bien, en el imperio de una acción desmedida y desbordada que carece de pensamiento<sup>12</sup>. Heidegger que ha abierto la senda de la filosofía a su más profunda oscuridad, al camino perdido de la muerte, a la perdición misma quizá; y al mismo tiempo, Heidegger, que ha mostrado los caminos de la diferencia a seguir, no necesariamente una búsqueda implacable, sino la apertura a lo inesperado, estar al acecho de las cosas en su apertura, estar a la espera de aquello que sin esperarlo adviene, no un mesías, ni siquiera una revolución política o de lo sensible, como habría esperado cierto pensamiento crítico (de Marx a Benjamin), sino apertura a lo que se abre en los tiempos de la oscuridad en el claro del bosque: eso, el asunto crucial, pensar el acontecimiento como diferencia, como la no-identidad, como la figura esquiva de lo que siempre ha dado que pensar.

*Pensar significa hundirse en lo que preocupa*, probablemente lo que más nos preocupa de nuestro tiempo es la inminencia de una muerte que se desborda por las imágenes que nos llegan de todos los sitios, desde las imágenes en los diarios, hasta los rumores en las pláticas de café sobre otras geografías donde la muerte tiene su imperio y su ley es absoluta. Y quizá, para los estudiosos de la cultura, resuena con todavía más fuerza la amenaza de una muerte del pensamiento, en este momento en el que la técnica al servicio del capital parece haber disuelto los modos en los que la cultura se cuidaba y se preservaba para el porvenir de los otros.

---

<sup>12</sup> "Por esto, ahora y en lo sucesivo, a lo que siempre da que pensar, porque dio que pensar antes, a lo que antes que nada da que pensar y por ello va a seguir dando que pensar lo llamaremos lo preocupante.

¿Qué es lo preocupante? ¿En qué se manifiesta en nuestro tiempo, un tiempo que da que pensar? Lo preocupante se muestra en que todavía no pensamos. Todavía no, a pesar de que el mundo da que pensar cada vez más. Pero este proceso parece exigir más bien que el hombre actúe, en lugar de estar hablando en conferencias y congresos y de estar moviéndose en el mero imaginar lo que debería ser y el modo como debería ser hecho. En consecuencia, falta acción y no falta en absoluto pensamiento. Y sin embargo... es posible que hasta nuestros días, y desde hace siglos, el hombre haya estado actuando demasiado y pensando demasiado poco."

M. Heidegger, «¿Qué quiere decir pensar?», en *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, (p. 114)

Eso es lo que Heidegger advierte como el peligro avisado por Hölderlin, la criatura que habíamos sido, lo humano, *res cogitans*, agoniza. Agoniza el humanismo aplastado por la velocidad de la máquina que ha salido disparada de su trayecto a toda velocidad, que ha arrastrado consigo a las estrellas del futuro. El vehículo del pensamiento ha sido la muerte, la muerte nos ha traído a este sitio. Una imagen que Andy Warhol ha utilizado para detenerse en lo que nos mueve, en el deseo profundo de vivir al límite y en la posibilidad que esa decisión implica: detenerse en el momento del mayor peligro, detenerse en el instante de la muerte, detenerse a pensar lo que el mundo ha sido, lo que siempre ha sido. Muerte del pensamiento, nacimiento de una estrella diferente, la estrella de la muerte. «La muerte puede realmente hacerte ver como una estrella (*Death can really make you look like a star*)», ha dicho Andy Warhol, con una voz de profeta, alguien que se ha tomado el tiempo para dejar constancia de que vivimos en una velocidad intensiva, una serie de imágenes de muerte.

Esta fórmula sobre aquello que invita a pensar puede resultar tramposa cuanto que se trata sin duda de la misma tesis que Bataille hizo famosa en sus estudios sobre arte y erotismo. Bataille nos decía que la muerte está en el origen profundo y atemporal de la civilización, está en el centro inalcanzable de la cultura, en un pasado remoto, en un futuro incierto y en un presente fugaz. ¿Se trata de las mismas cosas? No lo podemos saber, pues la muerte siempre aparece de distinta manera, siendo ella siempre el mismo límite. Nunca ha aparecido de igual forma, cada muerte es única, cada instante de la muerte es el eterno repetir de lo que origina la vida y el vivir. La muerte es lo que en su absoluta identidad aparece siempre como algo distinto<sup>13</sup>. Nunca se trata de la misma muerte y nunca se trata del mismo morir.

---

<sup>13</sup> La muerte considerada como acontecimiento tiene una estructura análoga a la mercancía tal y como la piensan Adorno y Horkheimer. La posición tan reacia de Adorno a la generalidad del arte en el siglo XX se debe a que sigue identificando esta época con la de la extinción del arte, anunciada para él en los magnos cursos de Hegel sobre Estética; para Adorno, el arte del siglo XX y principalmente el arte de masas se ha manifestado en su pura modalidad mercantil: violencia máxima del capitalismo: la homogenización radical, para Adorno, destruye toda auténtica individualidad, no podemos encontrar ya una individualidad verdadera y auténtica, ni en el arte ni en el tipo de identidad que este arte propaga e imprime en las personas. De acuerdo con Adorno, todo lo que es mediatizado por la Industria cultural se ve clausurado en su discurso, lo único que puede decir es su precio, su valor de cambio. Para Adorno, la Industria Cultural dicta, de manera análoga a la política, eso que que Chaplin ha satirizado en Hitler— la supuesta excepcionalidad de cada uno de sus productos, los disfraza en falsa unicidad, les construye un mito sobre el cual montarse y desde ahí celebra la imposición de un único ideal de muerte. La homogenización en el valor de cada cosa es su valor de cambio,

Hay un asunto importante cuando pensamos esto, la muerte se escapa todo el tiempo de aquello que busca convertirla en una imagen definida y convertida en un cristal de tiempo. La imagen de la muerte ha sido siempre lo imposible de figurar de manera acabada. No hay imagen de la muerte. No la hay, pero es imposible dejar de esbozar su rostro, en una celebridad. *Gold Marilyn* es un intento grandioso de retratar el bello rostro de lo imposible. Pero no ha sido distinto lo que ha ocurrido en otros tiempos, quizá. Lo que tenemos son siempre un intento de evocarla, de detenerla, de arrancarle una mirada fija sobre nosotros, para decirnos: "he ahí, la muerte de tal o cual, allí está representada, todos la conocemos". Ahí está la representación de eso que se escapa siempre, pero si decimos representación no queremos decir copia, ni similitud, sino re-creación.

El arte reinventa lo real. Es cierto que el acto creador es un acto violento, abre los ojos llenos de sorpresa en aquel que observa. La transgresión no va del arte a la realidad, ni de la realidad al arte, porque no estamos seguros de que tal distinción pueda sostenerse todavía. Su obra nos habla de la realidad que somos, pero también de la realidad que hemos sido.<sup>14</sup> Y sin duda también allí está la fuente de la filosofía, cuando digo profunda y atemporal no lo digo en un sentido cronológico, la muerte es desde siempre lo que obliga a pensar y a crear<sup>15</sup>, a dar sentido a lo que no lo tiene, y a encontrar uno para aquello que se ha perdido.

A veces se repara demasiado poco en lo que Bataille apuntaba en *Las lágrimas de Eros*: la maestra del pensamiento es la muerte, la muerte es el origen de todo pensar. Heidegger nos lo había dicho antes y Hegel a su manera. La filosofía es una maestra de muerte en Alemania –reprocha Celan en un poema oscuro que ha dado los contornos para evocar la más siniestra de las muertes, quizá lo repitió en la entrevista

---

en este sentido, la mercancía y la muerte –tal y como la queremos pensar– mantienen esta estructura análoga: "la perfecta semejanza en la absoluta diferencia" Adorno y Horkheimer, «La industria cultural», en *Dialéctica de la Ilustración*, traducción de Juan José Sánchez, Editorial Trotta, Madrid, 1998, p. 190.

<sup>14</sup> «Emile de Antonio juzga notable esta versión depurada, que no busca más señalarse como «obra de arte» y refleja simplemente «eso que somos». Alain Cueff, en: *Warhol. Le grand monde d'Andy Warhol*. Catálogo de la exposición en Galeries nationales, 16 de marzo – 13 julio 2009. Director: Alain Cueff, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2009, p.150. La traducción es mía.

<sup>15</sup> Cfr. Deleuze, *Conversaciones*, p. : «La filosofía no es comunicativa, ni tampoco contemplativa o reflexiva, es creadora, incluso revolucionaria por naturaleza ya que no cesa de crear conceptos nuevos. La única condición es que satisfagan una necesidad y que presenten una cierta extrañeza, cosa que sólo sucede cuando responden a problemas verdaderos. El concepto es lo que impide que el pensamiento sea una simple opinión, un parecer, una discusión, una habladuría.»

que tuvo con el viejo filósofo en su cabaña en la selva negra—, el pensamiento y la muerte han hecho del arte el espacio de su danza eterna. La identidad como forma particular de la muerte se llama dialéctica. La muerte del pensamiento es lo *imposible*; tanto como el pensamiento último y acabado, que no existe en esa forma, no hay pensamiento final, no hay tampoco finalidad del pensamiento. Lo que hay es una inmanencia del pensamiento que se monta en la muerte como el vehículo de su elección.



Andy Warhol, *Botellas verdes de Coca-Cola*, 1962

Hay un cambio imposible de dejar de lado en el modo en que Warhol hace retratos del rostro. En un inicio, podría decirse que se trata de una fascinación por emular a las estrellas de Hollywood, por mostrar el vivo deseo de la gente en las calles por parecerse a sus ídolos de televisión, del Rock & Roll y del mundo de la moda. Los retratos sobre Marilyn mantienen una tensión importante, no sólo se trata del luto. También se trata de una fascinación vampírica por parte de los compradores de la serie.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Para Warhol, el pop-art sólo abarca una parte limitada en el tiempo de su obra, de 1961 hasta 1963, que va de su incorporación de las tiras cómicas hasta su serie de accidentes automovilísticos *Disaster*, que rompen con la iconografía de moda de entonces, se trata de una importancia estratégica: Pop. Ello le permite obtener

Veamos esta tensión. Veamos qué es lo que une a Deleuze y a Warhol en su maquinación del pensamiento: un arte del retrato, que es retrato del acontecimiento: emergencia de la profundidad a la superficie: sólo un espectro de muerte, rostro imposible que rebasa lo humano. «No hay diferencia alguna en que yo pinte mis propios zapatos o una botella de Coca, que conduzca una entrevista o realice una película o una emisión de televisión, yo hago de todas maneras el retrato de un nuevo rostro.»<sup>17</sup> Se trata siempre de un arte del retrato. Deleuze fue primero que nada un profesor de filosofía. Décadas completas destinadas a dar clases lo convirtieron en un maestro del retrato. Sus monografías son montajes en el mejor estilo de Warhol, una capa sobre otra que permite ver el empalme de lo que se quiere retratar y de aquel que retrata. Las tesis de Deleuze sobre Nietzsche, Spinoza, Hume, Kant, Leibniz, son retratos desde una filosofía pop. Pretende hacer circular lo que parecía clausurado por una lectura historicista. Los personajes conceptuales que Deleuze inventa –sigue en ello la técnica de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y en el *Zaratustra*–, tienen el mismo tipo de funcionamiento que los retratos de Warhol. Se trata siempre de retratos que son a su vez auto-retratos y retratos de cosas. Servirse del *otro* como un motivo para pensar, pensar desde el otro y pensarse a sí mismos: *pensar el presente que somos*. No se trata exactamente de Heidegger y su re-construcción del ideal de la obra como origen del pensamiento sobre el mundo y la tierra. Eso que Benjamin vio –y que al parecer Heidegger se negó a problematizar– está en Warhol y en Deleuze con una actitud similar, un arte de las posturas, ha dicho Sloterdijk.

No se trata únicamente del formato, del asunto sobre si una obra es un "original" o una "copia" reproducida técnicamente, sino de la ausencia de una representación

---

visibilidad en un escenario como Nueva York, pero él continua haciendo retratos de Marilyn Monroe, que por cierto adviene como un objeto singular, ni un cuadro, ni una foto, se juegan más profundamente las ambigüedades que los tradicionalistas no quieren pensar que la mera novedad de la técnica. Pero hay algo que las une, que vincula el trabajo anterior con todo el porvenir. Al considerar su obra desde 1948, se hace evidente que se trata de un malentendido de sus verdaderas ambiciones o bien de una falsificación que degrada los indigentes en un enfoque pictórico de privar a sus problemas y su puerta: todas sus obras son retratos. Sigo muy de cerca en esta lectura las propias investigaciones de Allain Cuff, *Op. cit.* p. 24.

<sup>17</sup> Entrevista con Eva Windmüller, *Stern Magazine*, 8 de octubre de 1981. «En la tradición clásica, se habla del "retrato de un hombre o de una mujer, pero no se dice el retrato de un caballo, de una casa o de un árbol. Se dice: "la figura de..."» Warhol citado por Alain Cuff, *op. cit.* p. 24.

original que pueda hacerse ver desde lo que la obra hace circular en su disposición pública.

El retrato en serie requiere abandonar en principio dos categorías: 1) la constitución de una unidad diferenciada entre quien retrata y lo que retrata a partir de encontrar los puntos en común de constelaciones distintas, el retrato del otro es un tema sobre nuestras propias variaciones; 2) por otro lado, se trata de descubrir el rostro de las cosas, este movimiento es particularmente difícil de ver tanto en Warhol como en Deleuze, pues hay una tensión particularmente peligrosa entre los hilos que vinculan los rostros y los objetos sin rostro: las cosas.

Warhol y Deleuze han querido retratar cosas de maneras distintas. Han querido reinventar un animismo secular, un simulacro del aura. Pensar desde las cosas, permitir que las cosas se abran al pensamiento, permitir que la sopa *Campbells* se diga ya no desde su lejana e inaccesible presencia –como el Van Gogh situado junto al costal de papas en el ensayo de Heidegger–, esa lejanía no es la relevante.

La lejanía, de hecho no es lo relevante, sino su proximidad, la inmediatez, reparar en que la serie de Cambells y de Coca-Colas, nos remiten a nuestra vida cotidiana: «Una Coca-Cola es una Coca-Cola, ninguna suma de dinero en el mundo puede procurarle una mejor Coca-Cola que esa de la tienda al fondo de la calle. Todas las Coca-Cola son parecidas, y todas las Coca-Colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, el vagabundo lo sabe y usted lo sabe.»<sup>18</sup>

Se trata de retratar lo más lejano y lo más próximo en su pliegue y despliegue. El presente, separado de sus fantasmas.<sup>19</sup> Es cierto que el fantasma es lo que permite y posibilita la representación de algo<sup>20</sup>. Sin representación previa como arquetipo de

---

<sup>18</sup> A. Warhol, *Ma philosophie*, p. 89-90. Citado por Alain Cuffe, en *Warhol. Le grand monde...*, p. 150.

<sup>19</sup> «Hoy es preciso pensar toda esta abundancia de lo impalpable: enunciar una filosofía del fantasma que no esté, mediante la percepción o la imagen, en el orden de unos datos originarios, pero que le permita tener valor entre las superficies con las que se relaciona, en el retorno que hace pasar todo lo interior afuera y todo lo exterior adentro, en la oscilación temporal que siempre le hace precederse y seguirse, en suma, en lo que Deleuze puede que no permitiría llamar su «materialidad incorporal». Foucault, «Theatrum Philosophicum», p. 12.

<sup>20</sup> En su ensayo sobre Freud y Derrida, Rosaura Martínez Ruiz nos dice lo siguiente: «La rememoración no es la recuperación de algo como imágenes fotográficas, sino de *impresiones* donde los sucesos del pasado, presente y futuro se entretrejen produciendo un texto psíquico en el que la temporalidad no es lineal ni armónica.

las cosas no es posible pensar nada, pero si se ve únicamente la fantasmagoría tampoco se ve lo que la cosa puede decirnos, ni su pasado ni su futuro, ni nuestro tiempo. Detenerse en el retrato. Pensar desde el arte todos los rostros de la vida. En su unicidad y en su absoluta identidad irresolubles.

Una imagen dialéctica – si seguimos a Susan Buck Morss, que, a su vez, sigue la lectura de Adorno sobre Benjamin– nos señala que hay una irresoluble tensión en cada imagen, hay algo en las cosas que las mantiene aferradas a su materialidad, a su tiempo y a su espacio de aparición, pero también hay un espectro en ellas que puede llegar más lejos. Elevándose sobre su origen, alcanzando un plano trascendental de líneas históricas, descendiendo sobre otros tiempos como un pasado y como un porvenir posible. Inocencio X parecía ya dicho por Velázquez, sin embargo Bacon, que ha visto el espectro negativo de su espíritu, ha decidido hacer un retrato de ese espíritu siniestro que sobrevuela el poder de la Iglesia. No un retrato de la esencia sino un retrato de sus fantasmas políticos en los imaginarios mutantes de la historia. Un retrato de las grietas, no necesariamente un retrato de la pared blanca y del agujero negro.<sup>21</sup> «¡Un retrato! –escribió Baudelaire– Entre más simple más complejo, entre más evidente más profundo. Le retrato, este género en

---

[...] No se trata de un *texto psíquico* inmutable y en el que tan sólo se vaya agregando más texto; las impresiones en este artefacto se transforman, pues se escribe sobre lo escrito y esta reescritura modifica el texto previo. [...] Para Derrida, todo proceso de inscripción muestra la existencia como permanentemente asediada por fantasmas del pasado, por lo que es en el "presente", lo que vendrá, e incluso también por lo que podría venir aunque nunca se presente.» en *Freud y Derrida: Escritura y psique*, Siglo XXI, México, 2013, pp. 56-58. El tercer capítulo en dicha investigación: «El juego de la fantología», se ocupa también de la relación entre escritura y ausencia, y de la espectralidad en el aparato psíquico, pp. 91 -104.

<sup>21</sup>« Hemos avanzado en la cuestión: ¿qué es lo que desencadena la máquina abstracta de rostridad, puesto que no se ejerce siempre ni en todas las formaciones sociales? Ciertas formaciones sociales tienen necesidad de rostro, y también de paisaje. Es muy complicado. En diferentes épocas, se ha producido un derrumbamiento generalizado de todas las semióticas primitivas, polívocas, heterogéneas, que utilizan sustancias y formas de expresión muy diversas, en beneficio de una semiótica de significancia y de subjetivación. Cualesquiera que sean las diferencias entre la significancia y la subjetivación, cualquiera que sea el predominio de una o de otra en tal o tal caso, cualesquiera que sean las figuras variables de su combinación, de hecho, las dos tienen en común el destruir toda polivocidad, el erigir el lenguaje como forma de expresión exclusiva, el proceder por biunivocización significativa y por binarización subjetiva. La sobrelinealidad propia del lenguaje deja de estar coordinada con figuras multidimensionales: aplanan ahora todos los volúmenes, se atribuye todas las líneas. ¿Acaso es un azar si la lingüística encuentra siempre, y muy rápido, el problema de la homonimia o de los enunciados ambiguos que va a tratar mediante un conjunto de reducciones binarias? Más generalmente, ninguna polivocidad, ningún rasgo rizomático pueden ser soportados: un niño que corre, que juega, que baila, que dibuja, no puede concentrar su atención en el lenguaje y la escritura, ni tampoco será nunca un buen sujeto. En resumen, la nueva semiótica tiene necesidad de destruir sistemáticamente toda la multiplicidad de las semióticas primitivas, incluso si conserva restos de ellas en enclaves bien determinados.» Deleuze-Guattari, «Año cero. Rostridad», en *Mil mesetas*, p.185.

aparición modesta, necesita una inmensa inteligencia. Falta sin duda que la obediencia del artista sea grande, pero su adivinación debe ser igual». <sup>22</sup>

¿Cuál es el rostro de las cosas? ¿Cómo podemos pensarlas sin humanizarlas, y cómo podemos dejarnos atravesar por ellas sin deshumanizarnos de una manera infernal? En la meseta sobre rostridad, Deleuze y Guattari sostienen que han sido los procesos de rostrificación reproducidos al infinito lo que ha encumbrado al humanismo. Deleuze y Guattari sostienen una lucha particular contra el humanismo, es una lucha distinta de la de Heidegger, pero comparten algunos enemigos. Esta idea está claramente expuesta por ese fragmento de Rilke que aparece lo mismo en el trabajo de Heidegger y de Agamben, –nos apresuramos a suponer que de ahí lo ha retomado, no sólo porque sabemos que Agamben asistió a cursos de Heidegger, sino porque él mismo dedica su trabajo, en la dedicatoria de *Estancias* a su otrora profesor. Las cosas tienden a desaparecer en el mundo de la mercancía. Pero hay modos de reinvocarlas. Hay un modo de descender a las cosas que implica ver su rostro. Pero este problema es irresoluble, no podemos aventurarnos a decir que hay un pensamiento de la cosa desde nosotros, ni que las cosas tengan un rostro como quisiera retratar Andy Warhol<sup>23</sup>. Pero esa es la peligrosa tensión que no debemos abandonar. Caer en el fondo profundo de la materia es la locura. Es fácil decir para Deleuze y Guattari que hay un campo lleno de intensidades en el cuerpo sin órganos del esquizofrénico, pero estar en medio de esa velocidad, al filo de un cuerpo descomponiéndose, de una realidad deshilachada, sin trama, sin personajes, sin rostro alguno, o con un rostro ominoso en cada cosa, es al mismo tiempo un descenso al infierno de lo real tal y como lo pensaba Lacan. Ese descenso a la profundidad de la materia, sin una representación, sin una rostridad pre-dibujada por la conciencia es sin duda algo que no podemos afirmar como conscientemente deseable.

Si hay algo que aproxima a Warhol y a Deleuze-Guattari, quizá sea el encontrar en las cosas más esquivas un rostro no-humano que las hace visibles. Un afán de emergencia que permita que las moléculas, las flores, las figuras abstractas, las

---

<sup>22</sup> Charles Baudelaire: *Salon de 1859*, chap. V, in *Œuvres Complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976, p.655; cité par Alain Cuffe, p. 24.

