

23

377

TEORIA

MICHEL FOUCAULT

LENGUAJE Y LITERATURA

Michel Foucault

De lenguaje y literatura

Introducción de Ángel Gabilondo

Ediciones Paidós
I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona - Buenos Aires - México

1996

LENGUAJE Y LITERATURA

PRIMERA SESIÓN

Como ustedes saben, la pregunta, que ha llegado a ser célebre, «¿Qué es la literatura?», está asociada para nosotros al ejercicio mismo de la literatura, no como si esta pregunta estuviera planteada a destiempo por una tercera persona que se interroga acerca de un objeto extraño y que le fuera exterior, sino como si tuviera su lugar de origen exactamente en la literatura, como si plantear la pregunta «¿Qué es la literatura?» se fundiera con el acto mismo de escribir.

«¿Qué es la literatura?» no es en absoluto una pregunta de crítico, ni una pregunta de historiador o de sociólogo que se interrogan ante cierto hecho de lenguaje. Es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser. Hay sin embargo una paradoja, en cualquier caso una dificultad. Acabo de decir que la literatura se aloja en la pregunta «¿Qué es la literatura?». Pero, después de todo, esta pregunta es muy reciente; es apenas más antigua que nosotros. En suma, la pregunta «¿Qué es la literatura?» se puede decir que en líneas generales ha llegado hasta nosotros y ha podido formularse sólo después del acontecimiento que ha sido la obra de Mallarmé. Mientras que la literatura no tiene edad, no tiene más cronología o estado civil que el propio lenguaje humano.

Sin embargo, no estoy seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar «literatura». Creo que es precisamente esto lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de

la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura.

Por eso, quisiera distinguir muy claramente tres cosas. En primer lugar, está el lenguaje. El lenguaje es, como saben, el murmullo de todo lo que se pronuncia, y es al mismo tiempo ese sistema transparente que hace que, cuando hablamos, se nos comprenda; en pocas palabras, el lenguaje es a la vez todo el hecho de las hablas acumuladas en la historia y además el sistema mismo de la lengua.

Así pues, tenemos aquí, de un lado, el lenguaje. Por otro, están las obras. Digamos que está esa cosa extraña en el interior del lenguaje, esta configuración de lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye un espacio que le es propio y que retiene en ese espacio el derrame del murmullo, que espesa la transparencia de los siglos y de las palabras, y que erige así cierto volumen opaco, probablemente enigmático. Eso es en suma lo que constituye una obra.

Hay después un tercer término, que no es exactamente ni la obra ni el lenguaje; este tercer término es la literatura. La literatura no es la forma general de cualquier obra de lenguaje, no es tampoco el lugar universal donde se sitúa la obra de lenguaje. Es de alguna manera un tercer término, el vértice de un triángulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra y de la obra con el lenguaje. Creo que una relación de este género es lo que se designa con la palabra «literatura» en su acepción clásica: la literatura en el siglo xvii que, sin más, quería designar la familiaridad que alguien, en el momento mismo en que utilizaba el lenguaje corriente, podía tener con las obras de lenguaje, el uso, la frecuentación por la que recuperaba poniéndolo al nivel de su lenguaje cotidiano lo que era en sí y para sí una obra. En esta época la relación que constituía la literatura en la época clásica sólo era un asunto de memoria, de familiaridad, de saber: era un asunto de recepción. Ahora bien, esta relación entre el lenguaje y la obra, relación que pasó por la literatura, a partir de cierto momento ha dejado de ser una relación puramente pasiva de saber y de memoria, se ha convertido en una relación activa, práctica, por eso mismo, en una relación oscura y profunda entre la obra en el momento en que se hace y el lenguaje mismo.

funda entre la obra en el momento en que se hace y el lenguaje mismo. En el orden de la cronología, el momento en que la literatura se ha convertido en el tercer término activo del triángulo así constituido, es evidentemente el principio del siglo xix —o el final del xviii en el entorno de Châteaubriand, de Madame de Staël, de Laharpe—, en el recodo del siglo xviii, en el momento en que éste nos abandona, se cierra sobre sí y se lleva consigo algo que ahora nos está hurtado, pero que sin duda queda por pensar si queremos pensar qué es la literatura.

Habitualmente se dice que la conciencia crítica, la inquietud reflexiva sobre lo que es la literatura se ha introducido muy tarde. En cierto modo en la rarefacción, en la desecación de la obra en el momento en que, por razones puramente históricas, la literatura no ha sido capaz de darse otro objeto que ella misma.

A decir verdad, me parece que la relación de la literatura consigo misma, la pregunta acerca de lo que es, formaba desde el origen parte de su triangulación de nacimiento. La literatura no es para un lenguaje el hecho de transformarse en obra, no es tampoco para una obra el hecho de ser fabricada con lenguaje; la literatura es un tercer punto, diferente del lenguaje y diferente de la obra, un tercer punto que es exterior a su línea recta y que por eso mismo dibuja un espacio vacío, una blancura esencial donde nace la pregunta: «¿Qué es la literatura?», blancura esencial que a decir verdad es esta misma pregunta. Por consiguiente, tal pregunta no se superpone a la literatura, no se añade a ella mediante una conciencia crítica suplementaria: es el ser mismo de la literatura, originariamente cuarteado y fracturado.

Bien es cierto que no tengo el proyecto de hablarles de lo que eso sea, ni de la obra, ni de la literatura, ni del lenguaje. Pero quisiera situar en cierto modo mi lenguaje, que desgraciadamente no es ni obra ni literatura, en esa distancia, en ese apartamiento, en ese triángulo, en esa dispersión de origen donde la obra, la literatura y el lenguaje se deslumbran mutuamente, quiero decir, se iluminan y se ciegan unos a otros, para que tal vez, gracias a ello, algo de su ser llegue taimadamente hasta nosotros. Acaso estén ustedes un poco sorprendidos y decepcionados por lo poco que tengo que decirles. Pero a este poco me gustaría mucho que le prestaran atención, porque quisiera que llegase hasta ustedes ese hueco del lenguaje que no deja de socavar la literatura desde que él existe, es decir, desde el siglo xix. Querría que por lo menos les resultara patente la necesidad de desembarazarse de

una idea precorribida, de una idea que la literatura precisamente se ha hecho de sí misma, y esta idea es que la literatura es un lenguaje, un texto hecho de palabras, de palabras como las demás, pero palabras que son suficientemente y de tal manera elegidas y dispuestas que a través de ellas pase algo que es inefable.

Me parece que es todo lo contrario, que la literatura no está en absoluto hecha de algo inefable: está hecha de algo no inefable, de algo que por consiguiente se podría llamar, en el sentido estricto y originario del término, fábula. Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir y que se puede decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias al cual me parece que es posible un discurso sobre la literatura, un discurso que fuera algo distinto de las alusiones que nos han repicado en los oídos desde hace centenares de años, esas alusiones al silencio, al secreto, a lo indecible, a las modulaciones del corazón, finalmente a todos los prestigios de la individualidad, donde la crítica, hasta estos últimos tiempos, había arropado su inconsistencia.

La primera constatación es que la literatura no es aquel hecho bruto de lenguaje que se deja poco a poco penetrar por la pregunta sutil y secundaria de su esencia y de su derecho a la existencia. La literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada; finalmente, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio. Aun estas palabras, oscilación y vibración, son insuficientes y bastante poco ajustadas, porque permiten suponer que hay dos polos, que la literatura es a la vez literatura y además, al mismo tiempo, lenguaje, y que habría entre la literatura y el lenguaje algo así como una indecisión. De hecho, la relación con la literatura está por completo atrapada en el espesor absolutamente inmóvil, sin movimiento, de la obra, y al mismo tiempo tal relación es aquello por lo que la obra y la literatura se esquivan mutuamente. Porque, en un sentido, ¿cuándo la obra es literatura? La paradoja de la obra es precisamente ésta: que sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo, desde su primera frase, desde la página en blanco, y, a decir verdad, no es realmente literatura sino en la medida en que la página permanece en blanco, en tanto que sobre esta superficie no ha sido escrito nada

aún; ¿qué es lo que hace que la literatura sea literatura?, ¿qué es lo que hace que el lenguaje que está escrito ahí sobre un libro sea literatura? Es esa especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración.

Por consiguiente, desde que la página en blanco comienza a rellenarse, desde que las palabras comienzan a transcribirse en esta superficie que es todavía virgen, en ese momento cada palabra es en cierto modo absolutamente decepcionante en relación con la literatura, porque no hay ninguna palabra que pertenezca por esencia, por derecho de naturaleza a la literatura. De hecho, desde que una palabra está escrita en la página en blanco, página que debe ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura; es decir, cada palabra real es en cierto modo una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída, su expoliación. Es una expoliación que toda palabra hace, incluso la que carece de estatuto y de prestigio literario; es una expoliación que toda palabra prosaica o cotidiana realiza, es más, es una expoliación efectuada asimismo por toda palabra desde que es escrita.

«Mucho tiempo me he acostado temprano.» Ésta es la primera frase de *En busca del tiempo perdido*. Es efectivamente en un sentido una entrada en la literatura, pero es evidente que no hay una sola de estas palabras que pertenezca a la literatura; es una entrada en la literatura no porque esa frase fuera la salida a escena de un lenguaje completamente armado con los signos, con el escudo y con las marcas de la literatura, sino lisá y llanamente porque es la irrupción de un lenguaje a secas sobre una página completamente en blanco; es la irrupción del lenguaje sin señas ni armas en el umbral mismo de algo que nunca se verá en cueros: esas palabras que nos conducen hasta el umbral de una perpetua ausencia, que será la literatura.

Es por lo demás característico que la literatura, desde que existe, desde el siglo XIX, desde que ha ofrecido a la cultura occidental esta figura extraña acerca de la que nos interrogamos, se haya dado siempre cierta tarea, y que esta tarea sea precisamente el asesinato de la literatura. A partir del siglo XIX no se trata en absoluto, entre las obras que se suceden, de la relación impugnada, reversible; por lo demás, ella misma muy intrigante, que es la relación de lo antiguo y lo nuevo,

y sobre la que toda la literatura clásica se ha interrogado. La relación de sucesión que aparece a partir del siglo XIX es una relación mucho más de primera hora, que sería a la vez relación de acabamiento de la literatura y de asesinato inicial de la misma. Baudelaire no es al romanticismo, Mallarmé no es a Baudelaire, el surrealismo no es a Mallarmé lo que Racine fue a Corneille o lo que Beaumarchais fue a Marivaux.

En realidad, la historicidad que aparece en el siglo XIX en el dominio de la literatura es una historicidad de un tipo completamente especial y que no se puede en ningún sentido asimilar a la que ha asegurado la continuidad o discontinuidad de la literatura hasta el siglo XVIII. La historicidad de la literatura en el siglo XIX no pasa por el rechazo de otras obras, por dejarlas atrás o por su recepción; la historicidad de la literatura pasa obligatoriamente por el rechazo de la literatura misma, y este rechazo de la literatura hay que tomarlo en toda la madeja muy compleja de sus negaciones. Cada acto literario nuevo, sea el de Baudelaire, de Mallarmé, de los surrealistas, poco importa, creo que por lo menos implica cuatro negaciones, cuatro rechazos, cuatro tentativas de asesinato: en primer lugar, rechazar la literatura de los demás; en segundo lugar, rehusar a los demás el derecho a hacer literatura, discutir que las obras de los demás sean literatura; en tercer lugar, rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y finalmente, rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura.

Así pues, se puede decir, creo, que a partir del siglo XIX todo acto literario se da y toma conciencia de sí como una transgresión de esa esencia pura e inaccesible que sería la literatura. Y sin embargo, en un sentido distinto, cada palabra, a partir del momento en que es escrita en esa famosa página en blanco a propósito de la cual nos interrogamos, cada palabra, sin embargo, hace señas. Hace señas a algo porque no es como una palabra normal, como una palabra ordinaria. Señala hacia algo que es la literatura. Cada palabra, a partir del momento en que ha sido escrita en la página en blanco de la obra, es una especie de intermitente que parpadea hacia algo que llamamos literatura. Porque, a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente. Nada es verdadero lenguaje. Les desafío a encontrar un solo pasaje de una obra cualquiera que se pueda considerar prestado realmente de la realidad del lenguaje cotidiano.

Y bien sé que alguna vez eso se produce, bien sé que algunos han entresacado precisamente diálogos reales, alguna vez incluso registrados con el magnetófono, como Butor acaba de hacer para su descripción de San Marco, donde en cierto modo ha pegado a la descripción misma de la catedral las bandas magnéticas que han sido efectivamente entresacadas del diálogo de los que visitaban la catedral y hacían comentarios, entre los cuales unos se referían a la propia catedral y otros a la calidad de los helados que se pueden tomar en la plaza.

Pero la existencia de un lenguaje real así entresacado e introducido en la obra literaria, cuando eso se produce, no es sino un papel pegado en un cuadro cubista. El papel pegado, en un cuadro cubista, no está ahí para convertirlo en «verdadero», está ahí, por el contrario, para horadar en cierto modo el espacio del cuadro, y, de la misma manera el lenguaje verdadero, cuando se introduce realmente en una obra literaria, está puesto ahí para horadar el espacio del lenguaje, para darle en cierto modo una dimensión sagital que, de hecho, no le pertenecería naturalmente. De tal modo que la obra finalmente no existe sino en la medida en que en cada instante todas las palabras están giradas hacia la literatura, están alumbradas por la literatura, y al mismo tiempo la obra sólo existe porque la literatura es en ese momento conjurada y profanada, la literatura que, sin embargo, sostiene todas y cada una de sus palabras, y desde la primera.

Así pues, es posible decir, si quieren, que en resumidas cuentas la obra como irrupción desaparece y se disuelve en el murmullo que es la machaconería de la literatura; no hay obra que no se convierta por ello en un fragmento de literatura, un pedazo que sólo existe porque existe a su alrededor, por delante y por detrás de ella, algo así como la continuidad de la literatura.

Me parece que estos dos aspectos, el de la profanación y el de esa seña perpetuamente renovada de cada palabra hacia la literatura, permitirían esbozar en cierto modo dos figuras ejemplares y paradigmáticas de lo que es la literatura, dos figuras ajenas y que, sin embargo, tal vez se pertenezcan mutuamente. Una sería la figura de la transgresión, la figura del habla transgresora, y otra, por el contrario, la figura de todas aquellas palabras que apuntan y hacen señas hacia la literatura; de un lado, pues, el habla de transgresión, y de otro lo que llamaría la machaconería de la biblioteca. Una es la figura de lo prohibido, del lenguaje en el límite, es la figura del escritor encerrado; la

otra, por el contrario, es el espacio de los libros que se acumulan, que se adosan unos a otros, y de los cuales cada uno sólo tiene la existencia almenada que lo recorta y lo repite hasta el infinito en el cielo de todos los libros posibles.

Es evidente que Sade ha sido el primero en articular, a finales del siglo XVIII, el habla de transgresión; se puede incluso decir que su obra es el punto que a la vez acoge y hace posible cualquier habla de transgresión. La obra de Sade, no cabe ninguna duda, es el umbral histórico de la literatura. En un sentido, saben ustedes que la obra de Sade es un gigantesco pastiche. No hay una sola frase de Sade que no esté enteramente vuelta hacia algo que ha sido dicho antes que él, por los filósofos del siglo XVIII, por Rousseau; no hay un solo episodio, una de esas escenas únicas, insoportables, que Sade cuenta, que no sea en realidad el pastiche irrisorio, completamente profanador, de una escena de una novela del siglo XVIII —es suficiente por lo demás seguir el nombre de los personajes para encontrar exactamente de qué ha querido Sade hacer el pastiche profanador. Es decir, la obra de Sade tiene la pretensión, tuvo la pretensión, de ser la borradura de toda la filosofía, de toda la literatura, de todo el lenguaje que ha podido serle anterior, y la borradura de toda esa literatura en la transgresión de un habla que profanaría la página vuelta así a tornarse blanca.

Con respecto a la nominación sin reticencias, con respecto a los movimientos que recorren meticulosamente todas las posibilidades en las famosas escenas eróticas de Sade, no se trata sino de una obra reducida al habla única de transgresión, una obra que en un sentido borra cualquier habla alguna vez escrita, y por ello abre un espacio vacío donde la literatura moderna va a tener su lugar. Creo que Sade es el paradigma mismo de la literatura. Y esta figura de Sade, que es la del habla de transgresión, tiene su doble en la figura del libro, del libro que se mantiene en su eternidad; tiene su doble, su opuesto, en la biblioteca, es decir, en la existencia horizontal de la literatura, esa existencia que no es, a decir verdad, sencilla, que no es unívoca, pero cuyo paradigma gemelo sería, creo, Châteaubriand.

No hay absolutamente ninguna duda de que la contemporaneidad de Sade y Châteaubriand no es un azar en la literatura. De entrada, la obra de Châteaubriand, desde su primera línea, quiere ser un libro, quiere mantenerse en el nivel de un murmullo continuo de la literatura, quiere transportarse inmediatamente a esa especie de eter-

nidad polvorienta que es la de la biblioteca absoluta. En seguida se orienta a alcanzar el ser sólido de la literatura, haciendo que de ese modo retroceda a una especie de prehistoria todo lo que ha podido ser dicho o escrito antes de él, Châteaubriand. De tal manera que, pasados unos cuantos años, se puede decir, creo, que Châteaubriand y Sade constituyen los dos umbrales de la literatura contemporánea. *Attala* y la *Nouvelle Justine* han salido a la luz poco más o menos al mismo tiempo. Con toda seguridad sería un fácil juego aproximarlas u oponerlas, pero lo que hay que tratar de comprender es el sistema mismo de su pertenencia mutua, el pliegue en el que nace en ese momento, a finales del siglo XVIII, al comienzo del siglo XIX, en tales obras, en tales existencias, la experiencia moderna de la literatura; creo que esta experiencia no es dissociable de la transgresión y de la muerte, no es dissociable de la transgresión en la que Sade ha convertido toda su vida y de la que ha pagado por lo demás el precio de la libertad que ya saben; con respecto a la muerte, saben igualmente que obsesionó a Châteaubriand desde el momento en que empezó a escribir; era evidente para él que la palabra que escribía no tenía sentido sino en la medida en que estaba en cierto modo ya muerta, en la medida en que ese habla flotaba más allá de la vida y más allá de su existencia; me parece que la transgresión y el tránsito más allá de la muerte representan dos grandes categorías de la literatura contemporánea. Se podría decir, si lo desean, que en la literatura, en esa forma de lenguaje que existe desde el siglo XIX, sólo hay dos sujetos reales, dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión, Orfeo para la muerte. Y no hay sino dos figuras de las que se habla, y a las cuales al mismo tiempo, a media voz y como de soslayo, se dirige, que son la figura de Yocasta profanada y la de Euridice perdida y recobrada.

Me parece, pues, que estas dos categorías de la transgresión y de la muerte, o si se quiere, de lo prohibido y de la biblioteca, distribuyen poco más o menos lo que podría llamarse el espacio propio de la literatura. En cualquier caso, es en este lugar donde algo como la literatura nos llega. Es importante darse cuenta de que la literatura, la obra literaria, no viene de una especie de blancura anterior al lenguaje, sino justamente de la machaconería de la biblioteca, de la impureza ya asesina de la palabra, y es a partir de ese momento cuando el lenguaje realmente nos hace señas y al mismo tiempo hace señas hacia la literatura.

La obra le hace señas a la literatura; ¿qué quiere decir esto? Quiere decir que la obra llama a la literatura, que le da garantías, que se impone a sí misma cierto número de marcas que le muestran a sí y a las demás que es efectivamente literatura. A esos signos, reales, por los cuales cada palabra, cada frase indican que pertenecen a la literatura, la crítica reciente, desde Roland Barthes, los llama la escritura.

Esta escritura hace de cualquier obra, en cierto modo, una pequeña representación, algo así como un modelo concreto de la literatura. Detiene la esencia de la literatura, pero da de ella al mismo tiempo su imagen visible, real. En este sentido se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura. Lo que ocurre simplemente es que no lo dice en dos tiempos, un tiempo para el contenido y un tiempo para la retórica; lo dice en una unidad. Esta unidad está señalada precisamente por el hecho de que la retórica, a finales del siglo XVIII, desaparece.