<sup>23</sup> Antonio Machado: «El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve.»

esferas de metal y las líneas mismas consigan un grado de personalización que las deja ver como ese punto crítico donde lo siniestro y lo ridículo se conjuntan, pero están abiertos a un diálogo con nosotros. Es un diálogo infernal, sin lugar a dudas, pero es una posibilidad misma del arte permitir hablar a las poblaciones que nos habitan, y que coexisten con nosotros en los desiertos de lo real. En el caos y en la noche habitan las hijas del pensamiento y la violencia del pensamiento es sin duda uno de sus más claros signos: si ha de ser pensamiento será creación, afectos, perceptos o conceptos, sobre todo si pensamos en un arte profundamente filosófico como el de Warhol.<sup>24</sup> Foucault nos dice en *Theatrum Philosophicum* que «el pensamiento tiene que pensar lo que le forma, y se forma con lo que piensa»<sup>25</sup>. Pensar la muerte es formarla, pensar que no hay ya un núcleo legítimo para el arte, sino sólo su su fantasma, re-producido en un rostro que ya nunca es mero rostro, no más un alma, simplemente un acontecimiento. Esta lógica nos permite flotar en el espectro del mundo sin buscar la división entre las palabras y las cosas, sólo acontecimiento:

De una forma ejemplar, la muerte es el acontecimiento de todos los acontecimientos, el sentido en estado puro: su lugar radica en el cabrilleo anónimo del discurso; ella es esto de lo que se habla, siempre ya acaecida e indefinidamente futura, y sin embargo acaece en el punto extremo de la singularidad.<sup>26</sup>

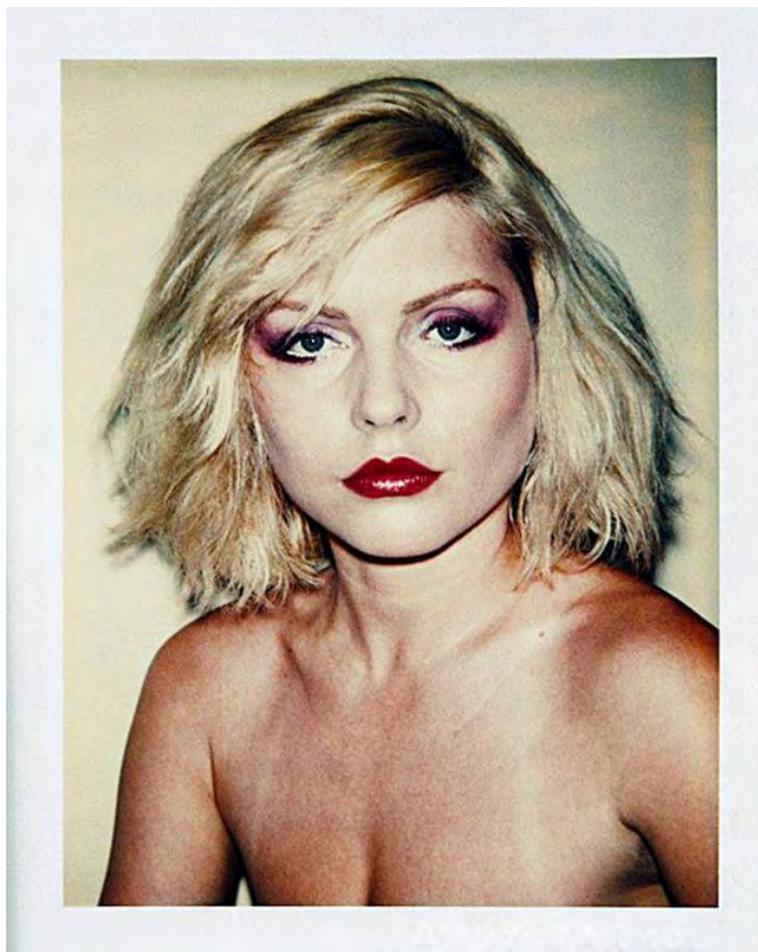
---

<sup>24</sup> Deleuze-Guattari: «Resumiendo, el caos tiene tres hijas en función del plano que lo secciona: son las Caoideas, el arte, la ciencia y la filosofía, como formas del pensamiento o de la creación. Se llaman caoideas las realidades producidas en unos planos que seccionan el caos.» *¿Qué es la filosofía?*, p. 209

<sup>25</sup> Foucault, *Theatrum Philosophicum*, p. 23.

<sup>26</sup> *Idém.*

## VI



Andy Warhol, *Retrato de Debbie Harry en polaroid*, 1980

Pero si el pensamiento ha de ser acontecimiento debe de renunciar lo mismo a su nacimiento que a su muerte, pues ni uno ni otra existen en él más que como potencias de un ideal que no es abstracto y de un virtual que no es actual. Sólo está su plano de composición catastrófico, móvil no como una rueda que nos lleva a algún sitio, al contrario: móvil como la rueda de los tiempos que nos conduce a una muerte sin lugar y singular: lo Atemporal. Eternidad del instante de la muerte. El movimiento de la rueda de los tiempos no es en realidad desplazamiento sino una suerte de eterno presente, Aurora sin fin, Nietzsche lo había encontrado también en su mediodía.

Ahora el mundo marcha sobre las ruedas de una muerte pre-diseñada, planeada, «copiada» de una fotografía que no nos pertenece pero que hemos apropiado porque nos hemos ensoñado en esa imagen del impacto.<sup>27</sup> El *shock* final absoluto. El pensamiento es pensamiento del acontecimiento crucial: un carro se estrella, alguien toma una foto, la foto se eleva a ideal de la belleza. Un carro estrellado, su fotografía, su conversión a una serigrafía, copia de la copia, simulacro del simulacro. Del original no sabemos nada. Nada de ello queda.

El ideal de eso que Baudelaire vio en la mercancía es llevado aquí al extremo. No sólo el ideal del progreso, del tiempo que avanza, sino el que se detiene en el infierno del ahora. Aunque lo digo de una manera terrible, pues el progreso nunca ha sido el sentido de la rueda de los tiempos, la rueda de los tiempos no es progreso sino eternidad donde el sol de la aurora y la noche profunda se penetran. La eternidad, es la mar fundida con el sol, pero esto no sólo es la imagen de Rimbaud, sino la profunda abstracción de Rothko: el dorado y el azul, el dorado en las imágenes de Marilyn, el profundo azul negro de la muerte en la serie sobre Jackie Kennedy<sup>28</sup>. Si acaso, rueda de la eternidad, como ese medio día de la eternidad en Nietzsche: lo intempestivo abre el pensamiento desde su muerte, su infinito instante sin fin y ya siempre acabado. *Muerte sin fin*: «un coagulado azul de lontananza...»

El progreso Moderno ha sido más bien lo contrario: la estratificación de una forma peculiar de muerte, un tiempo que se cierra a sí mismo porque está embriagado del delirio creador en el que se carcome a sí mismo. Un *loop*. Una serie

---

<sup>27</sup> Pienso en este diálogo de *Crash*, en la película de 1996, de David Cronenberg:

–Vaughan: Siempre he querido manejar un carro estrellado.

–James Ballard: Podrías cumplir tu deseo en cualquier momento.

–Vaughan: No, quiero decir, un carro estrellado con una historia. El Facel Vega de Camus, la vagoneta de Nathaniel West, el Rover 3500 de Grace Kelly. Arreglarlo sólo lo suficiente para ponerlo a rodar. No limpiar nada, no tocar nada más.

<sup>28</sup> Cfr. La serie sobre Jackie Kennedy: *Blue Jackie*, 1964, en el Catalogue à l'occasion de l'exposition: Andy Warhol. *Life Death & Beauty*. Commissariat de l'exposition: Gianni Mercurio, pp. 76-77.

«Al devenir un simple material, la fotografía se consume, y la importancia de la pintura invierte los aportes del problema: muerto o vivo, el sujeto está destinado a parecerse a su representación. ¿Mas qué puede hacer la muerte a una mujer que es ya una imagen? Warhol recuerda haber decidido pintar a Marilyn Monroe para sobreponerse a la noticia de su suicido, el 5 de agosto de 1962. Él se interesa desde hace mucho tiempo en quien había incendiado Hollywood, quien se había convertido, por sus apariciones en las páginas de las revistas, en «la estrella» ante la cual palidecen todas las otras.» p. 28. Sobre el uso de la iconografía en Warhol, véase: «Du stéréotype à l'icône», Allain Cueff, en *Warhol. Le grand monde d'Andy Warhol*, pp. 28-30.

de rostros de figuras que lo mismo representan el lugar más alto que podemos aspirar tras la huida de los dioses: ser una celebridad en el valle de las sombras de la muerte: Hollywood. Una fotografía de la muerte es una invitación a hundirse en el pensamiento: su consumación. Consumimos imágenes de muerte porque sólo en ese simulacro alcanzamos ese límite imposible de la inmanencia. El pensamiento es velocidad. *Speed*. Se hunde en su ocaso, va de la altura a la profundidad: regresa a la superficie. *Somos profundamente superficiales*.

La muerte es la velocidad del infinito en su más imposible acontecer, y sin embargo es lo más nuestro, llevamos todos la muerte en el corazón, un corazón que ha perdido su talante interior y ha devenido una roca, un falso diamante, fetiche, objeto que se refracta en el aparador de nuestra subjetividad, cortada a la medida, subjetividad de supermercado y corazones de cristal<sup>29</sup>. Si bien, no basta con tener el rostro de una estrella. No basta con ser una estrella oscura en medio de las luces. *Spotlight*. Hay que retocar esa imagen hasta que pierda todo dejo de autenticidad y gane una originalidad falsa. La originalidad que sólo puede dar el simulacro llevado al límite. Eso que Deleuze señala sobre la repetición desnuda y la repetición vestida resuena aquí con todo su estruendo. Susan Sontag se sirvió de una frase de Walter Benjamin para mostrar el impacto de los cuerpos celestes en nuestras vidas: «Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno: la estrella de la revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras».<sup>30</sup> Quizá todas las estrellas hayan venido a nosotros bajo este mórbido señalamiento. Pero no basta con ser una estrella, hay que revestir esa estrella con todos los artilugios y artificios a la mano. Jamás ha habido una belleza tan artificial, tan despojada de lo auténtico. El aura de aquello que no tiene original

---

<sup>29</sup> «De hecho, él trabaja constantemente en la mejoría de su imagen, múltiples tratamientos para la piel, régimen dietético constante, uso cotidiano de maquillaje y de pelucas. De la misma manera, él quiere dar la mejor imagen a sus clientes: «Intento siempre hacer el rostro tan bello como es posible» Warhol, citado por Henri Geldzahler, *Andy Warhol Portraits*, Munich, 1993, p. 28.

Sus palabras de orden son la corrección y el retoque. Su objetivo: borrar todos los trazos de la imperfección. Poco importa la naturaleza de su tema/sujeto (*sujet*). Si es famoso o no, amigo o desconocido, más o menos atractivo, Warhol justifica esta etapa de retoque por su dese de dar entera satisfacción a su cliente «acentuar lo positivo y suprimir lo negativo.

Es esta la concepción de una belleza artificial y sofisticada, que preside en gran parte a su práctica del retrato. Sensible a todas las etapas de la fabricación, desde la elección del encuadre para tomar la foto, a la corrección de las pruebas intermedias, y hasta la serigrafía final. El análisis del proceso técnico en lo global, es más complejo de lo que parece, revela por mucho, en Warhol, un gusto por el travestismo de las imágenes que entra en perfecta adecuación con su oficio de retratista.» Émilie Philippot, «Debbie Harry. Du polaroid à la peinture, migration et transformation des images», en *Warhol. Le grand monde...*, págs. 57ss. La traducción es mía.

<sup>30</sup> Benjamin, citado por Sontag, en: *Bajo el signo de Saturno*, págs. 118-119.

es un aura reinventada, falsa, violenta principalmente por ser absurda e irreverente:  
es el aura de un pensamiento travestido. Un pensamiento que desde la muerte se  
lanza hacia otra vida posible.



Andy Warhol, *Autoretrato en polaroid*, 1981



## **CONCLUSIONES**

*Aparentemente es el final.*

*Quiero morir.*

*Lo quiero con seriedad,  
con vocación íntegra.*

**ALEJANDRA PIZARNIK**

## PENSAR EL ACONTECIMIENTO

La filosofía es el trabajo creador del pensamiento. Su sentido primordial es conformar espacios, dar sitio a un lugar en el cual movernos con cierta soltura para protegernos del caos. No hay pensar que no esté conformado por unas fuerzas singulares que claman por su propia imagen, al tiempo que la componen en su movimiento andante. El pensamiento hace sitio para la vida, el plano simbólico en el que habitamos es obra del trabajo y producto del concepto.

Esto no quiere decir que el pensamiento sea algo interior, pensar se hace por necesidad, por la impronta de un afuera que nos arrastra. Pero ese afuera no está hecho de una vez y para siempre, sino que va deshilvanándose y plegándose en su muerte sin fin, en su vida eterna. Su dominio es el golpe del martillo en la palabra, sobre los cuerpos: la vida donde se mezclan eso demasiado bajo y aquello lo más alto.

Suele creerse que la filosofía es su historia, o bien, el despliegue de su acontecer en el continuo de civilizaciones conexas. Pero esto no es preciso, la historia del pensamiento y el obrar propio de la filosofía no son exactamente lo mismo. Podríamos decir que si bien el filosofar no es lo mismo que sus grandes formaciones sistemáticas consideradas en un desfile progresivo, tampoco hay derecho a afirmar que el pensamiento sea ese acto cotidiano sobre el que se deslizan sin más nuestros actos de conciencia y sus fenómenos signados de acuerdo a ciertos regímenes simbólicos. Lo que nos pasa por la mente, eso, eso no es obra nuestra, es el modo en que el afuera se pliega en nosotros, produciendo en este espacio una zona que podemos llamar interior. Mas, en sentido estricto, ni hay mero afuera ni hay morada interior, hay pliegues infinitos de planos en los cuales levantamos cada día nuestra morada. Estos pliegues nunca son abstractos ni generales, siempre tienen una forma, una figura y una faceta singulares.

Nuestro cuerpo es eso, un pliegue del mundo que atraviesa la carne, la nuestra. Por eso es tan difícil asirlo. Por eso es tan complejo habitarlo. Por eso todo cuerpo es imposible, excesivo, y... –en el fondo– una ficción concebida y editada por las propias limitaciones. Nuestras pasiones se mueven en ese vacío creado por una sospecha singular y melancólica de que lo que deseamos en lo más profundo de nuestro ser, *eso no está, no es, e incluso es probable que nunca haya sido.*

Lo paradójico es que necesitamos de esta ausencia y de ese no-ser –tal y como necesitamos del aire que no podemos percibir en la proximidad–. Requerimos de ese no-lugar y del modo en que esa falta primordial nos mueve lo mismo hacia la desesperación que hacia una alegría maniaca en la cual crear a golpes de sangre un simulacro de sentido. Decimos esto ya a sabiendas de que nuestro pensamiento no es precisamente nuestro, viene de lejos en el tiempo y en el espacio, se asienta en la figura crucial de la muerte desde que ha nacido al despertar de su conciencia histórica o personal, neutra y singular. Porque esa es nuestra residencia infinita: la muerte. Nunca hemos tenido otro sitio desde el cual pensar.

En este trabajo lo único que hemos hecho es abrimos a las potencias de un afuera vivo e inasible de suyo, si bien cabe decir que no hay un afuera puro, ni hay exterioridad natural ni verdadera. Entonces, abrirse a las fuerzas del caos, lanzarnos a esa exterioridad no se llega a hacer sin delimitar ciertos canales de comunicación entre nosotros y tal afuera improbable pero determinante para pensar(nos). Los temas que se eligieron para nosotros aquí, y se eligieron por sí mismos –podría decirse, pues no hemos podido evitar caer en el dulce juego de su seducción–, han sido tres; este esfuerzo no es sino una triple imagen de un mismo pensamiento, un tríptico que muestra lo siguiente: 1) *El conflicto que muestra la enfermedad*: habitar un cuerpo equivale a quedar expuesto al arribo de lo demoniaco y lo infernal que emergen desde el terreno fatal donde lo impensado toma la batuta y corrompe hasta al más fino pensamiento a través de la carne, la carne que no es otra cosa sino nuestra más próxima, más viva, promesa de alcanzar al fin la desaparición, si bien no hoy, pero algún día... nuestro cuerpo es una promesa irrenunciable; 2) *el vacío fundamental: la melancolía*, ese espacio deshabitado por el Yo, territorio que siendo tan funesto, tan embriagado de desolación, puede convertirse en la única posibilidad de articular un sentido ahí donde no lo hay: pensar el por qué y el hacia dónde de

nuestra melancolía, es y ha sido, por años, por milenios, el mejor pretexto para continuar aferrados a un pensamiento que se ha perdido en la noche, que, como Orfeo, se ha sujetado al fantasma mucho más que al ser Amado; 3) *el acontecimiento fundamental: el esquivo rostro de la muerte*, no es posible experimentar semejante fenómeno, no hay experiencia de la muerte porque es casi inexistente por sí misma, lo que tendremos de ella son siempre simulacros de una muerte ansiada y evadida en el mismo movimiento: su *representación*. Sin embargo, en este caso lo que cabe pensar no es la muerte por sí misma, ya sabemos que no hay posibilidad de alcanzar esa velocidad, sólo nos permite una proximidad mediada por otro plano u otro objeto. Aquí hemos intentado mediarla desde rostros contruidos para ella a partir del arte y la filosofía, para pensarla y para invocarla, para exorcizarnos de nuestra obsesión por ella en el mismo movimiento. La escritura filosófica nos permite aproximarnos a estas tres esferas, a sabiendas que no las hemos definido ni determinado por completo: el cuerpo en desgracia, el espectro sin fondo de la melancolía, y el rostro artificial del acontecimiento crucial: *la muerte, nuestra residencia final e infinita*.

## APÉNDICES

## 1. RECONOCERSE EN EL VACÍO

No sólo ha sido el discurso filosófico francés el que se ha compuesto con elementos nacidos en la antropología, el psicoanálisis y los estudios sobre el lenguaje (la lingüística pero también la hermenéutica filosófica) todos ellos venidos desde el siglo XIX, pero quizá se requirió de lo que Francia significó a mediados del siglo XX para que toda esta maraña de problemas saliera a flote, a una superficie que podría aclarar las cosas. Y si bien el estructuralismo encontró en las disciplinas mencionadas sus campos y sus objetos de estudio, sería más adecuado decir que fue aquí donde descubrió maneras distintas de hacer una escritura sobre los acontecimientos, sobre la actualidad del pensar; o bien, en esa Francia que más que un territorio histórico fue un espacio de guerra y de alianzas entre los numerosos discursos. Quizá porque en este lugar dieron frutos las indagaciones heredadas de las preguntas sobre el hombre, el mundo y los objetos, además, claro, de todo lo que la fenomenología (Husserl, Bachelard, Heidegger y Bergson) atrajo como unos caminos para pensar la inmanencia que somos, este desplazarnos como flujos de conciencias en líneas de tiempo que van ya siempre interpretando indefectiblemente lo que se ofrece a los sentidos. Lo sensible se descubre cargado de sentidos no menos que de equívocos y de aporías. Es un camino, el estructuralismo es una forma de hacer camino, pero hay más elementos en juego.

Es indudable que también se trata de una máquina viva que crea lógicas, formas de ver qué es lo que sucede en el pensamiento, no sólo lógicas en el sentido de un análisis formal de enunciados, a la espera de descubrir la validez de los argumentos concatenados, como se practica en las escuelas angloamericanas. Hablamos más bien de lógicas al modo de Descartes, Kant o Hegel: imágenes del pensamiento, en sus estructuras trascendentales pero también en su devenir concreto, en la sucesión de los acontecimientos en la facticidad de la historia.

Digo máquina, pues hablamos una empresa de ensamblaje, de descomposición, de compostura, además, ningún pensador en la escena de la filosofía vinculada al estructuralismo trabajó nunca solo. Sus antecedentes son esfuerzos lo mismo teóricos que prácticos, que incluso rompen la forma dicotómica de considerar que hay una diferencia entre teoría y praxis, de ahí que requieren de

un campo mixto en el cual desplegarse, sobre el cual sembrar y cosechar. Pensemos a la ligera simplemente lo que trae a colación la sociología, los estudios de religiones comparadas, la etnología, la antropología, la lingüística de los rusos y la escuela de Praga – podría considerarse lo que Saussure hizo en su "Curso de lingüística general" en la segunda década del siglo (1916) como uno de los esfuerzos claves, quizá el primer antecedente fechado como tal–. Aunque al referirnos a los lingüistas en exclusiva no hablamos de estructuralismo en el sentido que le da uno de sus principales historiadores, François Dosse<sup>1</sup>; ni tampoco tal y como Foucault y –aún más– Deleuze lo consideran, es decir ya no simplemente como un estudio formal de estructuras, sino como una forma del pensamiento contemporáneo, es decir, una forma de hacer ontología –como veremos más adelante–. Lo que podemos dejar claro, de momento, es la importancia de ver que no había un trabajo en solitario del pensamiento. Las academias fueron necesarias pero para comprender la complejidad inabarcable del fenómeno, los asuntos que los convocaban no se agotaban en las meras especulaciones, hubiera sido imposible continuar sólo construyendo castillos en el aire. Los trabajos de Durkheim, y después de Lévi-Strauss, en la etnología y

---

<sup>1</sup> El estudio de François Dosse: *Historia del estructuralismo*, en dos volúmenes, no sólo hace una introducción clara y pormenorizada de qué es aquello que cambia en la imagen del pensamiento con el estructuralismo, sino que también elabora un análisis minucioso de cuáles son los autores necesarios para comprender el surgimiento de esta heterogénea y convulsa tradición, qué es lo que cada autor incorpora, quiénes son sus antecedentes, qué objetos del pensamiento se producen, qué metodologías se introducen, qué se juega en la apuesta de cada uno, con quiénes discute, quiénes continúan o retoman el trabajo de cada pensador "anterior". Si bien Dosse deja claro que hay diferentes momentos en la historia de esta tradición, también ha tenido el suficiente atino para ver que este flujo no está agotado ni mucho menos caduco, que no es algo que remita exclusivamente a su momento de apogeo: 1950-1960. El estructuralismo es un método de pensar los objetos del conocimiento, en la que la crítica y la reflexión de este pensar se desdoblan y se afectan en una suerte de fractal de imágenes del mundo, donde cada figura es ella una forma peculiar de la subjetivaciones que vamos siguiendo en este hilo de estudios.