La retórica desaparece, lo que quiere decir que la literatura misma está encargada, a partir de esa desaparición, de definir los signos y los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura.

Así pues, se puede decir, si lo desean, que la literatura, tal como existe desde la desaparición de la retórica, no tendrá la tarea de contar algo y añadir después los signos manifiestos y visibles de que eso es literatura, los signos de la retórica; va a verse obligada a tener un lenguaje único, y, sin embargo, un lenguaje bifurcado, un lenguaje desdoblado, puesto que, no diciendo sino una historia, no contando sino una cosa, deberá en cada instante mostrar y hacer visible lo que es la literatura, lo que es el lenguaje de la literatura, puesto que ha desaparecido la retórica, que era en otro tiempo la encargada de decir lo que debía ser un bello lenguaje.

Es posible, pues, decir que la literatura es un lenguaje a la vez único y sometido a la ley del doble; ocurre con la literatura lo que pasaba con el doble, en Dostoievski, esa distancia ya dada en la bruma y en el anochecer, esa otra cara mediante la cual no se deja, en el recuerdo de las calles, de estar doblado y que, sin embargo, viene de hecho también al encuentro del paseante, y esto hasta el pánico, que obliga a reconocer al doble en ese mismo momento en que uno se encuentra justamente frente a él.

Un juego semejante es el que se produce entre la obra y la literatura: la obra va sin cesar por delante de la literatura, la literatura es esa especie de doble que se pasea ante la obra, la obra no la reconoce, nunca, la cruza, no obstante, sin detenerse, pero, justamente, carece siempre de ese momento de pánico que se encuentra en Dostoievski. En la literatura, no hay nunca encuentro absoluto entre la obra real y la literatura en carne y hueso. La obra no encontrará nunca su doble por fin dado, y, en esta medida, la obra es aquella distancia, la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura; es esta especie de espacio de desdoblamiento, el espacio de espejo, que se podría llamar el simulacro. Me parece que la literatura, el ser mismo de la literatura, si se la interroga sobre lo que es, sobre su ser mismo, sólo podría responder una cosa: que no hay ser de la literatura, que hay sencillamente un simulacro, un simulacro que es todo el ser de la literatura.

Creo que la obra de Proust podría mostrarnos muy bien en qué y cómo la literatura es simulacro. En busca del tiempo perdido, ya se sabe, es el relato de un camino que no va de la vida de Proust a la obra de Proust, sino que va del momento en que la vida de Proust, la vida real, su vida mundana, etc., se suspende, se interrumpe, se cierra sobre sí misma, y donde, en la misma medida en que la vida se repliega sobre sí, la obra va a poder inaugurarse y abrir su propio espacio. Pero la vida de Proust, la vida real, no se cuenta nunca en la obra. Y, por otro lado, esta obra por cuya causa ha suspendido su vida y decidido interrumpir su vida mundana, esta obra no está tampoco dada nunca, puesto que Proust cuenta cómo, precisamente, va a llegar a esta obra, la obra que debería comenzar en la última línea del libro, pero que, en realidad, no está nunca dada en su cuerpo propio.

De tal manera que, En busca del tiempo perdido, la palabra «perdido» tiene al menos tres significados. Por una parte, quiere decir que el tiempo de la vida aparece ahora como encerrado, lejano, irrecuperable, perdido. En contrapartida, en segundo lugar, el tiempo de la obra, que precisamente no tiene el tiempo de ser hecha, puesto que cuando el texto realmente escrito se acaba, la obra no está aún ahí, es decir, el tiempo de la obra que no ha podido llegar a hacerse sitio en el relato que debía contar la génesis de la obra, este tiempo de la obra ha sido en cierto modo despilfarrado de antemano, no solamente por la vida, sino por el relato que Proust hace de la manera en que va a escribir su obra. Y finalmente el tiempo sin hogar ni sede, tiempo sin

fecha ni cronología, que flota en plena deriva, como perdido entre el lenguaje sofocado de todos los días y aquel otro, centelleante, de la obra por fin iluminada, este tiempo es el que vemos en la obra misma de Proust, que vemos aparecer por fragmentos, que vemos aparecer a la deriva, sin cronología real, es un tiempo que está perdido y que no se puede recuperar sino como pepitas de oro, por fragmentos. Si bien la obra, en Proust, no es nunca la propia obra dada en la literatura, tampoco es nada distinto, la obra real de Proust, del proyecto de hacer una obra, del proyecto de hacer literatura; pero, sin cesar, la obra real está retenida en el umbral de la literatura.

En el momento en que el lenguaje real, que cuenta esta venida de la literatura, va a callarse, para que, por fin, la obra pueda aparecer, en su habla soberana, inevitable; en ese momento, la obra se acaba, el tiempo ha terminado, de tal manera que es posible decir que, en un cuarto sentido, el tiempo se pierde en el momento mismo en que se recobra.

Ven ustedes que en una obra como la de Proust no se puede decir que hay un solo momento que sea realmente la obra, no se puede decir que hay un solo momento que sea la literatura. De hecho, todo el lenguaje real de Proust, todo el lenguaje que ahora leemos y que nosotros en particular llamamos su obra, y del que decimos que es literatura, de hecho, si se le pide lo que es, no para nosotros, sino en sí, uno se percibe de que no es ni una obra ni literatura, sino aquella especie de espacio intermedio, de espacio virtual como el que uno puede vislumbrar, pero nunca tocar, en los espejos, y este espacio de simulacro es el que da a la obra de Proust su verdadero volumen.

En esta medida es preciso convenir efectivamente que el proyecto mismo de Proust, el acto literario que realizó cuando escribió su obra, no tiene realmente ningún ser asignable, no se puede situar nunca en un punto cualquiera del lenguaje o de la literatura; de hecho, sólo es posible encontrar el simulacro, el simulacro de la literatura. Y la importancia aparente del tiempo en Proust viene lisa y llanamente del hecho de que el tiempo proustiano, que, por un lado, es dispersión y marchitamiento, retorno e identidad de los momentos dichosos, por el otro, este tiempo proustiano no es sino la proyección interna, temática, dramatizada, contada, relatada, de esta distancia esencial entre la obra y la literatura que constituye, creo, el ser profundo del lenguaje literario.

Así pues, si tenemos que caracterizar qué es la literatura, se encontraría la figura negativa de la transgresión y de lo prohibido, simbolizada por Sade, la figura de la machaconería, la imagen del hombre que desciende a la tumba con un crucifijo en la mano, ese hombre que sólo ha escrito «ultratumba»; finalmente, pues, encontramos la figura de la muerte simbolizada por Châteaubriand, y después encontramos la figura del simulacro. Otras tantas figuras, no diría que negativas, sino sin ninguna positividad, y entre las cuales el ser de la literatura me parece fundamentalmente disperso y cuarteado.

Pero tal vez carecemos aún, para definir lo que es la literatura, de algo esencial. En cualquier caso, hay algo que todavía no hemos dicho y que es, sin embargo, históricamente muy importante para saber qué es esta forma de lenguaje que ha aparecido a partir del siglo XIX. Es evidente, en efecto, que la transgresión no basta para definir del todo la literatura, puesto que había efectivamente literaturas transgresoras antes del siglo XIX. Es asimismo evidente que tampoco el simulacro basta para definirla, puesto que antes de Proust había algo así como el simulacro, y si no miren a Cervantes, que escribe el simulacro de una novela, miren igualmente a Diderot con *Jacques el fatalista*. En todos estos textos se encuentra aquel espacio virtual en el que no hay ni literatura ni obra, y donde, sin embargo, hay perpetuamente intercambio entre la obra y la literatura.

«Ah, si yo fuera novelista», le dice Jacques el fatalista a su señor, «lo que cuento sería mucho más bello que la realidad que estoy narrando; si quisiera embellecer todo lo que le cuento, vería usted como, en ese momento, esto sería bella literatura, pero no puedo, no hago literatura, estoy obligado a contar lo que es...» Y en el simulacro de literatura, en el simulacro de rechazo de literatura, es donde Diderot escribe una novela que es, en el fondo, el simulacro de una novela.

Efectivamente, el problema del simulacro, por ejemplo en Diderot, y del simulacro en la literatura a partir del siglo XIX, es importante para introducirnos en lo que me parece central en el hecho de la literatura. En *Jacques el fatalista*, en efecto, saben ustedes que la historia se despliega en varios niveles. Por una parte, el nivel uno es el relato, de Diderot, del viaje y de los diálogos entre Jacques, llamado el fatalista, y su señor. Después el relato de Diderot es interrumpido por el hecho de que Jacques, en cierto modo, tomó la palabra en lugar de Diderot, y empieza a contar sus amores. Además, el relato de

los amores de Jacques es interrumpido de nuevo, interrumpido por un relato de tercer nivel, por una serie de relatos de tercer nivel, donde se ve, por ejemplo, que los huéspedes, o el capitán, etc., cuentan sus propias historias. Y tenemos así en el interior del relato todo un espesor de relatos que se encajan como muñecas japonesas, y eso es lo que constituye el pastiche de la novela de aventuras de *Jacques el fatalista*.

Pero lo que es importante, lo que parece del todo característico, no es tanto esa encajadura de los relatos unos en otros, como el hecho de que en cada instante Diderot, en cierto modo, hace que el relato salte hacia atrás, y les impone, en cualquier caso, a esos relatos que se encajan, géneros de figuras retrógradas que inducen sin cesar hacia una especie de realidad, realidad de lenguaje neutro, de lenguaje primero, que sería el lenguaje de todos los días, el lenguaje del propio Diderot, el lenguaje mismo de los lectores.

Y estas figuras retrógradas son de tres clases. Se dan, en primer lugar, las reacciones de los personajes del relato encajador, los cuales en cada instante interrumpen el relato que oyen; después, en segundo lugar, tienen ustedes los personajes que se ve que aparecen en un relato encajado —en un momento dado, el huésped cuenta la historia de alguien que no se ve, que simplemente está alojado ahí, virtualmente, en el relato, y después, encontramos que bruscamente, en el relato del propio Diderot, se ve que surge el personaje real, mientras que en realidad sólo tenía estatuto de realidad encajado en el interior del relato hecho por el huésped.