Sin que Dosse haga mucho énfasis en ello, hay un elemento que sugiere en las primeras páginas del segundo volumen, de acuerdo con él hay que cuestionar el uso del término *post-estructuralismo*, cuyo uso, según él, se extiende principalmente en las escuelas anglosajonas de filosofía contemporánea. La idea de post-estructuralismo apunta a un fin de este modo de proceder, y quizá sea la consideración más errónea, pues si bien hay al menos dos momentos cruciales, donde el primero se caracteriza por estudios particulares sobre las estructuras formales de la lengua y de las relaciones de parentesco e incluso los elementos de la subjetividad; en el segundo momento, cuando salen a flote y a discusión las primeras indagaciones, lo que tenemos es un tejido de caminos múltiples que han dado antes que con otra cosa con la clara idea de que todo trabajo será insuficiente, depende de toda la red de estudios antecedentes, de algunos puntos más que de otros, pero ahora tienen claro que se debe lidiar con el límite de la competencia como un asunto de la mirada propia: sólo se podrán incluir ciertas perspectivas, sólo tendrán primacía ciertas elecciones y énfasis unas relaciones escogidas y seleccionadas entre concatenaciones de series de objetos, algunos se escapan, otros se convierten en el punto de partida, este segundo momento es propiamente el que nos interesa, la lógica de los objetos y sus extraños lazos.

En lo subsecuente, para identificar las citas al estudio de Dosse, utilizaré las abreviaciones siguientes *HS I* (*History of Structuralism. Volume I: The Rising Sign, 1945-1966*); *HS II* (*History of Structuralism. Volume 2: The Sign Sets, 1967-Present*), ambos traducidos al inglés por Deborah Glassman, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997 y 1998, respectivamente.

la antropología generaron suficientes debates pero más bien fueron una invitación para mentes inquietas –incluso cuando a Lévi-Strauss no le gustaban ni las exploraciones ni los exploradores<sup>2</sup>–, pero la convocatoria estaba abierta, para aventurarse a pensar ya no sólo estructuras regulares en los órdenes sociales, sus economías, designación de roles que fuesen análogos en un lugar y en otro, sino principalmente para encontrar formas de habitar, de mirar, que habían permanecido en la periferia de la Modernidad, presentes ya pero sin ser vistas, en los márgenes de la cultura europea, inclusive cuando se tratase de pueblos que ya formaban parte de las cadenas económicas, del colonialismo, de la necesidad de un otro frente al cual afirmar la identidad y la diferencia.

No hay trabajo en solitario, ni siquiera detrás del que quizá sea el nombre más relevante para los estudios que sentaron la base para retomar los asuntos sobre la subjetividad del siglo XX: Sigmund Freud. Pues los grupúsculos de analistas en los grupos cercanos al psicoanálisis de Freud –esa hermética secta de inquisidores de la *enfermedad* del alma y sus demonios–, ellos mismos tuvieron necesidad de unos cuerpos y unos problemas bastante peculiares: los deseos que poblaban a las

---

<sup>2</sup> «Odio a los exploradores» señala constantemente Lévi-Strauss, citado por Dosse, *HS I*, pp.12ss. En 1934, Célestin Bouglé, director de la École Normale Supérieure, avisó a Lévi-Strauss de una plaza para un profesor de sociología en Sao Paulo; Lévi-Strauss venía de una familia con antecedentes "artísticos", su padre era pintor al igual que sus tíos, su tatarabuelo era violinista, y él solía pasar las tardes de su adolescencia en tiendas de antigüedades en Bruselas, poco después, sus padres compraron una casa en Cévennes en el sureste de Francia, y ahí se dedica a explorar los alrededores, el campo por horas enteras regularmente. Estos datos que parecieran ser accesorios, son útiles para tener en mente el tipo de exploración que Lévi-Strauss puso en marcha. Dosse apunta que si bien él mismo renunció al desarrollo de una sensibilidad peculiar, o sea, a su expresión como artista, es necesario recordar todo esto cuando veamos por qué consistió también en un punto y aparte para la consideración *estética* de sus planteamientos como investigador y teórico.

A su regreso de esta estancia en Sao Paulo, Lévi-Strauss montó una exhibición en París con las piezas que había recolectado, obras de interés etnológico que generaron un gran interés en diversas disciplinas, no sólo se interesaron por ellas los artistas ni los antropólogos, o los lingüistas, este éxito le ganó una invitación a la New School de Nueva York, en 1939, momento crucial, pues fue aquí donde conoció al lingüista Roman Jakobson, exiliado francés, que se dedicaba principalmente a la fonología, con quien desarrolló no sólo una amistad sino las bases para una antropología estructural, un estudio formal de las relaciones del parentesco (en su obra *Las estructuras elementales del parentesco*, 1943). Regresó a Francia en 1948, Georges Dumézil lo apoyó para que obtuviera una plaza definitiva en la Quinta Sección de la École Pratique des Hautes Études. Inmediatamente cambió el título de la cátedra, originalmente "Religiones de pueblos primitivos", a "Religiones de pueblos sin sistemas de escritura", alegando que no se trataba de una cuestión de progreso o de evolución de la religiosidad, no se trata de una cuestión de supremacías y de mayor grado de civilización, sino de posicionamiento psíquico, social, e incluso cosmológico, el énfasis recae en el estudio de los elementos formales en la estructuración de las instituciones de parentesco que no por ser ancestrales eran en efecto primitivas. Podemos decir que sin duda había una relación con el trabajo de Durkheim, del que la antropología-etnología francesa formada en los años treinta era heredera, debido a nociones como sistema social, y a un enfoque en que no se podía reducir el orden completo de una sociedad a la comprensión de sus partes, ni siquiera en un sentido integral, pero Lévi-Strauss introdujo, además de metodologías aprendidas de la lingüística (de Jakobson), nociones de estructuración lógica y conceptualización, en cierto modo, apuntaba a las formas de habitar y comprender, en sus dinanismos, en su analogía y en su diferir.

históricas, las conspiraciones que preocupaban a los paranoicos, para conformar a su vez una metódica-teórica sobre la interpretación de los signos del malestar en la psique; o bien, ya mucho más tarde, en la segunda mitad del XX, los grupos de intervención en las prisiones con Foucault, o los grupos de intervención de Guattari en los psiquiátricos –su ecología clínica *esquizo*–.

El estructuralismo funciona como una fábrica, no es gratuita la utilización de términos como máquinas y herramientas. En ningún sentido se trata de meras metáforas. Lo que circula no son sólo los objetos de estudio ni la intervención en ellos por parte de los involucrados, no sólo hay intercambios de metodologías, un laboratorio de experimentación, esto sucede, pero hay más en consideración para ver que se trata de un trabajo de equipo y de producción. Ocurrió la emergencia de un delirio de las verdades en su oposición, en sus múltiples posicionamientos, pues no me refiero exclusivamente a los "teóricos", sino también a todos los *otros* que conforman los participantes de este juego: los médicos, los enfermos, las lenguas, sus historias, sus migraciones. Los pueblos en los que se introducen los etnólogos no sólo transforman la mirada de quienes se sumergen en esas heterotopías, los mismos estudiantes en las academias y sus inquietudes políticas permiten ver que la educación de Occidente tiene sus acentos peculiares de violencia, de control, de encierro (elementos que venían sin duda de la teoría crítica alemana: Marx, Gramsci, Benjamin, Adorno, Horkheimer, etc.). De ahí que no sean gratuitos tampoco sus vínculos con los movimientos estudiantiles, ni con las ideas del discurso como producción, sus despliegues en los análisis de la bio-política, en el análisis del discurso y del poder institucional. Este panorama en sus numerosas convulsiones incluso puso en evidencia lo que estaba en juego en el pensamiento aparentemente neutro del saber, esto es, en el poder de los intelectuales en todo este asunto, su parte en el juego como agentes de control, pero también como intercesores para algunos grupos marginados que no tenían derecho a la voz: los presidiarios, los locos, etc.

Dicho así, en un montaje tan general, es casi lo mismo que dibujar mapas sobre otros mapas, de tal manera que no se ve nada con claridad, ni los límites de un campo de trabajo y un campo de interpretación, esta discusión sobre los límites es sin duda parte del problema epistemológico y político en el estructuralismo. Foucault lo dice así en *La arqueología del saber*: «se han multiplicado los niveles de análisis: cada uno tiene sus rupturas específicas, cada uno comporta un despiece que sólo a él

pertenece; y a medida que se desciende hacia los zócalos más profundos, las escansiones se hacen cada vez más amplias»<sup>3</sup>, quizá nunca como en los siglos XIX y XX se multiplicaron y se co-penetraron a tal grado los discursos, en breve volveremos sobre esto, de momento sólo quiero hacer hincapié en que para que podamos ver los alcances y consecuencias de esta revolución estructuralista –como la ha sido no sólo para las academias francesas, sino para la forma de practicar el pensamiento –es indudable que la filosofía occidental hoy día cuenta con una buena parte de influencias de esta escuela, ya se trate de filosofía italiana, filosofía alemana, o filosofía post-colonial y decolonial; incluso cuando se critican los límites y alcances de esta tradición–. En el estructuralismo se requirió ver cuáles eran los efectos de las palabras en las cosas, una duda sembrada sí desde una antigua tradición filosófica, pero quizá el cambio radical vino con Nietzsche y con la fenomenología. Había muchos equívocos, demasiadas verdades, la proliferación de campos de estudio y de objetos de estudio –las ciencias humanas–, lo relevante es que estas preguntas "escaparon" de la especulación epistemológica y se derramaron por cada forma de hacer ciencia, podemos imaginar más que dar cuenta exacta de cómo se desplazaban los signos y las metodologías de un campo de estudio a otro; cómo se movían los flujos de las verdades en el poder; la invención de nuevas gramáticas para interpelar a las imágenes en su habla esquiva y engañosa; en el ocultamiento de los sentidos de significación o en su emergencia; en la desesperación misma del pensamiento, quizá. Desplazamientos análogos ocurrían en esa genealogía de las fuerzas de lo que se juega en la interpretación, las taxonomías de los distintos órdenes en los que la vida presente se enredaba, Nietzsche y Heidegger<sup>4</sup> eran en este punto los dos antecedentes de cómo

---

<sup>3</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, p. 3.

<sup>4</sup> Cfr. M. Dosse, «Nietzschean-Heideggerian Roots», en *HS I*, pp364ss. Dosse hace énfasis en la crítica "nihilista" de Nietzsche a la razón occidental, a la transparencia y luminosidad del progreso ilustrado, lo mismo que a su genealogía de la verdad, y al antihumanismo (posthumanismo) de Heidegger, pero quizá su más acertado punto recae en la consideración de la primacía del lenguaje:

«In this quest for the beginnings of the thinkable, Nietzsche and Heidegger both thought that language and its laws played a particularly important role. Language had lost its original purity because it had been diverted by the functionality of being. The philosophical or poetic quest sought to complement this lack in order to rediscover the meaning of the lost logos. Because being masked the conditions of its reality, Heidegger favored using linguistic interpretation as the privileged medium of the history of Being. "Heidegger gives the phenomenological method the sense of an ontological hermeneutic."

Language thus became the important object of study in a Heideggerian perspective. This clearly showed the fundamental roots of structuralism's generalization of the linguistic model to the entire range of the social sciences. Heidegger's influence was fruitful, but it was constructed at a distance from anything having to do with being. Moreover, his influence went unfelt for Charles Sanders Peirce's pragmatics as well as for the linguistic philosophy of Ludwig Wittgenstein or of John L. Austin.

comprender lo que había de interpretarse y cómo, el modo en que el lenguaje acontecía para dar forma al hombre, a sus ficciones y no en sentido inverso. En fin, en medio de los distintos cuadros estructuralistas hay un sinnúmero de grietas que permiten ver entre sí a los compartimentos contiguos entre una disciplina y otra, entre unos agentes del discurso y la discursividad misma de la actividad, el modo en que el acontecimiento es él mismo discursivo<sup>5</sup>. Este círculo, esta circulación de los acontecimientos y su decir nos hace reparar en que las casillas vacías de la subjetividad moderna están conectadas entre sí por el lenguaje y están asentadas en formaciones históricas de verdad y de formas de comprensión de lo que el mundo es, y que es en medio de estos pasajes que existe un intercambio de miradas, de puntos de vista, así se vean simplemente como objetos parciales desde cada rejilla, y el rápido vistazo de sombras ominosas tantas veces.

El epígrafe de Foucault que eligió François Dosse, en el primero de sus dos tomos sobre el estructuralismo no podría ser más acertado: «*El estructuralismo no es un método nuevo; es la conciencia despierta e inquieta del saber moderno*<sup>6</sup>». Definitivamente no se trató de un "método" en el sentido de un modelo definido con precisión en los marcos teóricos, los modos, etc., un procedimiento acorde al método científico, pero aun sin dicho modelo tampoco se trata de un caos como podría parecer si no atendemos las cosas con cuidado. Sabemos que no fue un caos absoluto cuanto que todas estas empresas afianzaron buena parte de las bases de la forma en que actualmente hacemos experiencia del pensamiento contemporáneo. En una

---

For Heidegger, who was unfamiliar with the work being done in pragmatics, man did not speak, language spoke, while man was spoken. Consequently, his approach was nominalist and fetishized the discursive since language differentiated humans from the vegetable and animal realms, a distinction and a burden. Similarly, Nietzsche's critique of metaphysics also decentered the cogito from language presented in its "natural" rhetoric. Metaphoric and metonymic processes found a critique of unattainable truth, in place of which they offered the infinite interpretative labyrinth whose only value lay in the relativity of their site of enunciation. "Rather has the world become 'infinite' for us all over again, inasmuch as we cannot reject the possibility that it may include infinite interpretations." This new area of interpretation had to avoid metaphysics, which was little more than an exaggerated quest for a genesis and origins in order to establish a continuity and causality around the unity of the subject. Nietzsche favored a deconstructive genealogy of the subject so as to decipher the conditions of belief systems based on what they occult or repress. This deconstruction aimed at unearthing the originary inscription of a primitive truth, which preceded its formulation; it sought every absolute that was supposed to bear the human being», (HS I, p. 371).

<sup>5</sup> «lo que yo analizo en el discurso no es el sistema de su lengua, ni de una forma general las reglas formales de su construcción: pues yo no me preocupo por saber lo que la torna legítima o le otorga su inteligibilidad y le permite servir en la comunicación. La temática que yo abordo es aquella referida, no a los códigos, sino a los acontecimientos: la ley de existencia de los enunciados, lo que los ha tornado posibles –a ellos y a ningún otro en su lugar; las condiciones de su emergencia singular; su correlación con otros acontecimientos anteriores o simultáneos...» Foucault, "Réponse à une question", *Dits et Écrits*, Tomo I, Gallimard, Paris, 2001, p. 681.

<sup>6</sup> Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 206.

entrevista Foucault con C. Raulet, para la revista *Telos*, en 1983, Foucault responde lo siguiente a la primera pregunta que va directamente sobre la denominación de estructuralismo:

- *¿Cómo comenzar? Se me habían ocurrido un par de preguntas. En primer lugar: ¿a qué obedece la denominación tan global de post-estructuralismo?*

Inicialmente me gustaría subrayar con respecto al estructuralismo que, en el fondo, no sólo -como es normal- ninguno de los protagonistas de este movimiento sabía exactamente de qué se trataba, sino que tampoco lo sabía ninguno de los que han recibido, de buen grado o no, la etiqueta de estructuralistas. Es cierto que quienes practicaban el método estructural en campos concretos, como la lingüística o la mitología comparada, sabían qué era el estructuralismo, pero, en el momento en que se rebasaban estos ámbitos concretos, nadie sabía con exactitud de qué se trataba.<sup>7</sup>

Era una exploración un tanto a ciegas, un tanto a locas, como se dice, inventado metodologías para sacar a flote alguna cosa que necesitase ser pensada, que exigía su visibilización, su conceptualización así fuese volátil y esquiva. Por otro lado, Michel Foucault dice en una entrevista que sus primeros libros fueron incitados por una cierta curiosidad que le provocó la lectura de Nietzsche: «escribí mi primer libro al finalizar mi vida de estudiante, hacia los años 1956 o 1957; se trataba de la *Historia de la locura*, escrita entre 1955 y 1960, Y no es un libro ni freudiano, ni marxista, ni estructuralista. Leí a Nietzsche en 1953 y, como soy curioso, lo hice desde esta perspectiva de interrogación sobre la historia del saber, la historia de la razón: cómo se puede hacer la historia de una racionalidad - lo que constituía el problema del siglo XIX.»<sup>8</sup> Lo que Foucault señala aquí es la necesidad de Nietzsche y la necesidad de ir más allá de él. Nietzsche no viene aquí comprendido como una nueva verdad, sino como el disparador de ciertas preguntas sobre la condición y *la posición que enuncia una verdad* (la cuestión sobre el perspectivismo no es un asunto de relatividad, sino de ubicación, del punto que se sitúa en el círculo del tiempo en sus vuelcos sobre las preguntas eternas o inmediatas). De cualquier manera, para Foucault y para el estructuralismo las preguntas giran sobre al menos tres conceptos que son sobre los que se mueven los principales nudos de la trama:

---

<sup>7</sup> M. Foucault, «Structuralisme et posts-structuralisme»: entrevista con G. Raulet, *Telos*, vol. XVI. n° 55, primavera de 1983, págs. 195-211. Versión castellana en *Estética, ética y hermenéutica*, p. 307.

<sup>8</sup> *Ídem*, p. 312.

lenguaje y poder, sujeto y representación<sup>9</sup>. Lo que motiva a los estructuralistas, desde el inicio y a la fecha, es una insatisfacción frente a las teorías precedentes sobre estos temas.

### **El sistema sin unidad**

Por su parte, en su texto «En qué se reconoce el estructuralismo?», Gilles Deleuze había intentado dar cierta unidad al conjunto de estudios que desde las primeras décadas del siglo XX habían empezado a producir los bosquejos de una filosofía estructuralista; en ese texto Deleuze aborda las ideas, objetos de estudio y métodos que le parecían cruciales para exponer el vínculo en el trabajo de pensadores al parecer tan lejanos y dispares entre sí: Roman Jakobson es un lingüista, Roland Barthes un teórico literario, Claude Lévi-Strauss un antropólogo, Jacques Lacan un psicoanalista, Michel Foucault y Louis Althusser filósofos bastante atípicos cada uno. Dicho texto sobre el estructuralismo había sido concebido como un trabajo por encargo y tenía ciertos lineamientos que debían cumplirse a pesar de la escritura caprichosa de Deleuze, que ya entonces –a mediados de los años sesenta– se caracterizaba por cierta excentricidad. El texto se lo había solicitado de manera expresa su amigo François Châtelet, quien estaba dirigiendo un proyecto más que ambicioso de una *Historia de la filosofía*<sup>10</sup> hecha principalmente por filósofos franceses, una enciclopedia que ha devenido clásica, misma que pretendía elaborarse haciendo uso de la autoridad y conocimientos de los filósofos, historiadores de la filosofía e investigadores más importantes y prestigiosos de la escena académica francesa en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. La asignación y repartición de los temas, de qué especialista escribiría el apartado de cada filósofo o escuela para la enciclopedia se decidió de acuerdo con la competencia de cada uno de los estudiosos, ya fuera por el reconocimiento general o especializado de su obra escrita, o bien por lo expuesto durante décadas en las aulas de las universidades. Cuando el proyecto inició, Deleuze era conocido en el

---

<sup>9</sup> «Así pues diría que todo lo que ha ocurrido en los años sesenta provenía de la insatisfacción ante la teoría fenomenológica del sujeto, con sus distintas escapadas, evasivas e inclinaciones, según que se adapte una actitud positiva o negativa, hacia la lingüística, hacia el psicoanálisis o hacia Nietzsche.» Foucault, *op. cit.*, p. 313.

<sup>10</sup> Cfr. François Châtelet (éd.), *Histoire de la Philosophie, t. VIII: le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1972. En esa edición, el texto de Deleuze se encuentra entre las páginas 299-335.

El texto también se encuentra en la recopilación de textos de Deleuze, *La isla desierta*. Para las citas en este caso me serviré de la versión «À quoi reconnaît-on le structuralisme ?» en G. Deleuze, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*.

ámbito filosófico debido a sus estudios monográficos sobre Nietzsche, Hume y Spinoza, pero aún no alcanzaba el "estrellato" que le dieron "masivamente" *Diferencia y repetición* (1968) y *Lógica del sentido* (1969). En cierto modo, Deleuze era todavía un profesor, antes que un "autor". No es errado decir que Châtelet había elegido en Deleuze a alguien que sin encontrarse en el epicentro del movimiento estructuralista al menos tendría que ser alguien lo suficientemente influenciado o alguien cercano a estos autores, mucho más como un conocedor que como un teórico estructuralista. Se necesitaba de alguien que pudiera escribir con la debida distancia para que no se excediera en la importancia de un movimiento que caía bajo sospecha debido a la apabullante "moda intelectual" que generaba en las décadas mencionadas. Era necesario alguien que ubicara lo "novedoso" de la empresa estructuralista pero que la posicionara también en el mapa de problemas que hilvanan el pensamiento filosófico occidental, es decir, se necesitaba de un profesor, un conocedor de la historia de la filosofía. Debido a que la enciclopedia era general, apenas y se podían dedicar poco más de una treintena de páginas al estructuralismo, se trataba de una enciclopedia de casi una decena de tomos, sí, pero a la par, debían rendirse cuentas de más de 25 siglos de filosofía, por lo que para cada capítulo se requería de alguien que fuera capaz de hacer inteligible el diálogo y la disidencia entre los capítulos, las escuelas, disciplinas y filósofos. La herencia y la ruptura que podían encontrarse en el estructuralismo frente a la tradición filosófica tenía que hacerse evidente, de modo que debía procurarse que ni los temas *centrales* ni los temas *marginales* que los estructuralistas habían creado o recuperado fuesen omitidos o pasados de largo.

Lo primero que Deleuze señala en el artículo es la dificultad de encontrar *un único sistema del estructuralismo*. Encontrar dicho sistema fue lo que se intentó hacer al inicio –en eso coinciden Dosse, Foucault y Deleuze–, principalmente a partir de los lineamientos diseñados en los primeros trabajos de los lingüistas, psicólogos de la *Gestalt*, etnólogos y antropólogos; lineamientos que posteriormente se aplicaron a otros campos de estudio, creando nuevos objetos de trabajo con diferentes resultados. Pero si lo que se intentaba era crear un método único, seguro y que funcionase como parámetro primario, eso no fue exactamente lo que ocurrió. Lo que se encontró fue una resistencia en cada uno de estos modos de pensar las estructuras que hacía imposible que una pudiera ser absorbida por completo por la otra.