Más tarde, tercera figura, en cada instante, Diderot se vuelve hacia su lector, para decirle: «Debe encontrar extraordinario lo que le cuento, pero así es como ha pasado; naturalmente, esta aventura no es conforme a las reglas de la literatura, no es conforme a las reglas de los relatos bien hechos, pero no soy dueño de mis personajes, ellos me desbordan, han llegado a mi horizonte con su pasado, con sus aventuras, con sus enigmas, no hago sino contarle las cosas tal como han pasado efectivamente...».

Así, del corazón más escondido, más indirecto del relato, hasta una realidad que es contemporánea, anterior incluso a la escritura, Diderot no hace otra cosa que desengancharse, en cierto modo, con respecto a su propia literatura. Se trata en cada instante de mostrar que, de hecho, todo ello no es literatura, y que hay un lenguaje inme-

diato y primero, el único sólido, sobre el que se encuentran edificados, arbitrariamente y a capricho, los propios relatos. Esta estructura es una estructura característica de Diderot, pero que se encuentra igualmente en Cervantes, y en infinidad de relatos que van de los siglos XVI al XVIII.

Para la literatura, es decir, para la forma de lenguaje que se inaugura en el siglo XIX, juegos como el de Jacques el fatalista, de los que acabo de hablar, no son en realidad más que bromas. Cuando Joyce, por ejemplo, se entretiene en hacer una novela que está, si les parece, construida por entero sobre la *Odisea*, no hace del todo como Diderot cuando construye una novela sobre el modelo de la novela picaresca; de hecho, cuando Joyce repite a Ulises, lo repite para que en ese pliegue del lenguaje, repetido sobre sí mismo, aparezca algo que no sea como en Diderot el lenguaje de todos los días, sino algo que sea como el nacimiento mismo de la literatura. Es decir, Joyce actúa de tal modo que, en el interior de su relato, en el interior de sus frases, de las palabras que emplea, del relato infinito de la jornada de un hombre como todo el mundo en una ciudad como cualquiera, algo se ahueca, bien sea a la vez la ausencia de la literatura y su inminencia, bien el hecho de que está ahí, la literatura, absolutamente, y está ahí absolutamente porque se trata de Ulises, pero al mismo tiempo, en la distancia, en cierto modo, si ustedes quieren, en la mayor cercanía de su alejamiento.

De aquí, sin duda, esta configuración que le es esencial al *Ulises* de Joyce: por una parte las figuras circulares, el círculo del tiempo, que va desde la madrugada hasta el anochecer del día, después el círculo del espacio, que da la vuelta a la ciudad, con el pasco del personaje. Después, fuera de estas figuras circulares, tienen ustedes una especie de relación perpendicular y virtual, una relación punto por punto, una relación biunívoca, entre cada episodio del *Ulises* de Joyce y cada aventura de la *Odisea*. Y mediante esta referencia, en cada instante, las aventuras del personaje de Joyce no están dobladas y sobreimpresionadas; por el contrario, están socavadas por la presencia ausente del personaje de la *Odisea*, que es, él, el detentador, pero detentador absolutamente lejano, nunca accesible, de la literatura.

Tal vez se podría decir, para resumir todo esto, que la obra de lenguaje, en la época clásica, no era verdaderamente literatura. ¿Por qué no se puede decir que *Jacques el fatalista*, o Cervantes, por qué no

decir que Racine, o Corneille, o Eurípides son literatura, salvo naturalmente para nosotros, en la medida en que lo integramos en nuestro lenguaje? ¿Por qué, en aquel momento, la relación de Diderot con su propio lenguaje no era esa relación literaria de la que he hablado hace un instante? Me parece que cabría decir lo siguiente: lo que sucede es que, en la época clásica, en cualquier caso antes de finales del siglo XVIII, toda obra existía en función de cierto lenguaje mudo y primitivo que ella estaría encargada de restituir.

Ese lenguaje mudo era en cierto modo el fondo inicial, el fondo absoluto del que toda obra en lo sucesivo venía a desprenderse, en cuyo interior venía a alojarse. Ese lenguaje mudo, lenguaje anterior a los lenguajes, era la palabra de Dios, era la verdad, era el modelo, eran los clásicos, era la Biblia, dándole a la palabra misma «biblia» su sentido absoluto, es decir, su sentido común. Había una especie de libro previo, que era la verdad, que era la naturaleza, que era la palabra de Dios, y que, en cierto modo, ocultaba en él y pronunciaba al mismo tiempo toda la verdad.

Y ese lenguaje soberano y retenido era tal que, por una parte, cualquier otro lenguaje, cualquier lenguaje humano, cuando quería ser una obra, debía lisa y llanamente volver a traducirlo, volver a transcribirlo, repetirlo, restituirlo. Pero, por otro lado, el lenguaje, de Dios, de la naturaleza o de la verdad, estaba, sin embargo, oculto. Era el fundamento de cualquier desvelamiento y, no obstante, él mismo estaba oculto, no se podía transcribir directamente. De ahí la necesidad de los deslucamientos, de las torsiones de palabras, de todo ese sistema que se llama precisamente la retórica. Después de todo, ¿qué eran las metáforas, las metonimias, las sinécdoques, etc., sino el esfuerzo por, con palabras humanas que son oscuras y ocultas en sí mismas, reencontrar, mediante un juego de aberturas y como a través de enredos, ese lenguaje mudo que la obra tenía como sentido y como tarea restituir y restaurar?

Dicho de otro modo: entre un lenguaje charlatán, que no decía nada, y un lenguaje absoluto, que lo decía todo, pero no mostraba nada, era preciso que hubiera un lenguaje intermedio, lenguaje intermedio que llevaba de nuevo del lenguaje charlatán al lenguaje mudo de la naturaleza y de Dios, y era precisamente el lenguaje literario. Si llamamos signos, con Berkeley, con los filósofos del siglo XVIII, a eso mismo que antes era dicho por la naturaleza o por Dios, es posible de-

cir, lisa y llanamente, que la obra clásica se caracteriza por el hecho de que se trataba, mediante un juego de figuras, que eran las figuras de la retórica, de llevar de nuevo la espesura, la opacidad, la oscuridad del lenguaje a la transparencia; a la luminosidad misma de los signos.

Por el contrario, la literatura comienza cuando ha callado, para el mundo occidental, o para una parte del mundo occidental, aquel lenguaje que no se había dejado de oír, de percibirse, de estar supuesto durante milenios. A partir del siglo XIX, se deja de estar a la escucha de ese habla primera y, en su lugar, se deja oír el infinito del murmullo, el amontonamiento de las hablas ya dichas; en esas condiciones, la obra no tiene que tomar cuerpo en las figuras de la retórica, que valdrían como signos de un lenguaje mudo y absoluto, la obra sólo tiene que hablar como lenguaje que repite lo que ha sido dicho, y que, por la fuerza de su repetición, borra a la vez todo lo que ha sido dicho, y lo aproxima lo más cerca de sí, para volver a captar la esencia de la literatura.

Se puede decir, si quieren, que la literatura comienza el día en que algo que podría llamarse el volumen del libro sustituye al espacio de la retórica.

Por lo demás, es muy curioso constatar que el libro sólo se ha convertido en un acontecimiento en el ser de la literatura muy tarde. Cuatro siglos después del momento en que ha sido realmente, técnicamente, materialmente inventado, es cuando el libro ha obtenido estatuto en la literatura; y el Libro de Mallarmé es el primer libro de la literatura, el Libro de Mallarmé; ese proyecto fundamentalmente fracasado, ese proyecto que no podía sino fracasar, es, si les parece, la incidencia del logro de Gutenberg en la literatura. El Libro de Mallarmé, que quiere repetir y anular al mismo tiempo todos los demás libros, ese libro que, en su blancura, roza el ser definitivamente escapado de la literatura, responde al gran libro mudo, pero lleno de signos, que la obra clásica procuraba copiar, procuraba representar. El Libro de Mallarmé responde a aquel gran libro, pero, al mismo tiempo, lo sustituye, es el atestado de su desaparición.

Se comprende por qué, ahora, en su celebridad, y no solamente en ella, sino en su esencia, por una parte, la obra clásica no era algo distinto de una re-presentación, porque tenía que re-presentar un lenguaje que estaba ya hecho, y por eso, en el fondo, la esencia misma de la obra clásica, se la encuentra siempre, ya sea en Shakespeare o en

Racine, en el teatro, porque se está en el mundo de la representación; y, a la inversa, la esencia de la literatura, en el sentido estricto del término, a partir del siglo XIX, no es en el teatro donde se la va a encontrar, sino precisamente en el libro.

Y es finalmente en el libro, ese libro asesino de todos los otros libros, que asume al mismo tiempo en él el proyecto, siempre frustrado, de hacer literatura, donde la literatura encuentra y funda su ser. Si el libro existía, y con una realidad muy densa, desde hace siglos, antes de esta invención de la literatura, él no era, en realidad, el lugar de la literatura, sólo era una ocasión material de hacer que transite el lenguaje. La mejor prueba es que *Jacques el fatalista* escapaba o buscaba escapar, sin cesar, del embrujo de los libros de aventuras, mediante aquellos saltos hacia atrás de los que hemos hablado; del mismo modo Don Quijote y Cervantes.

Pero, de hecho, si la literatura realiza su ser en el libro, no acoge plácidamente la esencia del libro — por lo demás el libro, en realidad, no tiene esencia, no la tiene fuera de lo que contiene —, por eso, la literatura será siempre el simulacro del libro; hace como si fuera un libro, hace que semeje ser una serie de libros. Por eso, igualmente, no puede realizarse sino mediante la agresión y la violencia contra todos los demás libros, mucho más, mediante la agresión y la violencia contra la esencia plástica, irrisoria, femenina del libro. La literatura es transgresión, la literatura es la virilidad del lenguaje contra la feminidad del libro, pero, ¿qué puede ser finalmente ella sino un libro entre todos los demás, un libro junto a todos los demás, en el espacio lineal de la biblioteca? ¿Qué acaso la literatura no pueda ser sino, precisamente, una endélica existencia póstuma del lenguaje responde a que a esta literatura, ahora que todo su ser está en el libro, no le es posible no ser, fatalmente, de ultratumba.