Fue esta irreductibilidad de un campo de estudio al otro, de un método a ciertos procedimientos, la que provocó tener cada vez mayor cuidado de no equiparar pero tampoco separar del todo un trabajo de sus antecedentes ni de sus teorías complementarias. Deleuze insiste en que no se trataba de una cuestión de analogías ni de meras influencias<sup>11</sup>. Lo que tenían claro, a su modo, con diferentes términos, es que el problema involucraba al menos los siguientes órdenes: 1) qué es lo que pasa en el lenguaje; 2) qué subjetividades se forman ahí, es decir, qué formas de la experiencia están en juego; y 3) cuál es el sentido, los sentidos de todo esto en los diferentes niveles de los campos de representación.

Deleuze, por ejemplo, se esfuerza para no agotar estas formaciones entre sí: ni agotar la subjetividad en la estructura tripartita de Lacan, ni tampoco a lo dicho por los psicoanalistas ni los psicólogos, y decía también que no podían reducirse los problemas en sus dimensiones socio-culturales, ni siquiera considerando lo que había sosteniendo la sociología de Lévi-Strauss frente a los estudios de etnografía de Durkheim: debía evitarse a toda costa reducir los análisis de unos a otros. Tenía que encontrarse más bien el modo en que co-operaban: el lenguaje no era únicamente materia de trabajo para el filólogo que comparaba sintaxis y que a partir de los estudios comparativos descubría usos similares, es decir, donde se estaban descubriendo otros engranajes en la máquina del lenguaje, y había una peculiar resistencia a quedarse en el círculo místico que la hermenéutica de Heidegger le daba. La idea era salir de esa oposición del lenguaje como mera "lengua natural", como "meta-crítica" o como parámetro último y primero de comprensión, cada una de estas formas era útil y tenía su valía, pero la idea era ver cómo conformaban aparatos complejos, ya no solamente como regímenes de signos sino como prácticas significativas asociadas a los discursos dominados por ciertas reglas de significación, es decir, se requería ver cómo obtenían sentido las cosas.

Igual con el esfuerzo crítico en el método de Foucault, era cierto que había levantado su arqueología crítica de los saberes lanzando por los aires la biología, la economía y la lingüística (*Las palabras y las cosas*), pero era importante mostrar tanto lo que Foucault criticaba como lo que las ciencias humanas habían producido

---

<sup>11</sup> «Se tiene razón al asignar a la lingüística como origen del estructuralismo: no solamente Saussure, sino la escuela de Moscú, la escuela de Praga. Y si el estructuralismo se extiende a continuación a otros dominios, ya no se trata esta vez de analogía: no es simplemente para instaurar métodos "equivalentes" a los que primero fueron fecundos en el análisis del lenguaje.», Deleuze, *L'île déserte...*, p. 239.

como objeto de trabajo: el hombre en su vida, en su trabajo y en su sentido. Incluso mucho antes, ya desde el inicio parecía una empresa casi imposible si no se podía seguir como lineamiento único ninguna de las vías mencionadas, y lo difícil era que cada una tenía en la otra –o en varias de las otras– sus puntos de apoyo; sin embargo, se sabía de antemano que no había armonía posible, pues muchas teorías eran irreconciliables con otras, o con su metodología, las unas le mostraban a sus opositoras –con mordacidad y atino– su propio callejón sin salida: cada una tenía en la(s) otra(s) sus premisas y sus contra-argumentos, algo que también requerían, paradójicamente.

Veamos, el inconveniente se agravaba justo por tratar de no quedarse en lecturas demasiado parciales, no era fácil comprender dónde empezar, dónde cortar, es decir, delimitar cada campo de operación, de interpretación, de pertinencia. O, por el contrario, porque tantas veces se intentaba englobarlos todos en un intento claramente reduccionista –como el que ahora hago– que no dejaba ver la riqueza de batallas y matices en el seno de una corriente: en el psicoanálisis Lacan contra los freudianos; en la epistemología Foucault contra la fenomenología o los existencialistas; etc.; o bien, parecía imposible encontrar o decidirse por una versión de qué es el estructuralismo porque el criterio principal para decidir qué era y qué no era estructuralismo a veces se presentaba en el trabajo uno y de otro pero no en el de cada uno de ellos. Las estructuras eran dinámicas, al menos eso se había descubierto, *el lenguaje, el sujeto y la representación*, cada uno tenía sus propias aventuras, sus propios relatos, historias, ficciones y tramas. En buena medida el estructuralismo es el relato de estas tres figuras en sus encuentros y desencuentros.

En su temprano estudio de 1966, publicado en la revista *Kursbuch*, Manfred Bierwisch había iniciado su monografía sobre el estructuralismo con un análisis de Saussure, nos decía respecto de la lingüística que ésta apareció como una forma de distinguir el lenguaje natural de modos en los que el lenguaje se estudiaba de acuerdo a disciplinas más concretas: cómo funcionaba en un plano psicológico, literario y lógico. Lo cual en lugar de dar con una única comprensión de cómo opera el lenguaje en una generalidad, derivó más bien en estudios comparativos entre diferentes lenguas y distintos lenguajes:

Hacia el lenguaje en sí mismo, la atención se dirige primariamente bajo puntos de vista que le son extraños: al filósofo le interesa el papel del lenguaje en el proceso

cognoscitivo y su relación con la lógica, al psicólogo la relación entre el lenguaje y el pensamiento y el proceso del aprendizaje del habla, al teorizante de la estética su función en la literatura. Y cuando, en el siglo pasado, la investigación lingüística se constituyó como disciplina científica, no estudió los lenguajes, sino el parentesco entre ellos y su evolución histórica.<sup>12</sup>

Antes de Saussure, por "lenguas naturales" se asumía la lengua coloquial, en su uso vivo y también popular, el modo en que las innovaciones aparecían aun cuando Saussure sólo reparaba en «el momento en el que la colectividad las ha acogido»<sup>13</sup>, aunque no sólo ahí, sino también en las revoluciones que se daban cita en la literatura culta de los pueblos europeos. Es por ello que la escritura, en tanto que literatura (culto o popular) fue casi siempre el mejor medio para acceder a los mecanismos y cambios en los usos de otras épocas. Lo que la lingüística mostró fueron los procesos en los que cambiaban los usos de palabras, un cierto evolucionismo de las estructuras gramaticales, la influencia de algún suceso y su conversión en términos, en categorías, en verbos tiempo atrás inventados que con el pasar del tiempo y con el trabajo del olvido de esa invención se tornaron "naturales"; el estudio de la familiaridad y dependencia entre unas y otras, sus vínculos, etc., no sólo trazó una especie de árbol genealógico para las primeras décadas del siglo XX, coincidió en buena parte copiando el modelo del biologiscismo reinante, pero si algo se ganó de ello fue mostrar que las lenguas tenían sus propios procesos vitales, de corrupción, putrefacción, desborde, y muerte.

Cuando alguien como Bierwisch dice esto: «Lo que más ha progresado es la lingüística. Pero esta misma ciencia se encuentra todavía muy lejos de poseer una teoría completa, que no sólo describa la estructura de las lenguas naturales, sino que pueda derivarla de premisas más hondas»<sup>14</sup>, lo que debemos evitar es pensar del hecho de que no se hayan encontrado estructuras firmes y universales en los sistemas de las lenguas, que se trata de un fracaso, ocurre casi lo contrario, un primer éxito fue distinguir entre lengua, habla (palabra) y lenguaje (facultad del lenguaje)<sup>15</sup>,

---

<sup>12</sup> Manfred Bierwisch, *El Estructuralismo (Historia, problemas y método)*. Traducción de Gabriel Ferrater, Tusquets Editor, Barcelona, 1971, p. 11.

<sup>13</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1971, p. 138.

<sup>14</sup> Bierwisch, *Ibid.*, p. 12.

<sup>15</sup> «Como consideración previa a todo paso ulterior, Saussure asignó los fenómenos de que se ocupa la lingüística a tres dominios claramente distinguidos, introduciendo los conceptos de *langue*, *parole* y (*faculté de*) *langage*, designados en español por los términos de "lengua", "habla" y "facultad de lenguaje" (o simplemente "lenguaje"). Los actos de habla individuales y concretos, en los que los *Junggrammatiker* veían

aun cuando haya sido una postulación puesta en cuestión una y otra vez. En cierto modo, podemos separar en varias capas los problemas y hacer evidente lo siguiente: 1) el desarrollo de la lingüística como un estudio formal de las estructuras y el parentesco de las lenguas, se continuó prácticamente en el estructuralismo, y en lo que se ha comprendido como *post-estructuralismo*, –que, insisto, sería la continuación de la tradición que viene de los cambios de 1966 en adelante–; 2) hay que comprender que la impotencia al no encontrar "lenguajes naturales", pues la noción fue criticada constantemente, nos mostró más bien que el lenguaje tenía sus propias formas de auto-regulación, de *articulación*, ciertas reglas pero también cierto dinamismo que hacía imposible hacer esquemas últimos de esto. En más de un sentido el abandono de una noción como "lenguas naturales" por parte de los estructuralistas implica un acontecimiento crucial del progreso del mismo, pero en esta parte, al reconocer que no hay "lenguajes naturales", el estructuralismo hace un doble movimiento, cumple con parte de su programa por encontrar la clave de los mecanismos, hace visible lo que producen las máquinas de composición que trabajan en los distintos territorios lingüísticos; y por el otro lado, una vez que se muestra el interior de la maquinaria, se descubre –a decir de Deleuze– que la estructura *artificial* no contradice en nada el interés por dar con "lenguas naturales",

---

lo auténticamente objetivo, los clasificó Saussure como *parole*, como uso de la lengua, contraponiéndolos a la lengua misma, la *langue*, que no es menos objetiva, aunque lo sea en otro sentido. La lengua no se descompone ya en una fortuita acumulación de enunciados aislados, sino que se compone de un sistema de elementos y de relaciones que están en la base de los enunciados posibles. La lengua es, pues, la totalidad de los procedimientos que determinan la estructura de los individuales actos de habla. La relación entre la lengua y el habla es en cierto modo análoga a la que se da entre la partitura de una sinfonía y sus muchas posibles ejecuciones, determinadas por la estructura musical fija, pero no idénticas con ella: cada ejecución tiene su propia forma de existencia acústica, puede desviarse más o menos de la partitura, contiene variaciones y errores, y representa una especial interpretación de la partitura. Para distinguir la *langue* de la *parole*, Saussure adopta varios puntos de vista, no siempre compatibles unos con otros. Se ha demostrado errónea su identificación del habla con el aspecto individual del lenguaje, y de la lengua como su aspecto social. Más importante es que el concepto de *langue* se refiere a la capacidad que los hablantes y oyentes de una lengua han adquirido para construir y entender frases, y la opone al uso que hacen de dicha capacidad. Por esto en los últimos tiempos, en vez de *langue* y *parole*, se habla mucho de "competencia" (en inglés *competence*) y "actuación" (*performance*). De ello se sigue que por *langue* no hay que entender automáticamente el aspecto social del lenguaje, ya que dentro de una comunidad lingüística los individuos pueden distinguirse entre sí no sólo por su utilización de la lengua aprendida, sino, dentro de ciertos límites, también por las reglas lingüísticas que han adquirido. **Más adelante veremos que el tradicional concepto de "gramática", adecuadamente precisado, describe exactamente la competencia lingüística.**

En la secuela de Saussure, la distinción entre *langue* y *parole* se ha discutido con mucho más calor e insistencia que la distinción entre la *langue* y el *langage*. Hasta hace muy poco, la concepción que se tenía de la general predisposición humana a aprender cualquier lengua natural era muy imprecisa. Parece que ni el propio Saussure entrevió el vasto alcance del problema. Sin embargo, no es de ningún modo cuestión psicológica trivial la de las condiciones que se enlazan con la capacidad de aprendizaje del lenguaje: son precisamente condiciones que determinan, en múltiples aspectos, la estructura específica de toda lengua. Insistiremos varias veces sobre este aspecto de la teoría del lenguaje». Bierswish, *op. cit.*, pp. 16-17.

cuanto que el estructuralismo mismo colaboró en la desarticulación de la oposición entre lo natural (orgánico) y lo artificial en el lenguaje<sup>16</sup>.

Creer que se había encontrado la clave en los estudios sobre las relaciones entre las lenguas de los pueblos, o en los distintos planos que articulan los distintos tipos de lenguajes<sup>17</sup>, fue un acontecimiento paradójico: a la par el primer éxito y el primer gran equívoco del estructuralismo, pues fue la imposibilidad de cumplir la agenda original desde la mera lingüística lo que llevó al estructuralismo a salirse de ahí, a reconsiderar lo que estaban desarrollándose en la antropología y en la psicología.

Es casi un consenso general admitir la lingüística como el problema original del estructuralismo, pero cuando la pregunta por el lenguaje creció, desbordó los estudios de las lenguas y de los lenguajes formales o "naturales". Este efecto, a su vez hizo que las preguntas originales del estructuralismo se movieran por entre los acontecimientos del siglo XIX y XX, al hundir sus raíces en problemas de mayor complejidad, la gramática y la fonética encontraron algo más que el rostro de una lengua antepasada, en cierto modo socavaron los cimientos mismos del edificio de la razón moderna y algo de ahí resonó con el estruendo de una réplica sísmica: se habían unido los planos, la creencia de que la lengua sólo comunicaba, y la otra, la

---

<sup>16</sup> «A lo largo de casi un siglo, la lingüística estuvo dominada por la investigación de las relaciones de parentesco histórico entre las lenguas, y sus éxitos en este terreno fueron tan sugestivos que ningún otro punto de vista podía reivindicar su derecho al interés científico. Se logró entonces demostrar que están emparentadas lenguas entre las que en apariencia no hay ninguna relación (tales como el sánscrito, el griego, el latín, el inglés, el lituano, el ruso y muchas otras), y se fijó exactamente su relación genealógica. Partiendo de la premisa de que se dan ciertos cambios en la fonética de las lenguas y en el significado de las palabras, forma y sentido de las palabras de una lengua reciente derivaban de los de otra más antigua. Lo que se logró fijar más sistemáticamente fueron los cambios fonéticos ocurridos en determinada época y transformadores de la totalidad de una lengua, de modo que, por ejemplo, del germánico común surgieron las lenguas escandinavas, el inglés y los dialectos alemanes. Pudieron reconstruirse estadios intermedios en tales evoluciones, y la forma fónica de lenguas no atestiguadas por ningún documento. En ciertos aspectos, se logró descubrir cómo era el proto-germánico, e incluso el proto-indoeuropeo, hasta establecer por fin toda la genealogía de las lenguas indoeuropeas. Los cultivadores de la disciplina daban un fenómeno por explicado cuando lo habían situado en el proceso histórico, cuando habían determinado su relación con los correspondientes fenómenos de la lengua madre y de las lenguas hijas, o sea, por ejemplo, cuando las palabras inglesa y latina y rusa que designan el número 100, *hundred* y *centum* y *sto*, podían derivarse de una forma primitiva común. Rasmus Rask, Jacob Grimm y Franz Bopp iniciaron la gran era de las gramáticas históricas y de los diccionarios etimológicos. Sobre las causas y las maneras de los procesos históricos, al principio sólo se podía especular. En el fondo se los concebía como un crecimiento o un envejecimiento orgánicos, o sea que se miraba a las lenguas como organismos dotados de una enigmática vida peculiar. Para aquella concepción del lenguaje, en estrecha conexión con el romanticismo, las excepciones e irregularidades en el cambio no parecían ningún contrasentido.» Bierswisch, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>17</sup> "Lenguajes naturales" o sea, lenguas; o bien, "lenguajes artificiales", es decir, composiciones sistémicas de sentido que tuvieran una regulación de su funcionamiento, así se tratase de sistemas de segundo orden como la lógica, los juegos, etc.

de que las cosas estaban aferradas a un único signo<sup>18</sup>. Ambas se cimbraron, palabras y cosas se soltaron las manos pero no cayeron en el abismo, algo las había sostenido. Cuando digo que se habían colisionado y combinado los planos me refiero a que con la historización y el análisis de la vida de las lenguas se dejó de pensar que el lenguaje fuera algo trascendente, donado por una fuerza intemporal (algo que en cierto modo ya se intuía); también se re-descubrió, ya no en la filosofía, sino en otros terrenos, que los cuerpos, las cosas, flotaban peligrosamente sobre signos que podían explotar o desaparecer casi en cualquier momento, es decir, que había movimientos de escalas sísmicas en las revoluciones científicas, y a veces las nuevas significaciones aplastaban y dejaban en capas subterráneas a las precedentes.

Por otro lado, en el estructuralismo hay un afán por desmitificar el Romanticismo, que todavía se encuentra presente en ciertas nociones heideggerianas; paradójicamente, en pleno sentido con el romanticismo kantiano de la Crítica del Juicio, se demostró también un *como si fuese naturaleza* de los mecanismos y funcionamientos del lenguaje, arte y naturaleza dejaron de ser opuestos, pero entraron muchas dudas sobre la condición exclusiva de unos pueblos como pertenecientes a una tradición privilegiada de un lenguaje originario (una lengua que sea el origen sempiterno), pues fue incluso gracias a Heidegger que se

---

<sup>18</sup> «Una lengua es un sistema de signos, o sea de inseparables uniones de dos componentes, que Saussure llama *signifiant* “significante” y *signifié* “significado”. Esta doble cara del signo, ya señalada por los escolásticos mediante los términos de *signans* y *signatum*, se enlaza con la idea de los valores de la lengua a través de la premisa de que ambas caras se organizan recíprocamente. Significante y significado se constituyen recíprocamente como estructuras, dependen uno de otro, siguiendo una imagen del propio Saussure, como las dos caras de una hoja de papel. [...] Ya que hemos caracterizado una lengua como una competencia adquirida y como un sistema de relaciones, se sigue, pues, que ambas caras del signo son de naturaleza psíquica: una representación fónica se enlaza con una representación de significado, y ni la realización articuladora ni los objetos o relaciones designados son partes constitutivas de la lengua. La relación entre el *signans* y el *signatum* es constitutiva del signo lingüístico, y es, además, convencional, o sea no dada por la naturaleza, sino admitida por la tradición. También esta idea se remonta lejos, a la disputa de los griegos sobre si los signos eran *physei* o *thesei*, o sea derivados de la naturaleza de las cosas, o inventados libremente. Sólo en la medida en que los signos son convencionales pueden modificarse históricamente y formar distintas lenguas naturales.

La adquisición de un sistema de signos organizados sintagmática y paradigmáticamente presupone la capacidad para dos operaciones fundamentales. En primer lugar hay que des-componer en sus elementos fundamentales determinados objetos, o sea los enunciados de una lengua: hay que segmentarlos, y hay que hacerlo en distintos niveles, por ejemplo en sonidos, sílabas, palabras y grupos de palabras. En segundo lugar, hay que clasificar los segmentos, y hay que hacerlo según las combinaciones sintagmáticas en que pueden entrar, y según la distinción de los elementos en el interior de una clase sintagmática. Sin embargo, el fundamentar toda la teoría del lenguaje sobre las dos operaciones básicas de segmentación y clasificación no resulta adecuado a la compleja estructura de las lenguas naturales. De todos modos, resultó muy sugestiva, y ha encerrado en sus limitaciones a la mayoría de lingüistas a lo largo de cuatro decenios» págs. 18-21

“En primer lugar, el carácter de sistema de signos inherente al lenguaje significa que cada frase enlaza una estructura fónica (y gráfica) con un significado. Podemos pues considerar las frases como parejas de estructuras, formadas por una matriz fonológica y una combinación de rasgos semánticos”. (p. 48)

mostró que el lenguaje tiene múltiples orígenes, es decir, que el lenguaje es una heterogénesis de lenguas, de distintas modalidades de lo que habla, e incluso de la condición heterocrónica, el que no haya un origen ancestral, sino que ese origen se desplace con el mismo movimiento de los pueblos y su vida simbólica, que se puede reabrir y volver a cerrar lo que en otros tiempos se ha dicho.

La relevancia de Saussure no radica en que sea él el único que haya estudiado formalmente las lenguas y las estructuras lingüísticas (lo podemos ver desde las relaciones que mantiene su obra con la escuela de Praga o de Moscú), sino con que a partir de la difusión de los cursos que impartió entre 1906 y 1911 la lingüística dejó de pensarse sólo genealógicamente, buscando recomponer la historia de una lengua, siguiendo la línea de evolución de unos elementos considerados aisladamente (palabras, formas fónicas, etc.). "Saussure concebía la historia de una lengua como una sucesión de estados de un sistema cuyas partes interaccionan unas sobre otras."<sup>19</sup> Saussure hizo énfasis en la interacción, en las mutaciones, en las emergencias y en las desapariciones. Habían dejado de considerarse a los elementos simples como aislados, es decir, se consideraban más bien en una red de relaciones en interacción, pero esa interacción no se reducía a los elementos homogéneos (a los elementos lingüísticos), sino a su incorporación en otros terrenos y con otros estados de cosas, otros fenómenos, otros objetos de estudios de otras disciplinas y sus propias singularidades y elementos diferenciales:

La formula general «pensar, es hacer una tirada de dados» remite ella misma a las singularidades representadas por los puntos brillantes sobre los dados. Toda estructura presenta los dos aspectos siguientes: un sistema de relaciones diferenciales según las cuales los elementos simbólicos se determinan recíprocamente, un sistema de singularidades que corresponde a estas relaciones y trazando el espacio de la estructura. Toda estructura es una multiplicidad. La cuestión: ¿hay estructura en cualquier dominio? Debe precisarse como sigue: ¿se puede en tal o cual dominio, despejar elementos simbólicos, relaciones diferenciales y puntos singulares que le sean propios? Los elementos simbólicos se encarnan en los seres y objetos reales del dominio considerado; las relaciones diferenciales se actualizan en las relaciones reales entre estos seres; las singularidades son otros tantos lugares en la estructura, que distribuyen los roles o actitudes imaginarias de los seres u objetos que vienen a ocuparlos.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> M. Bierwisch, p. 15.

<sup>20</sup> G. Deleuze, *Op. cit.*

Es un proceso inacabado de series y distribución de roles y actividades. No cabe pensar en una finalidad última aquí, son múltiples medios, multiplicidad de interacciones. Una vez que se desmontaron las teleologías presupuestas en los inicios, las conclusiones de Deleuze van por esta vía: el estructuralismo ha mostrado que *parte/todo* y *todo/parte*, forman un sinécdoque entre dos vacíos. El estructuralismo abre la posibilidad de reconocerse en el vacío, de encontrarse ahí y ver cómo se mueve y cómo trabaja el lenguaje en su desvanecimiento y su aparición, quizá por ello es importante la forma de Foucault al referirse a la literatura –en sentido muy amplio– como "*la nervadura verbal de lo que no es*"<sup>21</sup>. La lingüística es el estructuralismo de las primeras décadas del XX, es ella la que se da la tarea de construir una imagen sistémica sobre el lenguaje, un sistema complejo de distintos organismos vivos y en dinamismo de integración, reproducción y desaparición<sup>22</sup>. Es claro que no fue suficiente, lo que generó que la pregunta por el lenguaje se desplazara hacia un nuevo subjetivismo, primero en la fenomenología y después en el existencialismo, poco más tarde en la hermenéutica filosófica. Aunado a esto, el trabajo de los etnólogos y antropólogos fue dejando notar que los lenguajes naturales o artificiales no eran el único ni el principal elemento de la dimensión simbólica que implica la Cultura. Así que la mera lingüisticidad se desplazó hacia una nueva consideración del individuo como parte fundamental en un todo discursivo, un nudo denso en una red simbólica que se abría desde la misma composición de los enunciados, de las frases, de los argumentos, de los discursos y su práctica. El hombre, como bien señaló Foucault, no había desaparecido del todo, más bien era claro que apenas se empezaba a trazar una imagen más adecuada de todos los planos por los que se movía, pero en todo caso era algo que generaba dudas, no sabíamos con precisión qué era el hombre, cuál era el hombre de las ciencias humanas<sup>23</sup>. Así

---

<sup>21</sup> Cfr. M. Foucault, «Distancia, aspecto, origen», en *Filosofía y literatura*, Paidós, p. 258.

<sup>22</sup> «A lo largo de casi un siglo, la lingüística estuvo dominada por la investigación de las relaciones de parentesco histórico entre las lenguas, y sus éxitos en este terreno fueron tan sugestivos que ningún otro punto de vista podía reivindicar su derecho al interés científico. Se logró entonces demostrar que están emparentadas lenguas entre las que en apariencia no hay ninguna relación (tales como el sánscrito, el griego, el latín, el inglés, el lituano, el ruso y muchas otras), y se fijó exactamente su relación genealógica.» Bierwisch, *Ibid.* p. 13

<sup>23</sup> «Esto que se traduce en el pensamiento moderno, por los filósofos que decantan su análisis en el vacío, en la existencia de lo impensado en nosotros, y por el anuncio del eterno retorno en Nietzsche. Lo trascendental es lo mismo que lo empírico, el *cogito* lo mismo que lo impensado, el origen que el retorno: el Discurso habla de la naturaleza del hombre, no del hombre en sí mismo. "El *humanismo* del Renacimiento, el *racionalismo* de los clásicos ha dado un lugar privilegiado a los humanos en el orden del mundo, pero ellos no pueden pensar

que la palabra del sujeto fue el problema que llevó la batuta por cierto tiempo; una pregunta nómada por un sujeto que habla, que vive y que trabaja, pero que no tiene una esencia más allá de estos planos y donde incluso estos mismos planos generan incertidumbres de muchas especies. En los estudios de Lacan aconteció un peculiar encuentro, la sospecha freudiana se tropezó con el redescubrimiento de Heidegger. Las leyes del padre y el acontecimiento del lenguaje se cruzaron en el pensamiento de Lacan. Las leyes de articulación y movimiento de la sujeción simbólica en el sujeto estaban por salir a flote. De ahí que decir que la lingüística es el inicio del estructuralismo sólo es útil si se tiene en mente lo que la hermenéutica de Heidegger, y después la arqueología de Foucault trajeron a discusión: el ojo que mira la historia se mueve con ella; el horizonte no es una línea estática, se mueve con lo que tiene sitio allí; lo que se puede ver depende siempre del punto de vista; que la historia de los saberes hoy sea una forma privilegiada de acceder a ellos, no quiere decir que esta historia no esté sujeta a su vez al desplazamiento del punto de vista; y, en un juego histórico y topológico, que este mismo saber, el hecho del desplazamiento de la mirada, se vuelva él mismo objeto de estudio es muestra clara de que pensar algo significa ya estar en medio de ese horizonte, que esa forma específica de hacer preguntas era algo vivo en ese ambiente y en ese horizonte.

Es casi como si las mismas consideraciones de los estudiosos fueran objetos materiales, los estudios sobre el hombre, el lenguaje y las cosas son formaciones de pensamiento, formaciones discursivas que habitan un momento y cambian conforme este momento deviene en el tiempo histórico. De ahí que no sea posible encontrar un único criterio para definir lo que es el estructuralismo, ni lo que fue, ni lo que será, aunque ahora quizá suene muy forzado seguir pensando en estructuras, lo que nos resulta más sencillo es voltear a ver lo que somos, cómo miramos las cosas, y ver que en cierto modo nos vemos como formaciones de subjetividad, una subjetividad convulsa, sí, pero también inquieta por saber de sí. El estructuralismo

---

el hombre". En efecto, "el hombre moderno –este hombre asignable a su existencia corporal, que trabaja y habla– o es posible más que a título de una figura de la finitud. La cultura moderna puede pensar el hombre, porque ella piensa lo finito a partir de ella misma" (p. 329). Tiene razón en creer que el hombre no existe, pues durante siglos ha existido el mundo, su orden, los seres humanos, pero no el hombre.» Pierre Burgelin, «L'archéologie du savoir», en: *Les Mots et les Choses de Michel Foucault. Regards critiques 1966-1968*, Imec Éditeur, Caen, 2009, p. 236. Las frases entrecomilladas son de Foucault, de la versión francesa de *Las palabras y las cosas*.

es una forma de ver, de verse, de re-presentarnos al mundo con *esta conciencia reflexiva que deviene y muta en su paso por las cosas*.

A veces se encontraba un criterio particularmente útil y exitoso, por ejemplo, cuando se utilizó el método de descomposición del lenguaje, para identificar las partes y mecanismos que componían los sistemas de signos de Saussure<sup>24</sup>, pero no era claro el modo de usarlo cuando se desplazaba de una disciplina a otra. A veces la implementación del método excluía rasgos o procedimiento cruciales de algo que incuestionablemente interesaba al estructuralismo (¿cómo pensar las estructuras mitológicas desde los descubrimientos de la fonética?, la pregunta apunta directamente a Lévi-Strauss, como la sugiere Deleuze<sup>25</sup>, pero esto es sólo un ejemplo). La anhelada estructura encontraba una imagen que inmediatamente se diluía en un caos de reinterpretación. La claridad arrojada en sus primeras propuestas había desaparecido en medio de la confusión. En cierto modo esa es la forma en la que se da el estructuralismo, por desplazamientos de una estructura a otra, de una casilla en blanco en la que se dibuja la figura de lo que somos, y en el cubrimiento de ese vacío por otras consideraciones que ocupan el espacio vacío y lo llenan de elementos críticos, de objetos, etc. Así es como procede la analogía entre el estructuralismo y el juego de *puzzle*<sup>26</sup> (como la cuadrícula con que jugamos

---

<sup>24</sup> «En cierto modo, el plan original sí apuntaba a construir algo que quizá no se consiguió: «la investigación lingüística se constituyó como disciplina científica, no estudió los lenguajes, sino el parentesco entre ellos y su evolución histórica. El hecho de que el lenguaje en sí mismo, o sea cada lengua particular y la totalidad de las lenguas, puede ser objeto de una teoría sistemática y empíricamente verificable, no es ni siquiera hoy una noción familiar y difundida.» Bierwisch, no obstante, tenía suficientemente claro que encontrar una coartada que sirviese para pensar el lenguaje estaba lejos de clausurar por completo las cuestiones que motivaban los posibles atropellos de encontrarse con arbitrariedades al momento de establecer leyes del modo en que operan las distintas partes del lenguaje: «Es cierto que las lenguas y dialectos naturales, con sus irregularidades, sus significados ricos en matices y adaptados a toda situación, y su gran flexibilidad, parecen escapar por su propia naturaleza a toda descripción y explicación sistemáticas. No pocos lingüistas y filósofos consideran que semejante empresa no es sólo desesperada, sino también perversa, inadecuada a su objeto. A pesar de tales recelos, en los últimos seis decenios se ha forjado el armazón de una teoría del lenguaje exacta y empírica. En ella no se ha escamoteado la ilimitada productividad y posibilidad de variación del lenguaje humano: por el contrario, la explicación de tal ausencia de límites ha pasado a ser la tarea central de la lingüística», M. Bierwisch, *op. cit.*, p. 11

<sup>25</sup> Deleuze dice esto a propósito de Lévi-Strauss, tratando de mostrar elementos mínimos de un análisis morfológico de los mitos, descomponiendo sus componentes casi como ha hecho la lingüística con los elementos de los textos, los enunciados y las frases, identificando los ejes sintagmáticos generales, sus composiciones enunciativas, sus componentes básicos (frase) y mínimos (fonemas), es decir: "unidades de posición que no existen independientemente de las relaciones diferenciales en las que entran y se determinan reciprocamente". Se trataría de algo parecido a una lingüística de las estructuras míticas y sus correlatos vivos en las sociedades, comprendidas como unidades separables, con gramáticas específicas, es decir donde se puede analizar cómo las relaciones están dispuestas en un orden pre-existente que mienta el tipo de vínculo y de sentido de los elementos menores que la conforman.

<sup>26</sup> «La segunda consecuencia, es el gusto del estructuralismo por ciertos juegos y cierto teatro, por ciertos espacios de juego y cierto teatro. No es por casualidad que Lévi-Strauss se refiera a menudo a la teoría de juegos, y dé tanta importancia a las cartas de jugar. Y Lacan, a metáforas de juegos, que son más que

de niños, con números que se desplazan de un sitio a otro justo porque hay un espacio vacío, sin números y sin signos, que permite el movimiento, en este tipo de juegos las combinatorias son múltiples, pueden hacerse por posición, por contenido, por series, etc.), el sentido de las combinaciones y las combinaciones del sentido son la nervadura de esta forma de pensamiento<sup>27</sup>.

El concepto del lenguaje como axiomática viva, como una máquina que permite funciones de significación, de movimiento y desplazamiento del sentido, se deriva de esto:

Si una lengua no consiste en los enunciados efectivos, sino en las estructuras que les sirven de base, entonces sus elementos no pueden describirse físicamente. Son más bien relaciones y unidades abstractas, que pueden realizarse con un considerable margen de variación en la sustancia del sonido y del sentido. Saussure lo ejemplifica mediante el ajedrez. Los elementos particulares del juego, el tablero y las piezas, no vienen determinados por su forma concreta y su material, sino exclusivamente por la función, el valor, que adquieren gracias a las reglas del juego. (...) cualquiera. El juego no varía mientras aquel pedazo de madera auxiliar tome el valor de un alfil, o sea se use siguiendo las reglas convenidas. Saussure formula el hecho en la tesis de que el lenguaje es un sistema de valores, no una agrupación de elementos definidos sustancialmente, y que estos valores se caracterizan por su delimitación, o sea por sus propiedades negativas, no positivas.<sup>28</sup>

El juego y el desplazamiento de los signos, el cambio del sentido de la totalidad, son elementos cruciales que impiden cristalizar en una sola imagen todo lo que se involucra. Los criterios unificacionistas se podrían mostrar arbitrarios por exceso o por defecto. Algunos elementos que se consideraron propios del estructuralismo fue el énfasis en una organización donde el objeto de estudio se considera como una

---

metáforas: no solamente el pasa-pasa que corre en la estructura, sino el lugar del muerto que circula en el bridge. Los juegos más nobles como el ajedrez son aquellos que organizan una combinatoria de lugares en un puro *spatium* infinitamente más profundo que la extensión real del tablero y la extensión imaginaria de cada figura. O bien Althusser interrumpe su comentario de Marx para hablar teatralmente, sino de un teatro que no es ni de realidad ni de ideas, puro teatro de lugares y de posiciones cuyo principio ve en Brecht, y que encontraría quizás hoy su expresión más avanzada en Armand Gatti. En resumen, el manifiesto mismo del estructuralismo debe ser buscado en la fórmula célebre, eminentemente poética y teatral: pensar, es hacer una jugada.» Deleuze, *op. cit.*

<sup>27</sup> «el sentido es siempre un resultado, un efecto: no solamente un efecto como producto, sino un efecto de óptica, un efecto de lenguaje, un efecto de posición. (...) Para el estructuralismo al contrario, hay siempre demasiado sentido, una sobreproducción, una sobredeterminación del sentido, siempre producido en exceso por la combinación de lugares en la estructura.» *Ídem.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

totalidad, los elementos que la componen tienen relaciones o vínculos entre sí, de modo que la alteración de un elemento altera la totalidad. El estudio de Manfred Bierwisch, apuntaba lo siguiente:

Hay que reconocer que el concepto de estructuralismo, que ya dentro de la lingüística recubre concepciones muy distintas, se ha vuelto muy frágil de resultas de tal expansión. Lo único común a todas las divergentes direcciones es la concepción de que los modos de expresarse y comportarse del hombre no deben mirarse como fenómenos particulares aislados, sino sobre el fondo de una conexión sistemática que determina su estructura. Pero basta adoptar con conciencia y consecuencia esta óptica para que un asombroso conjunto de fenómenos, desde el folklore hasta las concepciones religiosas y complicados hechos estéticos, se hagan racionalmente explicables y asequibles para una descripción precisa. Y esto es naturalmente la condición necesaria para construir una teoría empíricamente verificable, no sólo especulativa, que explique los fenómenos observados a partir de regularidades generales.<sup>29</sup>

El problema también era encontrar un criterio para licitar estas regularidades generales de los fenómenos. Y al igual que en Bierwisch, las monografías sobre el estructuralismo de hace cincuenta años y algunas todavía recientes apuntaban a recuperar de una manera más compleja las nociones de *estructura* de Marx para la economía, o de Spencer en la sociología, ya que aunque se adjudica a los psicólogos de la Gestalt una cierta colaboración al producir figuras de conformación sistémicas del tipo todo/parte → parte/todo, al parecer, a estos les faltaba una pieza importante en su funcionamiento, la complejidad de los fenómenos debía dar cuenta de la psique pero no debía ser reducida a un relativismo psicologista, ni a estructuras binarias de correspondencia.

Se había pensado que el estructuralismo consistía en múltiples intentos por encontrar *la estructura única* desde la cual leer la *totalidad* del sentido al mismo tiempo que el sentido de la *parte*; esto es, todavía encontramos fácilmente la creencia que cada estructuralista buscaba dar con la piedra de toque, el hilo negro a seguir para ver en su trama el tejido fundamental del conocimiento: encontrar al fin en el sujeto, en el lenguaje, en la representación. La clave para comprender desde ahí el complejo sistema en que se había convertido el mundo post-industrial, pero

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 12.

al mismo tiempo diera cuenta de la falla y la grieta en ese sistema y en esa complejidad holográfica. Si el asunto con el estructuralismo era precisamente la dificultad de esquematizar sin atropellos lo propio de la parte asimilada al todo, o lo esencial del todo reducido a una parte y sus contingencias, había que asumir que habría atropellos y contingencias al momento de armar su imagen.

Cuando Deleuze se dedica a esbozar el estructuralismo para el artículo enciclopédico, es evidente que no podrá conformarse con esquematismos ni con una mera historia de un movimiento complejo y multifactorial que además no podía reducirse a su consideración como una moda del pensamiento caduca. Deleuze sabe que se trata de un texto para una enciclopedia, así que sus propias querellas, la distancia crítica que manifiesta –por ejemplo en las últimas series de *Lógica del sentido*– debe hacerse a un lado para poder hacer un retrato del estructuralismo que pueda sobrevivir a la posteridad, no es un libro para discutirlo en seminarios ni presentaciones, no es tampoco un artículo de revista, Deleuze no ha dicho estrictamente esto, pero lo suponemos cuanto que se muestra menos mordaz, es casi un texto en el que se le rinde tributo a algo de lo cual parecía encontrarse absolutamente distante ya para los años setenta.<sup>30</sup> Deleuze tenía en cuenta que una perspectiva de este calibre, que atendiera a los elementos singulares de cada pensador-fundador de alguna corriente dentro del mismo estructuralismo, y tenía a su vez que dar una noción de qué es aquello que permite que la increíble cantidad de estudios tan alejados entre sí pudieran caber en el mismo esquema de pensamiento, o sea, algo que justificara el "ismo" del trabajo reunido de los estructuralistas. A Deleuze se le había encomendado hacer un esquema que no fuera injusto en el retrato de todo el esfuerzo intelectual de estas diferentes eminencias de la cultura, cuya influencia estaba al borde de la diseminación, sin importar si implicaba más de medio siglo de discusiones, publicaciones, congresos, fundaciones de institutos, décadas de impartición de cátedras y creaciones de métodos, revueltas, etc. La tarea era titánica, pues requería encontrarle un cuerpo común a la Hidra de mil cabezas. Para los años sesenta, bajo el mote de estructuralismo cabía ya entonces todo un complejo entramado desarrollado casi en

---

<sup>30</sup> «(...)cuando un libro recupera muchos otros libros, de diferentes autores, de diferentes procedencias, tradiciones, etc.; o en profundidad, cuando a su vez está a caballo sobre varios estratos, los atraviesa, los mezcla si es necesario, haciendo aflorar un sustrato en el estrato más reciente, un libro– sondeo y no ya una síntesis.» G. Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 64.

su totalidad en Europa y principalmente en Francia, cuyos temas partían de la lingüística o del psicoanálisis, de la antropología a la epistemología, de la historia a la política, y más allá del punto de partida, ocurría una divergencia y convergencia de caminos:

Pensadores muy diferentes, y de generaciones diferentes, algunos han ejercido sobre otros una influencia real. Pero lo más importante y que llama la atención es la extrema diversidad de los dominios que exploran. Cada uno encuentra problemas, métodos, soluciones que tiene relaciones de analogía, como participando de un aire libre del tiempo, de un espíritu del tiempo, pero que se mide por los descubrimientos y creaciones singulares en cada uno de estos dominios. Las palabras en *-ismo*, en este sentido, están perfectamente fundadas.<sup>31</sup>

Sin embargo, a pesar de la diversidad, el principal problema seguía sin disiparse, el asunto del lenguaje, pero más bien el lenguaje del sujeto moderno, pero tenía que ser un sujeto fáctico y no del todo abstracto, sino aterrizado en la cotidianidad de una historia que iba y venía de lecturas amplias que rozaban la épica dialéctica del historicismo decimonónico lo mismo que la narrativa modernista de los flujos de conciencia en la literatura, o los flujos del deseo en los sujetos clínicos. Era una búsqueda por las otras razones que nos han habitado, y que a partir de las críticas severas a los ideales ilustrados del racionalismo caricaturizado, pretendían encontrar un punto de explicación para aquello que se había escapado o escondido del pensamiento moderno, era una búsqueda por los caminos oscuros de la razón europea de los últimos siglos. El estructuralismo había conformado la trama de su esfuerzo hilvanando los siguientes asuntos: ¿qué es la razón?, ¿cuáles son los lazos entre la noción de sujeto y la noción de autor?, ¿qué es la escritura y qué es la representación?, ¿qué es el cuerpo?, ¿qué es el lenguaje que somos; cuáles son sus límites y condiciones de posibilidad? Se buscaba una estructura, pero los diversos intentos habían encontrado no una sino múltiples estructuras, mismas que no podían ser reducidas unas a otras sin cometer arbitrariedad tras arbitrariedad, que eran explicadas y expuestas tras numerosas precisiones que hacían difícil seguir la pista de lo que se seguía; no obstante, casi todos estos intentos atravesaron o se encontraron en el nudo del problema del lenguaje, si bien cada una encontraba un perfil diferente del que la otra postulaba:

---

<sup>31</sup> G. Deleuze, *Op. cit.* págs. 238-239.

En verdad *no hay estructura más que de lo que es lenguaje*, aunque se trate de un lenguaje esotérico o incluso no verbal. *No hay estructura del inconsciente más que en la medida en que el inconsciente habla y es lenguaje*. No hay estructura de los cuerpos más que en la medida en que los cuerpos se supone de algún modo que “hablan” con un lenguaje que hace síntoma, que es el lenguaje de los síntomas. Las cosas mismas en general no tienen estructura sino en la medida en que sostienen un “discurso” silencioso, que es el lenguaje de los signos. Entonces la cuestión “¿qué es el estructuralismo?” se transforma una vez más, y es mejor preguntar:

¿en qué puede reconocerse a quienes se llaman estructuralistas?, ¿cuáles serían sus rasgos característicos y diferenciales? y ¿qué es lo que ellos mismos reconocen? Tanto es verdad que no se reconoce a las personas, de manera visible, más que en las cosas invisibles e insensibles que ellos reconocen a su manera. ¿Qué hacen, los estructuralistas, para reconocer un “lenguaje” en algo, el lenguaje que caracteriza un dominio? ¿Qué es lo que encuentran en este dominio? <sup>32</sup>

La estructura correspondiente no tiene ninguna relación con una forma sensible, ni con una figura de la imaginación, ni con una esencia inteligible. El estructuralismo está penetrado de reflexiones sobre la performatividad, sobre la retórica, la metáfora o la metonimia (en psicoanálisis, por ejemplo); pues estas figuras mismas implican desplazamientos estructurales que deben dar cuenta a la vez de lo propio y de lo figurado.