Así, en el espesor único, abierto y cerrado del libro, en las hojas que están a la vez en blanco y cubiertas de signos, en el volumen único, porque cada libro es único, pero semejante a todos porque todos los libros se parecen, lo que se recoge es algo así como el ser mismo de la literatura; literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios; ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio; la literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblando, el lenguaje del libro mismo. En la literatura sólo hay un sujeto que

habla, habla uno solo, y es el libro, esa cosa que Cervantes, lo recuerdan, había hasta tal punto querido quemar, el libro, esa cosa de la que Diderot había querido, en *Jacques el fatalista*, tan a menudo escaparse, el libro, esta cosa en la que Sade ha estado, lo saben, encerrado, y en la que nosotros en particular estamos, también nosotros, encerrados.

SEGUNDA SESIÓN

Ayer sostuve ante ustedes, o procuré hacerlo, algunas propuestas acerca de la literatura, acerca de este ser de negación y de simulacro, que toma cuerpo en el libro. Esta tarde quisiera efectuar un movimiento de retroceso y procurar contornear un poco estas propuestas que yo mismo he mantenido acerca de ella. Porque, después de todo, ¿es tan claro, realmente, tan evidente, tan inmediato, que se pueda hablar de la literatura? Porque, finalmente, cuando se habla de la literatura, ¿qué se tiene como suelo, como horizonte? Nada en absoluto, sin duda, sino el vacío que ha dejado la literatura a su alrededor, y que autoriza a algo a pesar de todo extraño, acaso único; lo que ocurre es que la literatura es un lenguaje al infinito, que le permite hablar de sí misma hasta el infinito. ¿Qué es esa reduplicación perpetua de la literatura a través del lenguaje acerca de sí misma?, ¿qué es ese lenguaje que es la literatura, y que autoriza, hasta el infinito, las exégesis, los comentarios, los redoblamientos? Creo que este problema no está claro. No está claro en sí mismo, y me parece que hoy día lo está menos que nunca.

Y no lo está, por cierto número de razones. La primera sería esta: que se ha producido un cambio muy recientemente en lo que se podría llamar la crítica. Cabría decir lo siguiente: nunca el sedimento de lenguaje crítico fue más espeso que hoy. Nunca se ha utilizado, tan a menudo, el lenguaje segundo, que se denomina crítica, y nunca, recíprocamente, el lenguaje absolutamente primero, el lenguaje que sólo habla de sí, y en su propio nombre, fue proporcionalmente más delgado que lo es hoy.

Ahora bien, el espesamiento, la multiplicación de los actos críticos se han visto acompañados por un fenómeno que es casi contrario. Este fenómeno es, creo, éste: el personaje del crítico, del «homo criticus», que fue inventado poco más o menos en el siglo XIX, entre La-

harpe y Sainte-Beuve, va borrándose en el momento mismo en que se multiplican los actos de crítica. Es decir, los actos críticos, al proliferar, al dispersarse, se esparcen en cierto modo, y van a alojarse, no ya en textos que preceden a la crítica, sino en novelas, en poemas, en reflexiones, eventualmente en filosofías. Los verdaderos actos de la crítica hay que encontrarlos en nuestros días en poemas de Char o en fragmentos de Blanchot, en los textos de Ponge, mucho más que en tal o cual parcela de lenguaje que hubiera sido, explícitamente, y por el nombre de su autor, destinada a ser acto crítico. Se podría decir que la crítica se convierte en una función del lenguaje en general, pero sin organismo ni asunto propio.

Con todo, y éste sería el tercer fenómeno que haría difícil comprender lo que es, actualmente, la crítica literaria, aparece un fenómeno nuevo: se ve cómo se establece, de lenguaje a lenguaje, una relación que no es exactamente una relación crítica, que en cualquier caso no se corresponde con la idea que uno se hacía tradicionalmente de la crítica, aquella institución juzgadora, jerarquizante, aquella institución mediadora entre un lenguaje creador, un autor creador y un público que sería sencillamente consumidor. Se forma, en nuestros días, una relación muy diferente entre el lenguaje que es posible denominar primero, y que nosotros llamaremos más sencillamente literatura, y el lenguaje segundo, que habla de la literatura, y que de ordinario se llama crítica. En efecto, la crítica se encuentra actualmente solicitada por dos formas de relación que hay que establecer entre la literatura y ella.

Me parece que en la actualidad la crítica se orienta a establecer en relación con la literatura, en relación con el lenguaje primero, una especie de red objetiva, discursiva, justificable en cada uno de sus puntos, demostrable, una relación donde lo que es primero, lo que es constitutivo, no es el gusto del crítico, un gusto más o menos secreto, más o menos manifiesto; ahora bien, lo que es esencial, en esa relación, sería un método, necesariamente explícito, un método de análisis, que puede ser un método psicoanalítico, lingüístico, temático, formal, como ustedes quieran. Si les parece, por tanto, la crítica está planteándose el problema de su fundamento, en el orden de la positividad o de la ciencia.

Y, por otro lado, la crítica desempeña un papel completamente nuevo, que ya no es en absoluto el que tenía en otro tiempo, que era el

de intermediario entre la escritura y la lectura —después de todo, ¿qué tenía que hacer la crítica en la época de Sainte-Beuve, e incluso hasta ahora? Tenía que hacer una especie de lectura privilegiada, primera, una lectura más de primera hora que todas las demás, y que permitía que la escritura, necesariamente un poco opaca, oscura o esotérica del autor, se volviera accesible a los lectores de segunda zona que seríamos todos nosotros, lectores que tienen necesidad de pasar por la crítica para comprender lo que leen. Dicho de otro modo, la crítica era la forma privilegiada, absoluta y primera de la lectura.

Ahora bien, considero que lo que hay ahora de importante en la crítica es que se está pasando al lado de la escritura. Y esto de dos maneras. Primero, porque, cada vez más, la crítica ya no se interesa en absoluto por el momento psicológico de la creación de la obra, sino por lo que es la escritura, por el espesor mismo de la escritura de los escritores, esa escritura que tiene sus formas, sus configuraciones. Además, igualmente, porque la crítica deja de querer ser una lectura, mejor o más de primera hora, o mejor armada: la propia crítica está convirtiéndose en un acto de escritura. Una escritura no cabe duda que segunda en relación con la otra, pero una escritura, a pesar de todo, que forma con todas las demás una malla, una red, un encabalgamiento de puntos y de líneas. Estos puntos y estas líneas de la escritura en general se cruzan, se repiten, se recubren, se desfazan, para formar finalmente en una neutralidad total lo que se podría llamar el total de la crítica y de la literatura, es decir, el actual jeroglífico flojante de la escritura en general.

Ven ustedes a qué ambigüedad nos encontramos enfrentados cuando se trata de intentar pensar lo que es ese lenguaje segundo que viene a añadirse al lenguaje primero de la literatura, y que pretende, a la vez, sostener acerca del primer lenguaje un discurso absolutamente positivo, explícito, enteramente discursivo y demostrable, y que además intenta al mismo tiempo ser un acto de escritura, como la literatura. Cómo llegar a pensar esta paradoja, cómo puede la crítica llegar a ser a la vez lenguaje segundo y ser al mismo tiempo como un lenguaje primero, esto es lo que quisiera intentar elucidar con ustedes, para saber en suma lo que es la crítica.

Recuerdan que, bastante recientemente, hace tal vez una docena de años, no más, para intentar explicar lo que era la crítica, un lingüista, Jacobson, introdujo una noción que había tomado prestada de

los lógicos, la noción de metalenguaje. Sugirió que, después de todo, la crítica era, como la gramática, como la estilística, como la lingüística en general, un metalenguaje.

Es evidentemente una noción muy seductora, que parece, a primera vista en todos los casos, ajustarse perfectamente, puesto que la noción de metalenguaje nos pone en presencia de dos propiedades que son, en el fondo, esenciales para definir la crítica. La primera es la posibilidad de definir las propiedades de un lenguaje dado, la formas de un lenguaje, los códigos, las leyes de un lenguaje, en otro lenguaje. Y la segunda propiedad del metalenguaje es que este segundo lenguaje, en el que pueden definirse las formas, las leyes y los códigos del primer lenguaje, no es necesariamente diferente en sustancia del lenguaje primero. Puesto que, después de todo, es posible hacer el metalenguaje del francés en francés. Es posible hacerlo, desde luego, en alemán, en inglés, en una lengua cualquiera, es posible igualmente hacerlo en un lenguaje simbólico inventado al efecto, pero también es posible hacer el metalenguaje del francés en francés, o el metalenguaje del inglés en inglés. Por consiguiente, se halla aquí, en esta posibilidad de retroceso absoluto con respecto al lenguaje primero, una posibilidad, a la vez, de sostener acerca de él un discurso enteramente discursivo y de estar, no obstante, por completo, en el mismo plano que él.

No estoy seguro, sin embargo, de que la noción de metalenguaje, que parece definir, por lo menos abstractamente, el lugar lógico donde de podría alojarse la crítica, se deba mantener, para definir, lo que es la crítica. En efecto, acaso habría que regresar, para explicar esta reticencia con respecto a la noción de metalenguaje, un poco sobre lo que dijimos ayer a propósito de la literatura.

Recordarán que el libro se nos había aparecido como el lugar de la literatura, es decir, como el espacio en que la obra se concede el simulacro de la literatura en cierto juego de espejo y de irrealidad, donde el problema era a la vez el de la transgresión y el de la muerte. Si procuramos expresar lo mismo, pero en el vocabulario de los especialistas del lenguaje, se podría decir tal vez algo como esto: la literatura, sin lugar a dudas, es uno de los innumerables fenómenos de habla pronunciados efectivamente por los hombres. Como todos los fenómenos de habla, la literatura sólo es posible en la medida en que esas hablas son conformes a la lengua, al horizonte general que constituye el código de una lengua dada. Así pues, toda literatura, como

acto de habla, sólo es posible en relación con aquella lengua, en relación con las estructuras de códigos que hacen que cada palabra de la lengua sea efectivamente pronunciada, que la hacen transparente, que permiten que sea comprendida. Si las frases tienen un sentido, es porque cada fenómeno de habla se encuentra alojado en el horizonte virtual, pero absolutamente apremiante, de la lengua. Todo esto, queda claro, son nociones muy conocidas.