«Nada que ver, en fin, con una *esencia*; pues se trata de una combinatoria que recae sobre elementos formales que no tienen ellos mismos ni forma, ni significación, ni representación, ni contenido, ni realidad empírica dada, ni modelo funcional hipotético, ni inteligibilidad detrás de las apariencias». <sup>33</sup> El estructuralismo es un reconocimiento de las estructuras móviles, visibles e invisibles, un rastro de aquellos signos mutantes en las cosas y el mismo hueco que es el lenguaje, lo que habitamos, las palabras y sus fantasmas en su transparencia y opacidad, donde el sentido es siempre un resultado que viene sólo tras el fracaso del plan original, el original es imposible, pero a su vez es condición de posibilidad para intuirlo en cada una de sus fugas, huídas y persecuciones que nos llevan con ellas por agujeros donde reina la ploriferación de sentidos.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

No es posible encontrar elementos mínimos para reconocer qué es el estructuralismo. En todo caso, se trata de un método (un camino) destinado al fracaso, la búsqueda de la identidad en una grieta en la pared, buscando ver qué está del otro lado, en el espejo, siendo inevitable reconocerse en el vacío. «A través de la grieta, el instinto busca el objeto que le corresponde en las circunstancias históricas y sociales de su género de vida.»<sup>34</sup> Deleuze nos dice que una consecuencia del estructuralismo es que no es separable de un nuevo materialismo, de un nuevo ateísmo y de un nuevo anti-humanismo –sin duda resuenan las herencias de Nietzsche y Heidegger–, se trata una búsqueda en el corazón de las tinieblas, con ello pretendemos aludir al intento de los estructuralistas por encontrar algo que ocupe el lugar que ocupaba antiguamente Dios en tanto que fundamento de sentido o de inteligibilidad, y que al mismo tiempo no abarque la totalidad de los espacios, es decir, que permita algo que no participe del dominio de su metarelato. De ahí que Althusser critique el carácter ideológico de todo *humanismo*; y Foucault, la invención del "hombre" en el seno de las ciencias que crearon este objeto de estudio para su explotación y para el tratamiento de su profunda herida, para ese vacío que nos surca. Pero si se ha de asumir su historia es imposible no reparar en lo que su fracaso ha mostrado, eso que ahora tenemos claro, no hay posibilidad de llenar ese vacío, incluso la lectura de la muerte de Dios como algo que ocurre a la par de los procesos de secularización no deja de ser parte del mito tardomoderno que hemos inventado para tratar de definirnos un poco, pero no tenemos claros cuáles son esos límites que nos separan de nada, ni dónde es que nace y dónde morirá esa criatura perdida que somos hoy. La muerte de Dios es el mito que inventamos para darle un sentido al sinsentido, es una nueva fábula con la que queremos romper la trama de una historia que queremos creer previa, agotada..., la muerte absoluta de Dios se ha vuelto el fundamento de una "nueva forma" de hacer trama. No es gratuito que Nietzsche señale que la perpetración del asesinato venga del más feo de los hombres, una criatura reactiva, poblada de miedo y resentimiento que quiere para sí el derecho de decir quién y qué es. Por todo ello nos parece más sensato reconocer que la muerte de Dios no tiene ningún sentido, ni para bien ni para mal, *es una herida que existía antes de nosotros.*

---

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 371.

En su último texto, «La inmanencia, una vida». Deleuze nos dice lo siguiente, está hablando de los campos de inmanencia y los campos trascendentales, en lo que compete a esta reflexión, basta con señalar que el estructuralismo siempre se trató, se trata, en presente, de aterrizar en el campo de inmanencia, lo que somos y vamos siendo, los campos trascendentales que los hacen posibles:

Una herida se encarna o se actualiza en un estado de cosas, en lo que acontece; pero ella es en sí misma un puro virtual sobre el plano de inmanencia que nos arrastra en una vida. “Mi herida existía antes que yo. No se trata de una trascendencia de la herida como actualidad superior, sino de su inmanencia como virtualidad siempre en el seno de un medio, campo o plano. Hay una gran diferencia entre los virtuales que definen la inmanencia del campo trascendental y las formas posibles que los actualizan y los convierten en algo trascendente.”<sup>35</sup>

El estructuralismo es el reconocimiento de un vacío<sup>36</sup>, un intento de poblarlo, de llenarlo de cosas, de objetos de estudio, de sujetos, de lenguajes, no para evadir el vacío, sino para que el vacío adquiriera figuras, formas, actualidad, movimiento y también muerte: el pensamiento hace aquí la experiencia del vacío y de la muerte. La casilla vacía ya estaba ahí, la muerte de Dios no tiene lugar, no tuvo lugar, porque el mundo, su despliegue, su puesta en operación no ha necesitado de Dios como un campo lleno. Cuando Dios es totalidad no hay espacio para nada más, tenemos una necesidad de la falta, o lo que es lo mismo, del deseo<sup>37</sup> y del vacío que nos arrastran

---

<sup>35</sup> G. Deleuze, *La inmanencia: una vida*, publicado en la revista “Philosophie” Nro 47, Minuit París, el 1º de septiembre de 1995.

<sup>36</sup> “De l'âge classique à la modernité, nous allons d'un état où l'homme n'existe pas encore à un état où il a déjà disparu. «De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu. Car ce vide ne creuse pas un manque; il ne prescrit pas une lacune à combler. Il n'est rien de plus, rien de moins que le dépli d'un espace où il est enfin à nouveau possible de penser» En effet, ce à quoi l'analytique de la finitude nous convie, ce n'est pas à faire la science de l'homme mais à dresser une nouvelle image de la pensée: une pensée qui ne s'oppose plus du dehors à l'impensable ou au non-pensé, mais qui le logerait en elle, qui serait dans un rapport essentiel avec lui(...): une pensée qui serait par elle-même en rapport avec l'obscur, et qui serait en droit traversée d'une sorte de fêlure sans laquelle elle ne pourrait s'exercer. La fêlure ne peut pas être comblée, parce qu'elle est l'objet le plus haut de la pensée: l'homme ne la comble ou ne la recolle pas, la fêlure au contraire est dans l'homme la fin de l'homme ou le point originaire de la pensée.” Deleuze, «L'homme, une existence douteuse», en: *Les Mots et les Choses de Michel Foucault...*, *Op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>37</sup> “For Gilles Deleuze and me desire is everything that exists *before* the opposition between subject and object, *before* representation and production. It's everything whereby the world and affects constitute us outside for ourselves, in spite of ourselves. It's everything that overflow from us. That's why we define it as flow. Within this context we were led to forge a new notion in order to specify in what way this kind of desire is not some sort of undifferentiated magma, and thereby dangerous, suspicious, or incestuous. So we speak of machines, of “desiring-machines”, in order to indicate that there is as yet no question here of “structure” –that is, of any subjective position, objective redundancy, or coordinates of reference. Machines arrange and connect flows. They do not recognize distinctions between persons, organs, material flows, and semiotic flows.” Cf. F. Guattari, «A Liberation of Desire», en: *Soft Subversions*, Ed. Semiotext(e), Los Angeles, 2007, p. 142.

al borde del delirio y del pensamiento que es el mundo: el hombre, el sujeto y el lenguaje son sólo algunos de sus modos, cuadrículas pobladas de signos vivos en su juego de desplazamiento entre lo finito y lo que no tiene finalidad ni fin. Lo que estructura no es presencia, lo que estructura no es algo cerrado, es estructuración, que paradójicamente es la la condición de posibilidad misma para su desaparición, para el juego de ocultamiento de los sentidos, para el delirio de esta lógica de los signos que en su locura, en su derrame de ideas, dicen unas verdades que abren el espacio para poder ser a todas las velocidades el presente que nos atraviesa. Y este hueco no podremos desplazarlo hasta su caída después del límite, pues es justo lo que limita, ni podremos llenarlo nunca con ningún objeto: el vacío nos constituye.

## 2. GRIETAS EN LA HISTORIA

En las páginas de apertura de *La arqueología del saber*, el primer señalamiento que nos hace Michel Foucault es que la mirada de los historiadores ha cambiado de manera profunda. La transformación consiste en una revolución de la perspectiva, del enfoque, una revolución radical de lo que el ojo puede ver ahora, pero también un cambio de las herramientas e instrumentos con que los estudiosos trabajan al dedicarse a un campo tan vasto y complejo como la historia. Foucault nos dirá que no sólo ha cambiado la mirada del historiador, lo ha hecho también la naturaleza misma de lo que se encuentra en las investigaciones históricas. Si durante décadas los historiadores se dedicaron a relatar amplias escenas sobre los acontecimientos del pasado, dibujando los momentos fundamentales en el devenir de los pueblos, lo que se ha transformado recientemente –Foucault escribe esto en los años sesenta del siglo XX– es que poco a poco se ha hecho evidente que esa forma de abordar los periodos a partir de bloques extensos de tiempo sobre una línea de estudio, que además pretende ser progresiva y acumulativa, generalmente pierde de vista lo elemental de las singularidades de aquello que se puede ver ahí. Me permito hacer una cita algo extensa del planteamiento porque lo que Foucault muestra en la Introducción de la *Arqueología del saber* me servirá a lo largo de todo este apartado, sus ideas y preguntas sobre cómo proceden las indagaciones históricas me parecen relevantes por muchos motivos, Foucault nos dice:

se han multiplicado los niveles de análisis: cada uno tiene sus rupturas específicas, cada uno comporta un despiece que sólo a él pertenece; y a medida que se desciende hacia los zócalos más profundos, las escansiones se hacen cada vez más amplias. Por detrás de la historia atropellada de los gobiernos, de las guerras y de las hambres, se dibujan unas historias, casi inmóviles a la mirada, historias de débil declive: historia de las vías marítimas, historia del trigo o de las minas de oro, historia de la sequía y de la irrigación, historia de la rotación de cultivos, historia del equilibrio obtenido por la especie humana, entre el hambre y la proliferación. Las viejas preguntas del análisis tradicional (¿qué vínculo establecer entre acontecimientos dispares?, ¿cómo establecer entre ellos un nexo necesario?, ¿cuál es la continuidad que los atraviesa o la significación de conjunto que acaban por formar?, ¿se puede definir una totalidad, o hay que limitarse a reconstituir los encadenamientos?) se remplazan en adelante

por interrogaciones de otro tipo: ¿qué estratos hay que aislar unos de otros?, ¿qué tipos de series instaurar?, ¿qué criterios de periodización adoptar para cada una de ellas?, ¿qué sistema de relaciones (jerarquía, predominio, escalonamiento, determinación unívoca, causalidad circular) se pueden describir de una a otra?, ¿qué series de series se pueden establecer?, ¿y en qué cuadro, de amplia cronología, se pueden determinar continuidades distintas de acontecimientos?<sup>1</sup>

Si leemos esto con cuidado, lo que insinúa es en verdad fascinante, una lectura fácil podría simplemente sostener que Foucault quiere demostrar es que hemos perdido la esperanza armar una imagen real y verdadera del saber que constituye la gran Historia; que los edificios de la historia están inconexos de suyo al igual que sus acontecimientos. De una lectura como la anterior lo primero que podría seguirse podría ir más o menos así: los edificios de las ciencias particulares o de los saberes disciplinares están cimentados sobre bóvedas sombrías cuyos fundamentos son inabarcables, sobre todo si se extienden en series por túneles y pasadizos al parecer infinitos debajo de cada historia particular<sup>2</sup>: la historia de la locura, la historia del cuerpo, la historia de la literatura médica, la historia de la literatura, la historia del espacio, la historia de la ficción, etc.<sup>3</sup> La cuestión se torna más compleja si además consideramos que cada una de estas historias se encuentra separada de las otras por zócalos y escansiones que dividen unos bloques de otros; que están a su vez

---

<sup>1</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, p. 3-4. El subrayado es mío.

<sup>2</sup> «Nuestro mundo moral y político está socavado por pasajes subterráneos, sótanos y cloacas, como suele **estarlo una gran ciudad, en cuya armonía y habitabilidad, por supuesto, nadie piensa y medita...**», W. Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe*,

<sup>3</sup> "Ahora bien, casi por la misma época, en esas disciplinas que se llaman historia de las ideas, de las ciencias, de la filosofía, del pensamiento, también de la literatura (su carácter específico puede pasarse por alto momentáneamente), en esas disciplinas que, a pesar de su título, escapan en gran parte al trabajo del historiador y a sus métodos, la atención se ha desplazado, por el contrario, de las vastas unidades que se describían como "épocas" o "siglos", hacia fenómenos de ruptura. Por debajo de las grandes continuidades del pensamiento, por debajo de las manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o de una mentalidad colectivas, por debajo del terco devenir de una ciencia que se encarna en existir y en rematarse desde su comienzo, por debajo de la persistencia de un género, de una forma, de una disciplina, de una actividad teórica, se trata ahora de detectar la incidencia de las interrupciones. Interrupciones cuyo estatuto y naturaleza son muy diversos." Foucault, *op. cit.* p. 4-5.

Cabe decir que Foucault no especifica la época a la que se refiere, aunque unas líneas más adelante alude a los trabajos de G. Bachelard, *Actos y umbrales epistemológicos*, como a la de G. Canguilhem, *Desplazamientos y transformaciones*, como precursores de esta forma de ver no ya la continuidad ni las unidades vastas: "épocas", "siglos", sino las rupturas y las otras líneas subterráneas que no se hallan a simple vista entre unos momentos y sus desplazamientos.

poblados por innumerables objetos para pensar, y cuyas relaciones entre sí hacen todavía más difícil una justificación incuestionable de sus vínculos.<sup>4</sup>

Podría pensarse que Foucault nos quiere decir algo como esto: "que cuando se ha seguido el rastro de un evento en la historia de los pueblos, o bien, se ha colocado la mirada en el devenir de un objeto para un estudio, muchas veces lo que no se ha encontrado es una continuidad que respalde fielmente la identidad inherente a ese objeto o a ese pueblo; y, por ende, tampoco del saber que obtenemos de éste para pensarlo desde el presente. O sea, que por ello es que se ha abandonado esa peculiar idea decimonónica de encontrar las leyes de la historia como una ciencia universal y necesaria". Dicho así, parecería que las distintas escuelas historiográficas de la segunda mitad del siglo XX –ya sean influenciadas por Foucault o por otras escuelas– han renunciado de lleno a los ideales del positivismo histórico, y con ello se ha abandonado también el afán de descubrir en las peripecias políticas de los Estados y las historias de las naciones y los pueblos, unas leyes que harían visible la regularidad de acontecimientos aislados y disímiles, o bien, que se ha abandonado la empresa de hacer una ciencia de la lógica natural de las revoluciones sociales y culturales que darían unidad a una civilización como la de Occidente.

Pero reformulemos este asunto, pues a nuestro parecer lo que Foucault dice es un tanto más fino. El supuesto anterior tiene cabida en medio de lo que Foucault nos dice, sí, pero una perspectiva como la anterior está incompleta si no se repara en lo que también está en juego en medio de lo que él sugiere, pues lo que aquí deberíamos considerar problemático no es sólo la posibilidad de fundamentar los hechos de la historia bajo el cobijo de evidencias absolutamente verdaderas o falsas, o sea, su posibilidad de llegar a nosotros "tal y como fueron"; más bien, lo que está en juego, y eso es en lo que Foucault hace hincapié, son las formas de pensar el

---

<sup>4</sup> Señala Michel de Certeau sobre el trabajo de Foucault en su artículo titulado «Sol negro»: «Bajo los pensamientos descubre una "base epistemológica" que los vuelve posibles. Entre las múltiples instituciones, experiencias y doctrinas contemporáneas descubre una coherencia que, por no ser explícita, no lo es menos la condición y el principio organizador de una cultura. Hay por lo tanto orden. Pero esta "razón" es un subsuelo que escapa a estas mismas en quienes funda las ideas y los intercambios. Lo que da a cada uno el poder de hablar, nadie lo habla. Hay orden, pero bajo la sola forma de lo que no se sabe, sobre el modo de lo que es "diferente" por relación con la conciencia. Lo Mismo (la homogeneidad del orden) tiene la figura de la alteridad (la heterogeneidad de lo inconsciente o, más bien, de lo implícito).»; en *La irrupción de lo impensado. Cátedra de estudios culturales Michel de Certeau*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2004, págs. 220-221.

oficio del historiador en tanto que arqueólogo de los saberes, ¿cómo seleccionar lo que ha de ser objeto de la historia?, ¿qué cuadros establecer en la selección de jerarquías y líneas de interpretación o lectura? Esta es la cuestión que se debate realmente cuando pone sobre la mesa el asunto de ¿qué es aquello que la historia hace como disciplina, cómo es que la historia *opera* cuando se dejan ver no sólo las reconfiguraciones del pasado sino el modo en que las herramientas e instrumentos de los que se sirve *re-producen* el objeto que aparentemente se debería de *transparentar* para nosotros?: «el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino el de las transformaciones que valen como fundación y re-novación de las fundaciones.<sup>5</sup>» Así pues, la problemática que nos mueve es otra, no la de la validez sino la de la re-fundación, la historia no se ocupa del pasado sino de la memoria, y la memoria no tiene que ver sólo con lo que ocurrió sino igualmente con la re-fundación del presente. La historia es actualización de lo que queremos traer al pensamiento, no es un ejercicio de archivo, como bien señaló Derrida, el oficio del archivista tiene más que ver con el olvido que con la memoria, es un esfuerzo por ocultar más que por re-traer<sup>6</sup>. De ahí que el problema consista en cómo procede la historia en tanto que ella es un saber-hacer, un saber-ver, una técnica inherente a la mirada que constantemente vuelve a fundamentar la historicidad misma. La posibilidad de hacer historia en el mismo sentido en el que la historia es re-fundamentación de sí misma. Pero que al mismo tiempo debe encontrar los límites de vuelta a la presencia del objeto que será puesto bajo la observación y traído a la escucha, al habla, a sus juegos.

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>6</sup> Véase Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Si bien, lo que Derrida pone en juego es mucho más amplio, quería servirme como un primer anuncio de lo que implica el oficio del la impresión, del resguardo, de la marca, la escritura y la huella, o la invocación de acontecimientos que son reprimidos en el acto mismo de su tratamiento como algo que es objeto del pasado. Volveremos sobre algunos problemas de este texto cuando reparemos en lo que implica el modo en que el historiador se relaciona con las fuentes de su reflexión, no únicamente con el modo en el que accede a textos, escritos o documentos, sino también con el rol que juega en la interpretación al del archivo y su teorización. Derrida plantea aquí una discusión sobre los alcances y límites de la memoria, sobre el tiempo (la muerte y la finitud) y los modos en que se articula la validación del discurso historiográfico al igual que el intento por evitar que los acontecimientos desaparezcan en la ausencia del registro, pero lo que Foucault está diciendo tiene un acento distinto cuanto que apela no a las condiciones jurídicas o de legitimidad, ni a los impulsos que atraviesan el deseo de la memoria, su porvenir y su herencia. Los problemas pueden ser correlativos, es cierto, pero lo que quiero traer a colación con Foucault son las posibilidades de re-apertura y re-fundación del pensamiento en lo que se trae frente a la mirada, y, por otro lado, también lo que implica el hallazgo de un objeto, su desdoblamiento.

Dicho esto, ¿qué es, entonces, lo que construye la historia?, ¿quién y bajo qué operaciones puede pensarla?, ¿qué tareas son las propias de un pensador que busque arrancarle a las cosas del "pasado" alguna forma de comprenderlas que haga sentido para el presente que somos? Lo difícil, nos parece, es tomarse la tarea de aprender a hacer historias sin creer que vemos exactamente lo mismo que se vio durante el tiempo en que "trascurrieron" los acontecimientos que queremos representar. Dicho trabajo debe tomar en consideración lo siguiente: no se debe caer en el desplante histórico de suponer que ya nunca podremos comprender lo que sucedió hace siglos, en otra parte del tiempo, bajo los cielos ya desaparecidos que cubrieron y dieron sentido a formas de vivir y de pensar que no son ya las presentes. Pero, por el lado contrario, el hecho de que los acontecimientos vengan ya siempre en una serie de arbitrariedades, que inician desde su mera selección como objeto de pensamiento, eso no sugiere que se pueda decir cualquier cosa sobre ellos, pues la historia, la historiografía –para ser más precisos–, tiene un cierto compromiso con criterios de validación. O sea, tiene pretensiones de verdad, no puede ser simplemente una composición caprichosa, no es del orden de la ficción aunque tenga vínculos necesarios con ella. Aunque tampoco es exacta, pues lo que vuelve a fundamentarse es ya otra cosa, distinta de lo que antes fue. Es un perpetuo diferir y un comenzar que arrastra su identidad por la materia y los signos en los que se desplaza. O sea que en realidad también se trata de ver qué es lo que permite al pasado hacerse visible de nuevo, actualizarse constantemente en el presente atendiendo a su diferir y a su re-presentación. Si algo todavía caracteriza la labor del historiador es el asunto de la memoria, una memoria que –ahora lo sabemos– reconfigura los hechos de acuerdo a sus modos de actualizarse.

Debe de comprenderse que eso que pasa de un horizonte de pensamiento al otro, los objetos de estudio, no atraviesan el tiempo sin alterarse. Los objetos de la historia están entramados con su lugar de procedencia, allí están cimentadas las líneas de sentido que les dieron forma y figura, pero siempre que se traslada algo de un sitio al otro es necesario establecer cortes en esas redes de significación, tan simple y sencillamente porque no es posible rastrear todo lo que daría una imagen aproximada a lo que fue en otro momento, y porque al hacer una selección de cuáles líneas de sentido se seguirán en su rastro, sabemos que es imposible no hacer recortes arbitrarios, selecciones de sentido, énfasis, separación de los acontecimientos entre sí. Incluso la mera elección nos elude de su verdadero

misterio: toda selección es arbitraria pero obedece a una necesidad en las fuerzas que la empujan y que la articulan. No sabemos con exactitud desde dónde vienen ni dónde terminarán estas fuerzas.

Ya podemos ver que lo que Foucault saca a colación es bastante más interesante y complejo, pues no se trata únicamente de poner en duda la posibilidad de acceder a una verdad histórica en su sentido duro, tal y como la comprende cierto positivismo, sino, renunciando momentáneamente a esa absoluta transparencia anhelada en el siglo XVIII y XIX, nos queda como problema esto: qué implica ese corte y esa selección, cuáles son los efectos de ello, qué implica reparar también en lo que hacen los mecanismos en la mirada que afectan a los hechos que pretenden retratar. A mi parecer, lo relevante es la dirección de esta segunda serie de preguntas, las reitero: «¿qué estratos hay que aislar unos de otros?, ¿qué tipos de series instaurar?, ¿qué criterios de periodización adoptar para cada una de ellas?, ¿qué sistema de relaciones (jerarquía, predominio, escalonamiento, determinación unívoca, causalidad circular) se pueden describir de una a otra?, ¿qué series de series se pueden establecer?, ¿y en qué cuadro, de amplia cronología, se pueden determinar continuidades distintas de acontecimientos?»<sup>7</sup> Se trata de una cuestión de selección, de mostrar antes que a los objetos a las condiciones de posibilidad para verlos, se juega el asunto de una elección de instrumentos, del establecimiento de líneas entre una serie y otra, ya no en el ámbito de una pretendida línea real, única y verdadera, sino más bien como una suerte de trabajo de búsqueda y de encuentro, de elección entre los distintos objetos que están a nuestro alcance y considerando el modo de proceder de las herramientas con que contamos, tomando en cuenta que las líneas de lectura que tenemos para volverlos a pensar, cada una de ellas tiene su propia realidad y vínculos con las otras, no se trata en sentido estricto de estructuras rígidas en el plano metodológico o en la creación de una nueva imagen de la historia, pero sí de cierta forma de aproximarnos a su comprensión<sup>8</sup>. En cierto modo se trata de descubrir la finitud, saber que por más elementos que queramos seguir tras un

---

<sup>7</sup> Foucault, *loc. cit.*

<sup>8</sup> «No se trata de transferir al dominio de la historia, y singularmente de la historia de los conocimientos, un método estructuralista que ya sido probado en otros campos de análisis. Se trata de desplegar los principios y las consecuencias de una transformación autóctona que está en vías de realizarse en el dominio del saber histórico. Que esta transformación, los problemas que plantea, los instrumentos que utiliza, los conceptos que en ella se definen y los resultados que obtienen no sean, en cierta medida, ajenos a los que se llama análisis estructural, es muy probable. Pero no es este análisis el que, específicamente, se halla en juego»: Foucault, *La arqueología del saber*. p. 25.

camino, ese camino siempre tiene senderos paralelos e invisibles entre sí, caminos perdidos, bóvedas secretas y sus propios callejones sin salida, pero a la par su propio marco de verdad en un sentido mucho más hondo que el de una verdad como mera correspondencia entre un hecho y lo que se dice de él. La aporía se deja ver en cuanto reparamos en que la Historia es un hacer que tiene pretensiones de verdad y en ello se distingue en un sentido general de la literatura y de la filosofía, como señalaba Aristóteles en su *Poética*.

El oficio del historiador sería un oficio de arqueología cuanto que se trata de dejarse interpelar por lo que se encuentra al paso, en estas bóvedas, lo que se pone frente al pensamiento no es una relación con la verdad de los objetos, pre-establecida de antemano, totalmente clara. Se sitúa más bien en lo que el objeto ha de decir, se aclara en ese mismo camino y en esa observación, comprendidas más como un proceso de refracción que como un hallazgo gratuito. La línea que se sigue se articula también por las asociaciones que podemos establecer entre un objeto y otro que le es contiguo, o bien lejano, pero mantienen un vínculo determinado por ciertos signos que abren pasadizos entre un lugar y otro. Incluso considerando que las elecciones de estos objetos están ya determinadas por el emplazamiento histórico e incluso por las particularidades singulares, personales o subjetivas de quien se lanza a esa empresa. Pues ello no implica encuentros gratuitos, hay una necesidad exterior que atrae los objetos hacia la conciencia, esa es la fuerza de su habla, un murmullo que llama desde las cosas mismas. Lo que el objeto permite ver es lo que el objeto hace ver, el historiador opera como la mirada despersonalizada de las cosas.

La búsqueda del historiador y lo que ofrecen al pensamiento sus objetos de estudio es un encuentro entre dos series de líneas, pues el historiador o el pensador no es ajeno a las series de ideas que conforman su visión, que hablan de los lugares y del tiempo de los que viene de sus expectativas o sus prejuicios. Pero estudiar los prejuicios y las condiciones del historiador sería como perderse en medio de un laberinto de sentidos, parece más sensato detenerse en las cosas, con cautela, a la escucha de lo que las cosas dicen de su tiempo y de lo que podemos ver que ya no dicen. Esto es, de la visibilidad de los límites que se hacen manifiestos. En el encuentro entre los historiadores y las cosas es inevitable atender un poco a cada uno, y tratar de armar a la vez el suelo desde donde pensar lo que hay que pensar en cada caso.

Se trata de dejar claro que la historia no solamente se dedica a presentarnos los objetos en sí, reales y verdaderos, tales y como fueron, porque nos llegan de otro espacio y de otro tiempo, de otro espacio-tiempo del pensamiento, sino de ver que con el quehacer de la historia siempre acontece un encuentro de cosas y de horizontes, un cruce de miradas. Las re-presentaciones que antes ya habían sido ofrecidas al pensamiento por el camino de alguien que nos precede, son re-elaboradas constantemente por quien se dedica a pensarlas en el presente. La historia no trata del pasado, trata de los actos de memoria y de olvido, de cómo los objetos se ocultan en el olvido y regresan en el recuerdo, de cómo el olvido es producción del presente en el modo del ocultamiento.

Michel de Certeau, en *La escritura de la historia*, identifica unos procesos de la actividad historiográfica que pueden decirnos algunas cosas. De Certeau apunta que el oficio de la historia se enfrenta al menos con tres problemas: 1) implica un *lugar social* en la medida en que el trabajo historiográfico requiere de parámetros de consenso sobre la explicación de los fenómenos que se presentan como objetos de la historia, algo que no sólo apela al sitio institucional o al respaldo académico que debe posicionar al historiador como un agente de un discurso verdadero. O bien, que pueda decir algo "real" sobre ese objeto que si no es claro, sino que lo que el historiador trae al discurso puede ser aclarado e inserto en los flujos de comunicación y de la comprensión de las redes intersubjetivas que pretendan acceder a él: el objeto de la historia puede ser comprendido como algo no sólo para un especialista en la materia; «(d)e hecho, el mismo texto histórico arrastra este nexo con la institución cuando utiliza, por ejemplo, la figura del “nosotros” como autor para sostenerse en un campo que excluye la historia como producto de un individuo o de un sujeto global y general. Dicho campo remitiría a la realidad efectiva de una comunidad acreditada para la enunciación historiográfica y representaría, además, el elemento que define los lectores del texto»<sup>9</sup>, sino para un "nosotros" que se presupone en el acto mismo de hacer historiografía: “ la práctica histórica depende siempre de la estructura de la sociedad”<sup>10</sup>; 2) Se requiere de *unas prácticas y unos procedimientos científicos*, esto involucra necesariamente la verificación, no en el sentido científico-positivista, sino en la comprensión del sentido de lo que el objeto

---

<sup>9</sup> Rodrigo Castro Orellana, «Michel de Certeau: Historia y ficción», en *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno No4 (Metodología)*, julio-diciembre, 2010, 107-124, p. 110.

<sup>10</sup> Michel de Certeau, *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, México DF, 1999, p. 78

dice dentro de un marco epistémico en el cual *eso* pueda significar algo acorde al lugar de su hallazgo, esto se vincula con lo que Foucault ya había señalado en *La arqueología del saber*: los procesos de selección ya no son sólo de objetos sino de herramientas, no sólo los archivos o las fuentes, las series de objetos y el aislamiento de unos estratos, por ello se necesita ver qué es lo que aparece, lo que dejan aparecer los posicionamientos epistémicos que puedan ser ex-puestos sobre la mesa, con dos intenciones al menos –esta es mi lectura–: a) transparentar el modo de proceder, explicar qué dispositivos hay para elaborar el análisis y agilizar su comprensión, con qué elementos se cuenta ya para acceder a estos objetos «El historiador, entonces, parece depender tanto de la archivística de su época como del grado de tecnicidad de los medios puestos para su investigación»<sup>11</sup>, cuáles son necesarios crear o adaptar para hacerlos visibles a la episteme contemporánea –e incluso a las que vendrán–; y b) mostrar los propios límites de estas herramientas, no sólo los límites del archivo o de las fuentes, sino los límites de ese "medio" que el sujeto-historiador es, con ello apuntamos al modo en que se da la opacidad de algunos objetos, pero también su invisibilidad o su equivocidad, su impenetrabilidad, o bien, incluso la disolución de ciertos signos en ellos, signos rotos que sin decirnos precisamente "lo que deberíamos ver", porque incluso si se trata de un signo roto, incompleto, o violentado por los procesos de desplazamientos arqueológicos de los saberes, aún así, rotos, dicen algo. Dicen mucho más de nosotros y de nuestra forma de mirar, que de los objetos mismos –esto es una paradoja–, pues al exponer un objeto se intenta abrir un hueco en la conciencia, hacer del sujeto-historiador un vacío mismo donde el objeto pueda hablar con sus propias fuerzas, pero en el mismo proceso es inevitable mostrar el telón de fondo y los mecanismos que hacen posible esta escenificación del desfile de los objetos de la historia: los propios hilos que mueve el historiador se hacen visibles, pues instrumentos no quiere decir metodología aplicada en sentido estricto, sino las modalidades en que los objetos del pasado se hacen comprensibles para las subjetividades presentes y por venir, las facultades del entendimiento de lo que aparece ante la conciencia, los modos de re-presentar, de volver a invocar algo, –lo que nos lleva al siguiente asunto distinguido por de Certeau–; 3) En la escritura de la historia, donde escritura quiere decir la elaboración

---

<sup>11</sup> F. Dosse, "De Certeau: un historiador de la alteridad", parafraseado en el artículo de Castro Orellana, *op. cit.*, p. 112.

de un relato –incluso en el sentido freudiano–, lo que se articula para curarnos del impacto que el objeto hace en nosotros y del cual tenemos que curarnos hablándolo. Ese impacto es escritura en la psique. El texto de Freud sobre la pizarra mágica es lo que viene a cuenta aquí –como señala Derrida<sup>12</sup>–, impresión, huella, signo de los significantes, significante del significante, etc. En suma, requiere la articulación del sentido a través de una mediación. Quizá la forma más elemental de esta mediación sea el relato y la narración, que requieren de una exposición, un entramado dirigido por una lógica de lectura y una adhesión a la tradición de habla, impresión y escucha (simultáneas) que operan en el libro (texto) como *antropo-técnica*, como arte, es decir, como un modo de hacer inteligible y de mantener conversaciones a la distancia, en medio de los muertos.

En suma, los objetos de estudio no son en sí los acontecimientos sino los tejidos de los pensamientos, pensamientos presentes en la escritura desde la que fueron armados, latentes en su resguardo en medio de los tiempos sucesivos. Pues podríamos decir que todo acontecimiento tiene su actualización y sus dobles virtuales, ese ámbito invisible en donde también existe el espacio para las lecturas porvenir, eso forma parte del espíritu de los objetos. Los objetos se tejen y se destejen en su despliegue como pensamientos escritos. La historia es la escritura de un pensamiento que actualiza en el presente lo que como pasado sólo es virtual y latente. Y nosotros mismos nos hemos convertido en objetos de indagación. Nos hemos perdido y encontrado en mil libros, «nosotros, los modernos, no tenemos nada propio; tan solo en cuanto rellenándonos y sobrerrellenándonos de épocas, costumbres, artes, filosofías, religiones y conocimientos extraños, somos objetos dignos de consideración, es decir, enciclopedias ambulantes, que es como, tal vez,

---

<sup>12</sup> "No se trata de que la palabra "escritura" deje de designar el significante del significante, sino que aparece bajo una extraña luz en la que "significante del significante" deja de definir la duplicación accidental y la secundariedad caduca. "Significante del significante" describe, por el contrario, el movimiento del lenguaje: en su origen, por cierto, pero se presiente ya que un origen cuya estructura se deletrea así -significante de un significante- se excede y borra a sí mismo en su propia producción. En él el significado funciona como un significante desde siempre. La secundariedad que se creía poder reservar a la escritura afecta a todo significado en general, lo afecta desde siempre, vale decir desde la apertura del juego. No hay significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje. El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje. Esto equivale, con todo rigor, a destruir el concepto de "signo" y toda su lógica.": J. Derrida, «El fin del libro y el comienzo de la escritura» en, *De la gramatología*, Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti, Siglo XXI, México, 1998, p. 12.

nos consideraría un antiguo griego transportado a nuestros días.»<sup>13</sup> En cierto modo somos enciclopedias andantes y diccionarios que deliran de una palabra a otra buscando algo que no se encuentra en la totalidad de las palabras en su conjunto, y donde tampoco hay cabida a establecer una jerarquía entre tantos sentidos en juego. Semejante laberinto somos, habitaciones vacías llenas de objetos (in)memorables, pasadizos inhóspitos pues albergan enfermedades, locuras, narraciones, y otras historias que exigen y delimitan su reino. Acercarse a ellos es dejarlos hablar aunque no sea con sus medios sino con los del arqueólogo o genealogista. Somos redes de sentido en las que nos perdemos y de las que no hallamos el hilo real, aunque todos parezcan tan reales y tan falsos al mismo tiempo.

En esta otra historia no hay acontecimientos que estén aislados unos de otros. Todos ellos son plexos de sentido. De ahí que la cuestión sobre el corte y la selección, de la puesta en operación de los instrumentos para ver sea un asunto tan relevante. Pues lo que vemos en la historia es lo que otras vidas han materializado en la escritura, y esa escritura está plegada. Leer es recolectar y desplegar series de hablas y de imágenes que se entrecruzan y se mezclan: las palabras y las cosas, los signos y sus significados, los significantes y sus delirios. Leer el pasado es algo que se hace inevitablemente en conjunto, pues la escritura se teje siempre a varias manos, la lectura se hace ineludiblemente como lo hacen algunos insectos, con ojo-múltiple que refracta los objetos en su unidad, su geometría abstracta y su dispersión multidimensional; se escribe a multiplicidad de dictados, atendiendo a un sinnúmero de voces, de las que no sabemos su origen y muchas veces ni su nombre (que permanece siempre oculto en las tinieblas). Vemos, somos, escuchamos series de eventos concatenados que bordan un plano-imagen de cristales que se refractan y nos reflejan des-figurados. Las definiciones, figuras y formas específicas sólo se obtienen por el ejercicio de una fuerza que es mayor que las otras, o bien por la tensión que se forja entre los hilos de ideas del pasado hasta el presente a través de unas escrituras que se imponen y no ceden ante nuestros ineptos intentos por desasirnos de ellas.

Las cosas, entonces, hablan desde sí mismas pero mediadas por todas las otras miradas, voces y manos que las componen. No sólo nos hablan de aquello que las une con el momento de su emergencia, también de sus fundamentos (a veces

---

<sup>13</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*.

tumbas) eso que las aterriza en el momento en que son estudiadas. «Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable es la escisión de lo que vemos de lo que nos mira.»<sup>14</sup> Y el trabajo de todo historiador es permitirse una cierta composición que no sea ni el mero delirio de quien cree haber encontrado el hilo negro e invisible –el hilo de Ariadna– que une todo lo que no parece tener relación, pero no puede ser del todo una la lógica del disparate caprichoso sino algo a medio camino entre ambas, una forma de dibujo y de composición de las imágenes del pasado que se hacen presentes como pensamiento histórico, del rostro de esos otros tiempos se nos dan al encuentro con el objeto que los descubre para nosotros. Una forma de ser de las cosas que nos revela que su temporalidad no es el puro devenir sino un vaivén entre los tiempos continuos de la materia, de los conceptos, de las ideas y el naufragio entre las grietas que hay en medio de todo ello, los callejones sin salida, los rasgos indescifrables, una cierta falla en la mirada que nos muestra una oscuridad que nos interpela y de la que no es fácil deshacernos, pues ha desaparecido y se ha hundido en el corazón de cada cosa –desde allí nos aguarda la oscuridad, desde cada cosa–, mas sabemos bien que todo lo que desaparece vuelve con mayor fuerza que la de su presencia física. Estamos en duelo por algo en las cosas que se ha ido, por las cosas muertas que se han quedado aquí, atrapadas en medio de dos mundos. Estamos en duelo por esa otra imagen de nosotros que se escapa y vuelve. Freud decía lo siguiente:

el duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. (...) El examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma. Esa renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo.<sup>15</sup>

Hemos perdido la distancia con las cosas, pero también hemos perdido la cercanía, somos un vaivén, y este extrañamiento frente a lo real muchas veces nos hace sentir justo como en una alucinación colectiva. Incluso cuando la manifiesta presencia

---

<sup>14</sup> Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons, Bordes/Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 15.

<sup>15</sup> S. Freud, «Duelo y melancolía», en *Obras completas*, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 241.

parece decirnos que tenemos algo, su fantasma nos dice que no, que las cosas siempre están y siempre se han ido ya. «Entonces comenzamos a entender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida.»<sup>16</sup> Los fantasmas acechan, ese es su quehacer, eso es lo que los hace fantasmas, su repetición y su ausencia.

La relevancia de esta idea sobre la esquivo "naturaleza" del pensamiento de la historia no es solamente reiterar algo que ya sospechábamos: que los hechos históricos son interpretaciones, pues eso lo dábamos un tanto por sentado desde lo ya dicho por las filosofías de los dos últimos siglos (hermenéutica, estructuralismo, teoría crítica, etc.), aunque estos problemas son bastante más amplios y aquí no cabe pensar todo lo que involucran, no obstante hay que decir sólo un par de cosas: me parece importante reparar en que el trabajo la filosofía en los últimos siglos ha compuesto formas peculiares para pensar la historia como esfuerzo de interpretación en un sentido primordial, ontológico, pero apelando a una ontología que no está clausurada sino que deviene viva con sus conceptos derramados por los flujos de ideas y discursos, en los mismos cuerpos de los textos que son objeto de la historia (o que son historiográficos y después también se vuelven objetos de la historia), o de la filosofía que se ocupa de todos estos problemas. Pero esta cuestión no nos lleva únicamente a nuestra forma institucional de hacer historia o de pensar los elementos, los procesos y los mecanismos con que se hace la historia, sino de cómo eso nos hace frente día a día, «es decir, necesitamos la historia para la vida y la acción, no para apartarnos cómodamente de la vida y la acción, y menos para encubrir la vida egoísta y la acción vil y cobarde. Tan solo en cuanto la historia está al servicio de la vida queremos servir a la historia. Pero hay una forma de hacer historia y valorarla en que la vida se atrofia y degenera: fenómeno que, según los singulares síntomas de nuestro tiempo, es preciso plantear, por más que ello sea doloroso»<sup>17</sup>. Para las consideraciones de la presente reflexión, a lo que es necesario recurrir es al otro lado de esta misma moneda, que la verdad de los objetos de la historia es una cuestión de creación de instrumentos de verificación, de descubrimiento de campos de estudio o de cosas, que extienden las preguntas por lo pasado y que en vez de decirnos lo que fueron, nos dicen a la par sus posibilidades para seguir siendo, o sea,

---

<sup>16</sup> G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 16.

<sup>17</sup> Nietzsche, *op. cit.*

se trata de una mirada histórica del pensamiento que no considera al pasado como algo acabado y solamente descifrable, sino que lo ve como paisajes y escenas, plexos de sentido a su vez *componen y re-crean los acontecimientos que representan en su relato y en el esfuerzo de re-traerlos al presente, de re-encontrarlos en el presente.*

Retomemos ahora las cuestiones que Foucault expone en los primeros capítulos de *Las palabras y las cosas*, en los textos introductorios a esta arqueología de las ciencias humanas, Foucault reconstruye una imagen de los fundamentos epistémicos del Renacimiento, es decir, del modo en que el pensamiento renacentista operaba, pero esto no es lo que más le preocupa, lo hace para tener un parámetro de contraste y de análisis del modo en que la episteme se transforma en la Época Clásica. Reitero que este trabajo le sirve como herramienta de medida para contrastar el cambio en *la conciencia inquieta de lo que somos*, es decir, la transformación que se desplaza entre la episteme de la Época Clásica y la propia de la Modernidad. El contraste es enfatizado al mostrar la relación y la diferencia que existen entre los mecanismos de la representación y la *mathesis* –en cierto modo uno de sus predecesores–. De acuerdo con Foucault, la *mathesis* es un mecanismo ontológico y epistemológico antecedente a la Época Clásica, donde las formas del saber (filosofía, teología, astronomía y otras ciencias diversas), en tanto que *mathesis*, estructuran un ordenamiento de las cosas en su sentido universal:

es posible definir la episteme clásica, en su disposición más general, por el sistema articulado de una *mathesis*, de una *taxonomía*, y de un análisis genético. Las ciencias llevan siempre consigo el proyecto, aún cuando sea lejano, de una puesta exhaustiva en orden; señalan siempre también hacia el descubrimiento de los elementos simples y de su composición progresiva; y en su medio son un cuadro, presentación de los conocimientos en un sistema contemporáneo de sí mismo<sup>18</sup>

Con esta figura, la *mathesis*, Foucault trata de mentar el ordenamiento universal correspondiente al momento previo a la Época Clásica, esta ordenación viene de una estructuración jerárquica, donde el *origen* es lo más simple, mas se desenvuelve, se dobla y se redobla en extensiones geométricas como fractales, en series progresivas

---

<sup>18</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 80-81.

cada vez más complejas conforme desciende –se trata de un descenso a lo sensible que distribuye las cosas en su sitio natural–, una suerte de reproducción de lo originario que se mueve hacia figuras más complejas conforme se distancia del primer principio, es un asunto de ordenación y de medición del cual dependen los principios de las ciencias y de los saberes<sup>19</sup>. «Un sistema arbitrario de signos debe permitir el análisis de las cosas en sus elementos más simples; debe descomponer hasta llegar al origen; pero debe demostrar también cómo son posibles las combinaciones de estos elementos y permitir la génesis ideal de la complejidad de las cosas»<sup>20</sup> De ahí que se trate de un análisis genético pero también re-productivo, se considera que hay un orden original de la Naturaleza del cual se derivan todos los saberes en una suerte de árbol de las ciencias pero invertido, donde la raíz viene de la trascendencia y se vuelve complejo en su aterrizaje en lo sensible. Podría decirse que el hombre tenía una peculiar certidumbre en el modo en que las cosas se le ofrecían, no había necesidad de poner en duda un ordenamiento del mundo dictado por lo divino. Si bien, la reivindicación de lo humano en el Renacimiento, sugería que el hombre estaba situado en un lugar privilegiado en la escala de los seres debido a su mayor proximidad con el orden del Logos, esta posición no le daba derecho a cuestionar el modo de ser y de aparecer de las cosas, ni siquiera ante su conciencia. Cuando Descartes lleva a cabo sus meditaciones metafísicas, rompe esta especie de pacto entre el hombre y el universo, pues antes de la duda, incluso cabe pensar que la existencia misma del hombre formaba parte de esta aparición del mundo como creación, era un agente de razón, pero esto no lo hacía merecedor de un derecho a mirar detrás del telón de la racionalidad de lo divino, el derecho a la razón profesaba

---

<sup>19</sup> «Pues lo fundamental, para la *episteme* clásica, no es ni el éxito ni el fracaso del mecanismo, ni el derecho o la imposibilidad de matematizar la naturaleza, sino más bien una relación con la *mathesis* que, hasta fines del siglo XVIII, permanece constante e inalterada. Esta relación presenta dos características esenciales. La primera es que las relaciones entre los seres se pensarán bajo la forma del orden y la medida, pero con ese desequilibrio fundamental que consiste en que siempre se pueden remitir los problemas de la medida a los del orden. De manera que la relación de toda *mathesis* con el conocimiento se da como posibilidad de establecer entre las cosas, aun las no mensurables, una sucesión ordenada. En este sentido, el *análisis* va a alcanzar muy pronto el valor de método universal; y el proyecto leibniziano de establecer una matemática de los órdenes cualitativos se encuentra en el corazón mismo del pensamiento clásico; todo él gravita en torno a ella. Pero, por otra parte, esta relación con la *mathesis* en cuanto ciencia general del orden no significa una absorción del saber en la matemática, ni que se funde en ella todo conocimiento posible; por el contrario, en correlación con la búsqueda de una *mathesis*, se ve aparecer un cierto número de dominios empíricos que hasta entonces no habían estado formados ni definidos. En ninguno de estos dominios, o poco menos, es imposible encontrar rastros de un mecanismo o una matematización y, sin embargo, todos se han construido sobre el fondo de una posible ciencia del orden. Si dispensan del *Análisis* en general, su instrumento particular no era el *método algebraico*, sino el *sistema de signos*»; *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 68.

un derecho al desciframiento oculto de los signos, no se trataba de un derecho a la puesta en cuestión del orden del Universo.