Pero, ¿no sería posible decir que la literatura es un fenómeno de habla extremadamente singular, y que se distingue probablemente de todos los demás fenómenos de habla? En efecto, la literatura, en el fondo, es un habla que obedece quizás al código en que está situada, pero que, en el mismo momento en que comienza, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código donde se halla situada y comprendida. Es decir, cada vez que alguien coge la pluma para escribir algo, eso es literatura, en la medida en que, si ustedes quieren, el apremio del código se halla suspendido en el acto mismo que consiste en escribir la palabra, y hace que, llevada al límite, esa palabra pudiera muy bien no obedecer al código de la lengua. Si, efectivamente, cada palabra escrita por un literato no obedeciera al código de la lengua, no se podría comprender en modo alguno, sería un habla absolutamente de locura, y acaso ahí está la razón de la pertenencia esencial de la literatura y de la locura, en nuestros días.

Ahora bien, ése es otro problema. Podemos decir sencillamente que la literatura es el riesgo siempre corrido y siempre asumido por cada palabra de una frase de literatura, el riesgo de que, después de todo, esa palabra, esa frase, y a continuación lo demás, no obedezcan al código. Hay diferencia entre las dos frases siguientes: «Mucho tiempo me he acostado temprano» y «Mucho tiempo me he acostado temprano», siendo la primera la que yo digo y siendo la segunda la que leo en Proust, que son verbalmente exactamente idénticas; en realidad, son profundamente diferentes. A partir del momento en que la frase está escrita por Proust en el umbral de *En busca del tiempo perdido*, es posible, al final, que ninguna de estas palabras tenga exactamente el sentido que les demos, a estas mismas palabras, cuando las pronunciamos cotidianamente, y es también muy posible que el habla haya suspendido el código en el que ha sido tomada. Hay, si quieren, un riesgo siempre esencial, fundamental, siempre indeleble en cualquier literatura: es el del esoterismo estructural. Muy bien podría

suceder que el código se respetara. En todo caso, el habla literaria tiene siempre el derecho soberano de suspender el código, y la presencia de esta soberanía, incluso aunque no sea, de hecho, ejercida, es lo que constituye probablemente el peligro y la grandeza de cualquier obra literaria.

En la misma medida, no me parece que el metalenguaje se pueda realmente aplicar como método para la crítica literaria, que pueda proponerse como horizonte lógico en el que pudiéramos situar lo que es la crítica. Porque el metalenguaje implica precisamente que se haga la teoría de toda habla efectivamente pronunciada, a partir del código establecido por la lengua. Si el código se halla comprometido en el habla, si, al final, el código puede no valer absolutamente, en ese momento, no es posible hacer el metalenguaje de semejante habla, y se está obligado a recurrir a otra cosa.

¿A qué recurrir, por consiguiente, para definir la literatura, si no es a la noción de metalenguaje? Tal vez hay que ser más modesto y, en lugar de adelantar sin ninguna prudencia esa palabra entera transida de lógica, como la de metalenguaje, ¿no se podría constatar todo lo más esta evidencia casi imperceptible, pero que me parece decisiva, de que el lenguaje es acaso el único ser que existe en el mundo y que sea absolutamente repetible?

Naturalmente, hay otros seres en el mundo que son repetibles: uno encuentra dos veces el mismo animal, la misma planta. Pero, en el orden de la naturaleza, la repetición no es en realidad sino una identidad parcial, por lo demás perfectamente analizable de una manera discursiva. No hay repeticiones, en sentido estricto, creo, sino en el orden del lenguaje. Y, sin duda, habrá de hacerse algún día el análisis de todas las formas de repetición posibles que hay en el lenguaje, y quizás en el análisis de las formas de repeticiones es donde se pudiera esbozar algo similar a una ontología del lenguaje. Por ahora digamos sencillamente que el lenguaje no cesa de repetirse.

Bien lo saben los lingüistas, que han mostrado qué pocos fenómenos eran precisos para constituir el vocabulario total de una lengua. Los mismos lingüistas, e igualmente los autores de diccionarios, saben qué pocas palabras hacen falta finalmente para llegar a constituir todos los enunciados posibles, infinitos —cantidad necesariamente abierta—, que son los enunciados que pronunciamos todos los días. No dejamos de utilizar cierta estructura de repetición: repeti-

ción fonemática, repetición semántica de las palabras, y, además, ya se sabe que el lenguaje puede repetirse, y puede repetirse en la voz casi y en el momento casi de la elocución; cabe que se diga la misma frase, la misma cosa con otras palabras, y eso es precisamente en lo que consiste el comentario, la exégesis, etc.; puede incluso repetirse un lenguaje en su forma, suspendiendo por entero su sentido, que es lo que hacen los teóricos del lenguaje, cuando repiten finalmente una lengua, en su estructura gramatical, o en su estructura morfológica. Ya ven, en todo caso, que el lenguaje, probablemente, es en cierto modo el único lugar del ser en el que algo como la repetición resulta absolutamente posible.

Ahora bien, este fenómeno de la repetición en el lenguaje es una propiedad constitutiva, con toda seguridad, del lenguaje; pero esta propiedad no permanece neutra e inerte en relación con el acto de escribir. Escribir no es contornear la repetición necesaria del lenguaje; escribir, en sentido literario, es, creo, poner la repetición en el corazón mismo de la obra, y tendría tal vez que decirse que la literatura, occidental naturalmente —porque no conozco las otras y no sé qué podría decirse de ellas—, la literatura occidental ha debido de comenzar con Homero, Homero que precisamente ha utilizado en la *Odisea* una muy sorprendente estructura de repetición. Recuerden el canto VIII de la *Odisea*, en que se ve cómo Ulises, que ha llegado a la tierra de los feacios y aún no ha sido reconocido por ellos, es invitado al banquete. Nadie lo ha reconocido, simplemente su fuerza en los juegos y su triunfo sobre sus adversarios han mostrado que era un héroe, pero no han traicionado su verdadera identidad. Está ahí, pero oculto. Y, en medio del banquete, llega un aeda que viene a cantar, viene a cantar las aventuras de Ulises, viene a cantar las hazañas de Ulises, aventuras y hazañas que están prosiguiéndose ante los ojos del aeda, puesto que ahí está Ulises, esas hazañas que están lejos de haber acabado y que contienen, pues, su propio relato como si fuera uno de sus episodios, puesto que el relato pertenece a las aventuras de Ulises que en un momento dado oye cómo un aeda canta las aventuras de Ulises.

Y así la *Odisea* se repite en el interior de sí misma, tiene esta especie de espejo central, en el corazón de su propio lenguaje, de tal modo que el texto de Homero se enrolla sobre sí mismo, se envuelve y se desenvuelve alrededor de su centro, y se redobla, en un movimiento que le es esencial. Tengo la impresión de que se da esta es-

estructura, que por lo demás se encuentra muy a menudo —se la encuentra en las *Mil y una noches*: como saben, hay una de ellas consagrada a la historia de Shéhérazade que cuenta las mil una noches a un sultán, para escapar de la muerte. Tal estructura de repetición, pues, me parece constitutiva probablemente del ser mismo de la literatura, si no en general, por lo menos de la literatura occidental.

Hay, no cabe duda, incluso con toda certeza, una distinción muy importante entre esta estructura de repetición y la estructura de repetición interna que encontramos en la literatura moderna. En la *Odisea*, en efecto, se hallaba el canto infinito del aeda que, en cierto modo, perseguía a Ulises y procuraba atraparlo, y además, al mismo tiempo, se hallaba el canto del aeda, que ya siempre había comenzado, y que venía al encuentro de Ulises, quien lo acogía en su propia leyenda, lo obligaba a hablar en el mismo momento en que se callaba y lo desvelaba cuando se ocultaba.

En la literatura moderna, la autorreferencia es probablemente mucho más silenciosa que esa larga desencajadura contada por Homero. Es probable que en el espesor de su lenguaje sea donde la literatura se repita ella misma, y, probablemente, mediante aquel juego del habla y del código del que les hablaba hace un instante.

En cualquier caso, querría terminar estas consideraciones sobre el metalenguaje y las estructuras de repetición diciéndoles esto, sugiriéndoles esto: ¿no piensan ustedes que se podría, en este momento, definir la crítica, de una manera muy ingenua, no como un metalenguaje, sino como la repetición de lo que hay de repetible en el lenguaje? Y en esta medida la crítica literaria probablemente no hiciera sino inscribirse en una gran tradición exegética, que ha comenzado, por lo menos para el mundo griego, con los primeros gramáticos que comentaron a Homero. ¿No se podría decir, en una primera aproximación, que la crítica es pura y simplemente el discurso de los dobles, es decir, el análisis de las distancias y de las diferencias en las que se distribuyen las identidades del lenguaje?

En este momento se verían por lo demás tres formas de crítica perfectamente posibles: una, la primera, sería, si les parece, la ciencia, o el conocimiento, o el repertorio de figuras por las que los elementos idénticos del lenguaje son repetidos, variados, combinados —cómo se varían, combinan o repiten los elementos fonéticos, los elementos semánticos, los elementos sintácticos, en pocas palabras, la crítica en-

tendida, en ese sentido, como ciencia de las repeticiones formales del lenguaje—; esto tiene un nombre, existió durante mucho tiempo, es *la retórica*.

Por otra parte, hay una segunda forma de ciencia de los dobles: sería el análisis de las identidades, de las modificaciones o de las mutaciones, del sentido, a través de la diversidad de los lenguajes —cómo sucede que se pueda repetir un sentido, con palabras diferentes, y ustedes saben que poco más o menos eso es lo que ha hecho la crítica en el sentido clásico del término, desde Sainte-Beuve hasta nuestros días aproximadamente, en que se intentaba recuperar la identidad de una significación psicológica o histórica, la identidad finalmente de un tematismo cualquiera, a través de la pluralidad de una obra. Esto es lo que tradicionalmente se llama *la crítica*.