Cuando Foucault habla de la *Época Clásica* como un momento de crisis de los saberes, pero también una nueva refracción del saber del hombre en tanto que acontece la emergencia del sujeto y la representación adviene como sustitución de la semejanza, con ello Foucault no quiere decir que la *Época Clásica* sea totalmente auto-transparente para sí misma en lo tocante a su modo de operar, hay procesos de reflexión y refracción de los actos de conciencia, pero se dan más en el modo de juegos y especulaciones que como movimientos irónicos; es justo la sobreproducción de discursos, de saberes, de experimentaciones en las ordenaciones de la ciencia y sus objetos, que la *Época Clásica* da imagen a su heterogénea figura, que viene ella misma derivada de la ruptura en el esquema de la similitud y semejanza propios del Renacimiento y de la Edad Media. Lo que Foucault quiere decir es que esta imagen convulsa no llega a definirse sino hasta pasados los siglos, particularmente en lo que refiere al sistema de su saber, que no estuvo guiado –como ocurre ahora– por el afán técnico-científico:

Es indudable que la época clásica, más que ninguna otra cultura, no pudo circunscribir o nombrar el sistema general de su saber. Pero este sistema ha sido lo bastante obligatorio para que las formas visibles de los conocimientos esbocen por sí mismas sus parentescos, como si los métodos, los conceptos, los tipos de análisis, las experiencias adquiridas, los espíritus y, por último, los hombres mismos se hubieran desplazado voluntariamente<sup>21</sup>

Ahora bien, no debemos confundir lo siguiente, Foucault está hablando de los órdenes de redistribución de las cosas en esta ordenación universal que corresponde, en concreto, a la *Época Clásica*, y sí, también está haciendo una genealogía del orden de la representación moderna. El orden no viene dado por lo humano, eso nos queda claro. Pero en cierto modo es una búsqueda por lo que ocurrió en un momento previo al quiebre de este otro orden previo de la universalidad.

Con el advenimiento de la representación como ruptura con el orden de la semejanza, lo que adviene no es exactamente el auto-posicionamiento de lo humano como nueva fuente de estructuración de la realidad y el saber que se obtiene de ella.

---

<sup>21</sup> Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 81

Descartes significa un punto de quiebra, donde la antigua unidad se bifurca y todo indica que desaparece la certeza sobre ese primer sitio y origen, desaparece igualmente la antigua pertenencia a la tierra, el encadenamiento al sol y la guía de las estrellas, las bóvedas celestes se desquebrajan, sí, pero al mundo que viene tras esta revolución cartesiana (la otra revolución copernicana), no está ordenado de acuerdo con una voluntad exclusivamente humana. En la Época Clásica el hombre no es creador del orden sino un descifrador de los signos que envía el Artífice Mayor. El hombre no creaba el sentido antes, en cierto modo lo desentrañaba, pero tras la crisis tampoco viene a ocupar el lugar del dador de sentido. En todo caso, redobla en un espejo el afán configurador, crea al Sujeto de la representación como un plano abstracto y una casilla vacía donde obtendrán su sitio las siguientes ordenaciones de las cosas.

Cuando Foucault nos habla de la representación en las páginas sobre el Quijote, sugiere lo siguiente: «Don *Quijote* es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura»<sup>22</sup>. Es la primera obra moderna porque aquí se fracturan las relaciones de la similitud y la semejanza<sup>23</sup>, es la primera gran obra de la representación como el nuevo paradigma. La representación no tiene que ver con el delirio que se ha asociado a las interpretaciones ligeras del Quijote de Cervantes, antes bien, la representación adviene como un parche, un proceso de compostura de la separación entre dos órdenes que, por otro lado, tampoco podrá reunirlos en su *antigua unidad* sino en

---

<sup>22</sup> *Ibíd.* p. 55.

<sup>23</sup> «Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. *En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas.* El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación – ya fuera fiesta o saber– se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar. [p. 27] (...) *Toda semejanza recibe una signatura; pero ésta no es sino una forma medianera de la misma semejanza.* Tanto que el conjunto de marcas hace deslizar, sobre el círculo de las similitudes, un segundo círculo que duplicaría exactamente y punto por punto al primero, si no fuera porque este pequeño desplazamiento hace que el signo de la simpatía resida en la analogía, el de la analogía en la emulación, el de la emulación en la conveniencia, que requiere a su vez, para ser reconocida, la señal de la simpatía... *La signatura y lo que designa son exactamente de la misma naturaleza; sólo obedecen a una ley de distribución diferente, el corte es el mismo.*» (p. 37) Cfr. Michel Foucault: "La prosa del mundo", en *Las palabras y las cosas*. (El subrayado es mío).

una *nueva composición*. La representación adviene como un afán de estandarizar las relaciones entre las cosas y el lenguaje. Cuando la Época Clásica llega a su fin, aparecen dos figuras, dos perspectivas y modos de la experiencia que se enfrentarán continuamente: el poeta y el loco.

Foucault sugiere que el Quijote es el amalgama de ambos, el conflicto interior del Quijote consiste en su tensión entre una episteme en crisis frente a una realidad que ha salido de sus goznes y otra que pretende re-crear o revocar los procesos de disolución del sentido anterior. La idea de Foucault sugiere que estas dos figuras tienen pretensiones distintas, pero su emergencia tiene consecuencias que si bien obedecen a factores muy distintos, se mueven ambas en el mismo sentido: reconstrucción del mundo. La aparición del loco no se origina en el descubrimiento de la locura, sino en su opuesto, no es la locura la que emerge, lo que sale a la superficie es la noción de "normalidad". La locura, que anteriormente tenía su sitio en la distribución de posiciones y figuras, se convierte en una experiencia del límite y de la "alteridad" para la auto-constituida "normalidad". El objeto del poeta está vinculado con la aparición de la literatura, su sentido es distinto al de la normalidad, su sentido es reconstruir el sentido en general y provocar una imagen que olvide o que repare la grieta y la huella de su acontecimiento:

Su aventura será un desciframiento del mundo: un recorrido minucioso para destacar, sobre toda la superficie de la tierra, las figuras que muestran que los libros dicen la verdad. La hazaña tiene que ser comprobada: no consiste en un triunfo real —y por ello la victoria carece, en el fondo, de importancia—, sino en transformar la realidad en signo. En signo de que los signos del lenguaje se conforman con las cosas mismas. Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros. Y no se da otras pruebas que el reflejo de las semejanzas. Todo su camino es una búsqueda de similitudes: las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo.<sup>24</sup>

La búsqueda de las analogías, de las relaciones entre los signos, su significado, el orden simbólico en el que se insertan, el movimiento de los sentidos, la lógica de las semejanzas convertida en un nuevo intento de incorporación al mundo, sin perder el régimen anterior, y sin caer en el ridículo o el absurdo de la locura, tales y como los presenta Foucault con la figura del Quijote. Todos estos desplazamientos

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 54.

tienen cierto parecido con lo que Gilles Deleuze trató de hacer cuando se enfrentó a un problema vinculado, no es estrictamente el problema de la representación, sino la de los simulacros de los que ya hemos hablado antes.

Este es uno de los descubrimientos más importantes de Foucault en su arqueología de los saberes, esta grieta, este surco horadado para perseguir la imagen de suelo, de otro pensamiento que nos sostenga –episteme–, se actualiza en quien va abriendo esos signos en su lógica de la memoria. Por esto es crucial comprender que la arqueología no se trata del pasado de las cosas sino de la memoria de la representación. La locura no aparece de la misma manera en las otras páginas que Foucault le ha dedicado, pero re-aparece su imposibilidad de ser pensada desde adentro, y re-aparece su marco de inteligibilidad aunque sea momentáneamente. «El loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes.»<sup>25</sup> He aquí el riesgo que queremos correr, el vértigo que produce una exploración en la arqueología-genealogía como metodologías de lectura y de escritura, como exploración de un pasado que no termina de pasar, sino que se reactualiza con todo y sus límites, no es "tal y como fue", sino en una posibilidad abierta de volverse a decir y de re-presentarse aunque sea un poco en este intento de hacer una historia discontinua. Donde el objeto quizá no existe, sino que es postulado como una proyección fantasmática desde la invención de una forma caprichosa, la figura del sujeto-historiador del que hablaba antes. «La ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje. Las palabras se encierran de nuevo en su naturaleza de signos.»<sup>26</sup> En todo caso, si hay algo más que decir antes de dar inicio a ese juego del simulacro de la historia, sólo es esto: nos vemos identificados –en una escala menor, claro está– con lo que Foucault dice de la figura melancólica y delirante, sólo cabe decir que él mismo la está re-posicionando en un juego especular, no sólo habla de la figura, ni sólo de la episteme de la Época Clásica, sino también del modo en que ésta *figura* se lanza hacia el presente a través de pasajes subterráneos justo frente a quien la encuentra –aún más si no sabemos si el arqueólogo la ha encontrado, o la

---

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 55

<sup>26</sup> *Idem.*

figura ha encontrado al arqueólogo—, de cualquier forma, Foucault está hablando nosotros, pero también de sí mismo, es una escena, la está re-presentando:

Él, que a fuerza de leer libros, se había convertido en un signo errante en un mundo que no lo reconoce, se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad, recoge exactamente todo lo que él ha hecho, dicho, visto y pensado y permite, en última instancia, que se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos estos signos que ha dejado tras sí como un surco imborrable<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> *Idem.*

## BIBLIOGRAFIA:

- ADAM, Jacques, Michel BOUSSEYROUX, et. al, *Des mélancolies*, Éditions du Champ Lacanien, París, 2001.
- ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER, «La industria cultural», en *Dialéctica de la Ilustración*, traducción de Juan José Sánchez, Editorial Trotta, Madrid, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Traducción de Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- ALATRISTE, Sealtiel, *El daño*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.
- BALER, Pablo, *Los sentidos de la distorsión. Fantasías epistemológicas del neobarroco latinoamericano*, Corregidor, Buenos Aires, 2008.
- BARROS de, Manuela, *Magie et technologie*, Éditions Supernova, París, 2015.
- BARTRA, Roger, *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*, Universidad Iberoamericana, México, 1998.
- BIERWISCH, Manfred, *El Estructuralismo (Historia, problemas y método)*. Traducción de Gabriel Ferrater, Tusquets Editor, Barcelona, 1971.
- BLANCHOT, *El libro por venir*, traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Trotta, Madrid, 2005.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *El paso (no) más allá*, traducción por Cristina de Peretti, Paidós, Barcelona, 1994.
- BLOOMFIELD, Morton W., *The Seven Deadly Sins*, East Lansing, Michigan State College Press, 1952.
- BRIGHT, Timothy, *Un tratado de melancolía*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2004 (primera edición 1586).
- BURGELIN, Pierre, «L'archéologie du savoir», en: *Les Mots et les Choses de Michel Foucault. Regards critiques 1966-1968*, Imec Éditeur, Caen, 2009.
- CASTRO ORELLANA, Rodrigo, "Michel De Certeau: Historia y Ficción", en: INGENIUM. *Revista de historia del pensamiento moderno* N°4 (Metodología), julio-diciembre, 2010, 107-124, ISSN: 1989-3663, págs. 112-113.
- CERTEAU de, Michel, *La escritura de la historia*, traducción de Jorge López Moctezuma, Universidad Iberoamericana, México, 1993.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *La posesión de Loudun*, traducción de Marcela Cinta, Universidad Iberoamericana, México, 2012.
- \_\_\_\_\_. \_\_, «Les sciences humaines et la mort de l'homme», en Philippe Artières, Jean-François Bert, Philippe Chevallier (et. al.), *Les Mots et les Choses de Michel Foucault: regards critiques, 1966-1968*, Presses Universitaires de Caen / IMEC, París, 2003.

- CLAIR, Jean, (coord.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. Gallimard/Réunion des Musées Nationaux/Staatliche Museen du Berlin, Paris, 2005.
- CUEFF, Alain, *Warhol. Le grand monde d'Andy Warhol*. Catálogo de la exposición en Galeries Nationales, 16 de marzo – 13 julio 2009. Director: Alain Cueff, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2009.
- DANDREY, Patrick, (coord.), *Anthologie de l'humour noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Éditions Le promeneur, Paris, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Conversaciones*, traducción de José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 1996.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Crítica y clínica*, trad. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 2009.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *La isla desierta y otros textos*, Pre-textos, Valencia, 2005.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Lógica del sentido*, traducción de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 2005.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Nietzsche y la filosofía*, traducción de Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1998.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. de Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Proust y los signos*, (traducción de Francisco Mongue), Barcelona, Anagrama, 1972
- DELEUZE y Félix GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, Ediciones Era, México, 1978.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *¿Qué es la filosofía?*, traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 2007.
- DELEUZE y Claire PARNET, *Diálogos*, Traducción de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, Valencia, 2004
- DERRIDA, Jacques, «El fin del libro y el comienzo de la escritura» en, *De la gramatología*, Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti, Siglo XXI, México, 1998.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *La escritura y la diferencia*, traducción de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009
- \_\_\_\_\_. \_\_, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, traducción de Tania Arias y Rafael Jackson, Ediciones Cátedra, Madrid, 2007.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Lo que vemos, lo que nos mira*, traducción de Horacio Pons, Bordes/Manantial, Buenos Aires, 1997.

- DOSSE, François, «Historia y psicoanálisis: genealogía de una relación.» En: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 2003, Número 11, pp. 93-114.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *History of Structuralism. Volume I: The Rising Sign; History of Structuralism. Volume 2 : The Sign Sets, 1967-Present*), ambos traducidos al inglés por Deborah Glassman, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, 1998, respectivamente.
- FERRAND, Jacques, *Melancolía erótica*, Asociación española de neuropsiquiatría, 1996 (primera edición en Toulouse, 1575).
- FORTHOMME, Bernard, *De l'acédie monastique à l'anxio-dépression*, Paris, Synthelabo, 2000
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, Tomo I, Gallimard, Paris, 2001.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Historia de la locura en la época clásica*, traducción de Juan José Utrilla, FCE, México, 2015
- \_\_\_\_\_. \_\_, *La arqueología del saber*, traducción de Aurelio Garzón del camino, Siglo XXI, México D. F., 1979.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI; 1999
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Obras esenciales. I. Entre filosofía y literatura; Estrategias de poder; Estética, ética y hermenéutica*, traducciones de Miguel Morey, Julia Varela y Fernando Álvarez Uria, y Ángel Gabilondo, respectivamente, Paidós, Barcelona, 2013, pp. 581-583.
- \_\_\_\_\_. \_\_, «Theatrum Philosophicum», traducción de Francisco Monge, en Deleuze, Gilles y Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Topologías. (Dos conferencias radiofónicas)*, Notas y traducción de Rodrigo García, en: *Revista Fractal* nº 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XIII, pp. 39-62. Versión digital disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html> Ultimo acceso 30 de junio del 2016.
- FREUD, Sigmund, «Duelo y melancolía», en *Obras completas, vol. XIV*, Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- GELDZAHNER, Henri, *Andy Warhol Portraits*, Munich, 1993.
- GINSBURG, Carlo, «Freud, el hombre de los lobos y los lobizones», en: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, traducción de Carlos Catroppi, Gedisa, Barcelona, 2008.
- GOODMAN, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Paidós, Barcelona, 2010.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. Herder, México, 2010.
- GUATTARI, Félix, *Soft Subversions*, Ed. Semiotext(e), Los Ángeles, 2007.

- HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- HOFFMANN, Werner, *Los aforismos de Kafka*, traducción de Óscar Caeiro FCE, México, 2001.
- KAFKA, Franz, *Cuentos completos*, traducción de José Rafael Hernández Arias, Valdemar, Madrid, 2007.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Escritos sobre el arte de escribir*, Fuentetaja, Madrid, 2003.
- KARENBRÖCK, Reinhard, «... et il a été fait en Flandre» Les retables flamands-Production et exportation», en: Till-Holger Borochert et. al., *De Van Eyck à Durero. Les primitifs flamands & l'Europe centrale 1430-1530*. Catálogo de la exposición «De Van Eyck à Durero», organizado en el Groeningemuseum en Brujas del 29 de octubre del 2010 al 30 de enero de 2011, Éditions Hazan, Brujas, 2010.
- KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL. *Saturno y la melancolía. Estudios de la naturaleza, la religión y el arte*, versión española de María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- KRISTEVA, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, traducción de Mariela Sánchez Urdaneta, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1997.
- LACAN, Jacques, *El seminario. El sinthome. Libro 23*, Paidós, Buenos Aires, 2008.
- LOMELÍ BRAVO, Sebastián, y Leonarda RIVERA, Cintia C. ROBLES LUJÁN (coords.), *La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo*, Porrúa-Universidad Veracruzana-SECUM, México, 2014.
- MARTÍNEZ RUIZ, Rosaura, *Freud y Derrida: Escritura y psique*, Siglo XXI, 2013.
- MARTÍNEZ RUIZ, Rosaura (coord.), *Filósofos después de Freud*, UNAM-Itaca, México, 2015.
- MONTESINOS, Toni, *Melancolía y suicidios literarios*, Fórcola Ediciones, Madrid, 2014.
- MORENO ROMERO, Cuitláhuac, «Confesión y escritura de sí. Por una estética de la existencia desde María Zambrano y Michel Foucault», en: Lomelí, Rivera, Robles Luján (coords.), *La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo*, Porrúa-Universidad Veracruzana-SECUM, México, 2014.
- \_\_\_\_\_. \_\_, «Guattari y Freud: revoluciones clínicas», en: Martínez, Rosaura (coord.) *Filósofos después de Freud*, UNAM-Itaca, México, 2015.
- NIEMEYER, Christian, *Diccionario Nietzsche. Conceptos, obras, influencias y lugares*. Edición española de Germán Cano. Biblioteca Nueva/ Siglo XXI Editores, Madrid, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2002.

- \_\_\_\_\_. \_\_, *Ecce homo*, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1979
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Fragmentos póstumos*. Abada Editores, Madrid, 2004.
- OGDEN, Thomas H., *Kafka, Borges y la creación de conciencia. Parte I: Kafka: oscuras ironías del "regalo" de la conciencia*. Consulta en red, en:  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3106591>  
 Última visita el 13 de diciembre de 2014
- ORLANDO, Francesco, «Freud and literature: Eleven ways he did it», en revista: *Poetics*, Volumen 13, Números 4–5, Octubre de 1984, págs. 361-380.
- PADVALSKIS, Cecilia, «Michel de Certeau, recorrido por sus múltiples pertenencias», en: *Revista Teología*, Tomo XLVII, N° 102, Agosto 2010.
- PILATOWSKY, Mauricio, «Los abrevaderos cabalistas de la literatura kafkiana», en Isabel Cabrera y Carmen Silva (coords.), *Umbrales de la mística*, UNAM-IIF, México, 2006.
- PRÉAUD, Maxime, *Mélancolies. Livre d'images*, Klincksieck-Langes, Saints-Geosmes, 2005
- RICOEUR, Paul, «El conflicto de las interpretaciones», en: *Freud. Una interpretación de la cultura*, traducción de Armando Suárez con la colaboración de Miguel Olvera, Siglo XXI, México, 1990.
- RIVARA KAMAJI, Greta, *El ser para la muerte*, Ítaca-UNAM, México, 2003.
- RIMBAUD, Arthur, *Arthur Rimbaud. Œuvre-Vie*, edición de Alain Borer, Arléa, Évreux, 1991.
- SAUSSURE de, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1971
- SWAIN, Gladys, *Diálogo con el insensato*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2009.
- VEGA, Amador, *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*, Fragmenta Editorial, Barcelona, 2011.
- VIGARELLO, Georges, y Michel de CERTEAU, “Histoires des corps: entretien avec Michel de Certeau”, *Esprit*, 1982, 2, p. 179-90. Versión castellana en *Historia y Grafía*, Julio-Diciembre de 1997. Traducción: Alejandro Pescador. Disponible en línea: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2010/07/michel-de-certeau-historias-de-cuerpos.html>
- WARHOL, Andy, catálogo de la exposición: *Life Death & Beauty*. Comisariado de la exposición: Gianni Mercurio, Pittsburgh, 2013.
- WEISSTEIN, Eric W. "Dürer's Magic Square." From MathWorld--A Wolfram Web Resource. <http://mathworld.wolfram.com/DuerersMagicSquare.html>
- WENZEL, Siegfried, *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967.

- YÁÑEZ, Adriana, *Nerval y el romanticismo*, UNAM/CRIM/Porrúa, México, 1998.
- YÉBENES, Zenia, *Breve introducción al pensamiento de Derrida*, UAM, México, 2008.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Figuras de lo imposible. Trayectos desde la Mística, la Estética y el Pensamiento contemporáneo*, Anthropos-UAM, México, 2007.
- \_\_\_\_\_. \_\_, *Travesías nocturnas. Ensayos entre locura y santidad*, UAM Cuajimalpa-Anthropos, Barcelona, 2011.