Me pregunto entonces si no podría haber lugar, y si no hay ya ahora lugar, para una tercera forma de crítica que sería el desciframiento de la autorreferencia, de la implicación que la obra se hace a sí misma, en esta espesa estructura de repetición, de la que hablaba hace poco a propósito de Homero; ¿no habría lugar para el análisis de la curva por la que la obra se designa siempre en el interior de sí misma, y se da como repetición del lenguaje por el lenguaje? Me parece que, poco más o menos, el análisis de esta implicación de la obra en sí misma, el análisis de los signos por los que la obra no deja de designarse en el interior de sí misma, esto creo que es, en suma, lo que da su significación a las empresas diversas y polimorfas que hoy día se llaman *el análisis literario*.

Y quisiera mostrarles en qué esa noción de análisis literario, que ha sido utilizada y aplicada por gente diversa: Barthes, Starobinsky, etc., o cómo el análisis literario puede, creo, fundar por fin una reflexión, abrir y desembocar en una reflexión casi filosófica, puesto que no me jacto de hacer más verdadera filosofía que lo que ayer permitía a los literatos hacer verdadera literatura —yo estaría en el simulacro de la filosofía como ayer la literatura estaba en el simulacro de la literatura. Así pues, desearía saber si es sólo a un simulacro de filosofía hacia donde podrían conducirnos los análisis literarios.

Me parece que los esbozos de análisis literario que se han hecho hasta el presente podrían reagruparse, o se les podría dar, si ustedes quieren, dos grandes direcciones diferentes. Unos conciernen a los signos por los que las obras se designan en el interior de sí mismas. Y

otros concernirían a la manera como se espacializa la distancia que las obras toman en el interior de sí mismas.

Les hablaré primero, a título puramente programático, de análisis que han sido hechos, o podrían hacerse, probablemente, para mostrar cómo las obras literarias no dejan de designarse en el interior de sí mismas. Saben que éste es un descubrimiento paradójicamente reciente, a saber, que la obra literaria está hecha, después de todo, no con ideas, no con belleza, no, sobre todo, con sentimientos, sino que la obra literaria está hecha todo lo más con lenguaje. Así pues, a partir de un sistema de signos. Pero este sistema de signos no está aislado, forma parte de toda una red de signos distintos, que son los signos que circulan dentro de una sociedad dada, signos que no son lingüísticos, sino signos que pueden ser económicos, monetarios, religiosos, sociales, etc. En cada instante que se elija estudiar en la historia de una cultura hay, pues, cierto estado de signos, un estado de los signos en general, es decir, que habría que establecer cuáles son los elementos que actúan como soportes de valores significantes y a qué reglas obedecen esos elementos significantes en su circulación.

En tanto que es una manipulación concertada de signos verbales, se puede estar seguro de que la obra literaria forma parte, como región, de una red horizontal, muda o charlatana, importa poco, pero siempre es elocuente, que forma, a cada momento, en la historia de una cultura, lo que se puede llamar el estado de signos. Y, por consiguiente, para saber cómo se significa la literatura habría que saber cómo es significada, dónde se sitúa en el mundo de los signos de una sociedad, cosa que prácticamente no ha sido hecha nunca para las sociedades contemporáneas, y que habría que hacer, tomando quizás como modelo un trabajo que trata de culturas mucho más arcaicas que las nuestras —pienso en los estudios efectuados por Georges Dumézil sobre las sociedades indoeuropeas. Saben que ha mostrado cómo las leyendas irlandesas, las sagas escandinavas, los relatos históricos de los romanos, tal como son reflejados por Tito Livio, o las leyendas armenias, cómo todo ese conjunto, que se puede llamar obras de lenguaje si se quiere evitar la palabra literatura, cómo todas ellas forman parte, en realidad, de una estructura de signos mucho más general, y que sólo puede comprenderse lo que son realmente aquellas leyendas siempre y cuando se restablezca la homogeneidad de estructura que hay entre dichas leyendas y, por ejemplo, tal o cual ritual

religioso o social que se encuentre en una sociedad iraní, o en pocas palabras, en otra sociedad indoeuropea distinta. En ese momento, uno se da cuenta de que la literatura en aquellas sociedades funcionaba como un signo esencialmente social y religioso, y que en la misma medida en que ella tomaba a su cargo la función significante de un ritual religioso, de un ritual social, ella existía, era a la vez creada y consumada.

En nuestros días, es muy probable —habría que verlo, que establecer el estado de signos actualmente en nuestra sociedad—, es muy probable que la literatura no estuviera situada del lado de los signos religiosos, sino probablemente mucho más del lado de los signos, digamos, del consumo o de la economía. Pero, después de todo, aun que no se sabe nada de ello, es este primer sedimento semiológico, al fijar la región significante que ocupa la literatura, lo que habría que establecer.

Pero, en relación con dicho primer sedimento semiológico, se puede decir que la literatura es inerte; ciertamente funciona, pero la red en la que funciona no le pertenece, no la domina. ¿Habría, por consiguiente, que impulsar este análisis semiológico, o más bien desarrollarlo hacia otro sedimento que sería interno a la obra?, es decir, ¿habría que establecer cuál es el sistema de signos que funciona, no en una cultura dada, sino en el interior de la propia obra? Todavía aquí sólo se está en los rudimentos, en cierto modo en las excepciones. Saussure ha dejado cierto número de cuadernos en los que precisamente ha intentado definir el uso y la estructura de los signos fonéticos o semánticos en la literatura latina. (Estos textos han sido publicados actualmente por Starobinsky en el *Mercur de France*, y a ellos les remito.) Ahí se encuentra el esbozo de un análisis donde la literatura aparecía esencialmente como una combinación de signos verbales. Hay cierto número de autores para los que semejantes análisis son fáciles, pienso en Péguy, en Raymond Roussel, desde luego, en los surrealistas igualmente. Habría, en el análisis del signo verbal en cuanto tal, un segundo sedimento de análisis semiológico posible, no ya el de la semiología cultural, sino el de la semiología lingüística, que define las elecciones que pueden hacerse, las estructuras a las que están sometidas las elecciones, por qué se han hecho, el grado de latitud que se le ha dado a cada punto del sistema y que justifica la estructura interna de la obra.

Hay igualmente un tercer sedimento de signos, una tercera red de signos, que son utilizados por la literatura para significarse a sí misma; serían, si ustedes quieren, los signos que Barthes llama escritura. Es decir, los signos por los que el acto de escribir se ritualiza fuera del dominio de la comunicación inmediata. Escribir, ahora se sabe, no es simplemente utilizar las fórmulas de una época, mezclando con ellas algunas fórmulas individuales, escribir no es mezclar cierta dosis de talento, de mediocridad y de genio, escribir implica sobre todo la utilización de signos que no son otros que signos de escritura. Estos signos de escritura son tal vez ciertas palabras, ciertas palabras llamadas nobles, pero sobre todo son ciertas estructuras lingüísticas profundas, como por ejemplo, en francés, los tiempos del verbo —ya saben que la escritura de Flaubert, y se puede decir otro tanto de todos los relatos clásicos franceses desde Balzac a Proust, consiste esencialmente en cierta configuración, en cierta relación entre el imperfecto, el pretérito indefinido, el pretérito perfecto y el pluscuamperfecto, constelación que no se recobra nunca con los mismos valores en el lenguaje realmente utilizado por ustedes y por mí, o en los periódicos; la configuración de estos cuatro tiempos es en el relato francés clásico constitutiva del hecho de que se trata precisamente de un relato literario.

Finalmente, habría que hacer sitio a un cuarto sedimento semiológico, mucho más restringido y discreto: sería el estudio de los signos que podrían llamarse de implicación, o de autoimplicación; son los signos por los que una obra se designa en el interior de sí misma, se re-presenta bajo cierta forma, con cierto rostro, en el interior de sí misma. Hace poco hablaba del canto VIII de la *Odisea*, donde Ulises oye cantar al aca las aventuras de Ulises. Ahora bien, hay algo muy característico, y es que en el momento en que Ulises, al escuchar al aca cantar sus propias aventuras, cuando los feacios todavía no lo han reconocido, baja la cabeza, se vela el rostro y se pone a llorar, dice el texto de Homero, con un gesto que es el de las mujeres cuando reciben, tras la batalla, el cadáver de su esposo.

El signo de la autoimplicación de la literatura mediante ella misma, ya ven, es aquí muy significativo, es un ritual, es exactamente un ritual de duelo. Es decir, la obra sólo se designa a sí misma en la muerte, y en la muerte del héroe. No hay obra en la medida en que el héroe, que está vivo en la obra, está sin embargo muerto en relación con el relato que se ha hecho.

Si se compara ese signo de autoimplicación con el signo de autoimplicación que hay en la obra de Proust, se ven diferencias que son muy interesantes y características. ¿Cuándo está dada la autoimplicación de *En busca del tiempo perdido* por ella misma? Está dada, por el contrario, bajo la forma de la iluminación, de la iluminación intemporal, cuando bruscamente, a propósito de una servilleta adamsada, a propósito de una magdalena o a propósito de la desigualdad de las baldosas del patio de Guermantes, que recuerda la de las baldosas de Venecia, algo así como la presencia intemporal, iluminada, absolutamente dichosa, de la obra se da en aquel que está precisamente escribiéndola.

Entre esta iluminación intemporal y el gesto de Ulises que se vela el rostro y que llora como una esposa al recibir el cadáver de su marido muerto en la guerra, ven ustedes que hay una diferencia absoluta, y que una semiología de esos signos de la autoimplicación de las obras en sí mismas nos enseñaría ciertamente muchas cosas sobre lo que es la literatura.

Pero todo ello son programas que prácticamente todavía no se han cumplido nunca. Si he insistido en los diferentes sedimentos semiológicos es porque actualmente reina cierto confucionismo a propósito de la utilización de métodos lingüísticos o semiológicos en la literatura. Saben que algunos, actualmente, ponen, como se dice, en todas las salsas los métodos de la lingüística, y tratan la literatura como si fuera un hecho bruto de lenguaje.

Es verdad que la literatura está hecha con lenguaje. Como, después de todo, la arquitectura está hecha con piedra. Pero de ello no hay que sacar la consecuencia de que es posible aplicarle indiferentemente las estructuras, los conceptos y las leyes que valen para el lenguaje en general. De hecho, cuando se aplican, en estado bruto, los métodos semiológicos a la literatura, se es víctima de una doble confusión. Por una parte, se hace un uso recurrente de una estructura significante particular en el dominio de los signos en general; es decir, se olvida que el lenguaje sólo es, en el fondo, un sistema de signos entre un sistema mucho más general de signos, que son los signos religiosos, sociales, económicos, de los que les hablé hace poco. Y además, por otra parte, al aplicar en estado bruto los análisis lingüísticos a la literatura se olvida justamente que la literatura hace uso de estructuras significantes muy particulares, mucho más finas que las estructuras

propias del lenguaje; y en particular, aquellos signos de autoimplicación antes citados de hecho sólo existen en la literatura, y sería imposible encontrar ejemplos de ellos en el lenguaje en general.

Dicho de otro modo, el análisis de la literatura como significante, y significándose a sí misma no se despliega en la sola dimensión del lenguaje. Se hunde en un dominio de signos que aún no son signos verbales, y, por otro lado, se estira, se eleva, se alarga hacia otros signos que son mucho más complejos que los signos verbales. Eso hace que la literatura sea lo que es en la medida en que no está sencillamente limitada al uso de una sola superficie semántica, de la superficie única de los signos verbales. En realidad, la literatura se mantiene en pie a través de varios espesores de signos. Es, si ustedes quieren, profundamente polisemántica, pero de un modo singular, no como se dice que un mensaje puede tener varias significaciones y que es ambiguo, sino que la literatura es realmente polisemántica; esto implica que para decir una sola cosa, o acaso para no decir nada en absoluto, porque nada prueba que la literatura deba decir algo, sea como sea, para decir algo o no decir nada, la literatura está siempre obligada a recorrer cierto número de sedimentos semiológicos —creo que, como mínimo, los cuatro de los que les he hablado—, y en estos cuatro sedimentos, entresaca con qué constituir una figura, una figura que tiene la propiedad de significarse a sí misma. Es decir, la literatura no es otra cosa que la re-configuración, en una forma vertical, de signos que están dados en la sociedad, en la cultura, en sedimentos separados; es decir, la literatura no se constituye a partir del silencio, la literatura no es lo inefable de un silencio, la literatura no es la efusión de lo que no puede decirse y nunca se dirá.

La literatura, en realidad, sólo existe en la medida en que no ha dejado de hablar, en la medida en que no deja de hacer que circulen signos. Pero hay signos a su alrededor, porque ello habla, por eso algo así como un literato puede hablar.

Aquí tenemos, si ustedes quieren, muy groseramente esquematizada, la orientación en la que se podría desarrollar un análisis literario que fuera, en el sentido estricto del término, semiológico. Me parece que la otra vía sería la vía, a la vez más y menos conocida, que concerniría, ya no a las estructuras significativas y significantes de la obra, sino a su espacialidad.

Saben que, durante mucho tiempo, se ha considerado que el len-

guaje tenía un profundo parentesco con el tiempo. Así se ha creído, sin duda, por varias razones. Porque el lenguaje es esencialmente lo que permite hacer un relato y al mismo tiempo lo que permite hacer una promesa. El lenguaje es esencialmente lo que «lee» el tiempo. Además, el lenguaje deposita el tiempo en él, puesto que es escritura, y, como tal, va a mantenerse en el tiempo y a mantener lo que dice en el tiempo. La superficie cubierta de signos no es, en el fondo, sino la astucia espacial de la duración.

Es, pues, en el lenguaje donde el tiempo se manifiesta a sí mismo, y es en el lenguaje, por lo demás, donde se convertirá en consciente de sí mismo como historia. Se puede decir, si ustedes quieren, que de Herder a Heidegger, el lenguaje como *logos* ha tenido siempre como función suprema conservar el tiempo, velar por el tiempo, mantenerse en el tiempo y mantener el tiempo bajo su vigilia inmóvil.

Creo que nadie había soñado que el lenguaje, después de todo, no era cosa del tiempo, sino del espacio. Nadie excepto alguien que, sin embargo, no me gusta, pero que estoy obligado a constatar: es Bergson. Bergson, que ha tenido la idea de que tras todo el lenguaje no había tiempo sino espacio. Sólo ha tenido un descuido: que ha sacado de ello una consecuencia negativa, y ésta es que se haya dicho que si el lenguaje era cosa del espacio, y no del tiempo, tanto peor para el lenguaje. Y como lo esencial de la filosofía, que es precisamente lenguaje, era pensar el tiempo, sacaba de ello dos conclusiones negativas: en primer lugar, que la filosofía tenía que desviarse del espacio y del lenguaje para poder pensar mejor el tiempo, y después que para poder pensar y expresar el tiempo debía, en cierto modo, cortocircuitar el lenguaje, en fin, tenía que desembarazarse de lo que podía haber en él de pesadez espacial. Y, para neutralizar estos poderes, esta naturaleza o este destino espacial del lenguaje, había que hacer que el lenguaje jugara consigo mismo, utilizar frente a las palabras otras palabras, contrapalabras, en cierto modo; y en el plegado, en el choque, en el entrelazado de unas palabras sobre otras, donde la espacialidad de algunas palabras habría sido matada, en cualquier caso secada con una esponja, anulada, en cualquier caso limitada por la espacialidad de las demás, en ese juego que es, en el sentido estricto del término, la metáfora —de ahí la importancia de las metáforas en Bergson— pensaba que, gracias a todo ese juego del lenguaje contra sí mismo, gracias a todo este juego de la metáfora que neutraliza

la espacialidad, algo llegaría a nacer, o por lo menos a pasar, que sería el fluir mismo del tiempo.

De hecho, lo que ahora se está descubriendo, y por mil caminos, que por lo demás son casi todos empíricos, es que el lenguaje es espacio. En efecto; el lenguaje es espacio y había sido olvidado, mucho más porque el lenguaje funciona en el tiempo. Es la cadena hablada que funciona para decir el tiempo. Pero la función del lenguaje no es su ser, y el ser del lenguaje, precisamente, si su función es ser tiempo, es ser espacio.

Espacio, puesto que cada elemento del lenguaje sólo tiene sentido en la red de una sincronía. Espacio, puesto que el valor semántico de cada palabra o de cada expresión está definido por el desglose de un cuadro, de un paradigma. Espacio, puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes entre las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada obedecen, con más o menos latitud, a las exigencias simultáneas, arquitectónicas, espaciales por consiguiente, de la sintaxis. Espacio, por fin, puesto que, de una manera general, sólo hay signo significante, con un significado, mediante leyes de sustitución, de combinación de elementos, así pues, mediante una serie de operaciones definidas en un conjunto, por consiguiente, en un espacio. Y durante mucho tiempo, creo, hasta prácticamente ahora, se han confundido las funciones anunciadoras y recapituladoras del signo, que son de hecho funciones temporales, con lo que le permitía ser signo, ya que lo que le permite a un signo ser signo no es el tiempo, es el espacio.

La palabra de Dios, que hace que los signos del fin del mundo sean efectivamente los signos del fin del mundo, no tiene lugar en el tiempo; puede manifestarse en el tiempo, pero es eterna, es sincrónica en relación con cada uno de los signos que significan algo.

El análisis literario sólo tendrá, creo, sentido propio siempre y cuando olvide todos esos esquemas temporales en los que está preso, hasta el punto de que se ha confundido el lenguaje y el tiempo. Y, en particular, el mito de la creación. Si la crítica, durante mucho tiempo, se ha conmovido la función y el papel de restituir el momento de la creación primera, que sería el momento en que la obra está naciendo y germinando, es lisa y llanamente porque obedecía a la mitología temporal del lenguaje. Siempre había la necesidad, la nostalgia de la crítica, que era encontrar de nuevo los caminos de la creación, re-

constituir en su propio discurso de crítica el tiempo del nacimiento y de la culminación que, se pensaba, debía contener de hecho los secretos de la obra. La crítica ha estado, si quieren, tan vinculada al tiempo como las concepciones del lenguaje, la crítica ha sido creacionista en la misma medida en que el lenguaje ha sido recibido como tiempo, creía en la creación lo mismo que creía en el silencio. Me parece que este análisis del lenguaje de la obra como espacio merecería intentarse. A decir verdad, lo han intentado algunas personas y en cierto número de direcciones.

Voy a ser incluso un poco dogmático, y a esquematizar cosas que no son más que programas y ensayos. Pero me pregunto si no se podría, *grosso modo*, decir algo así como lo que sigue:

En primer lugar, que es cierto que hay valores espaciales que están inscritos en configuraciones culturales complejas y que espacializan todo lenguaje y toda obra que aparecen en esta cultura. Pienso por ejemplo en el espacio de la esfera desde finales del siglo xv hasta comienzos, más o menos, del siglo xvii. Durante todo el período que cubre el extremo final de la Edad Media, el Renacimiento, hasta el comienzo de la edad clásica. La esfera, en aquella época, no fue sencillamente una figura privilegiada, en la iconografía o en la literatura, entre otras figuras; fue en realidad la figura realmente espacializante, el lugar absoluto y originario donde tenían sitio las demás figuras de la cultura renacentista y de la cultura, digamos, barroca. La curva cerrada, el centro, la cúpula, el globo que irradia no son formas simplemente elegidas por la gente de aquella época, son los movimientos por los que están dados silenciosamente todos los espacios posibles de aquella cultura —y el espacio del lenguaje. Empíricamente, sin duda, se había descubierto que la Tierra era redonda, lo que ha privilegiado, de hecho, la esfera: esto ha sido el descubrimiento de que la Tierra era la imagen sólida, sombría, amontonada sobre sí misma de la esfera celeste, y también de su bóveda, y por consiguiente de la idea de que el hombre, a su vez, sólo es una pequeña esfera microcósmica, situada en el cosmos de la Tierra y en el interior del macrocosmos del éter.

Que son estos descubrimientos, estas ideas, los que han dado a la esfera su importancia no parece muy significativo para plantear el problema. Lo cierto, lo que debería poder analizarse, es que la representación, en el sentido más general, la imagen, la apariencia, la verdad, la analogía, desde finales del siglo xv hasta comienzos del xvii están dados en el

espacio fundamental de la esfera. Lo cierto es que el cubo pictórico de la pintura del Quattrocento, por ejemplo, ha sido reemplazado por la semiesfera hueca donde están situados y desplazados los personajes de la pintura a partir del final del siglo xv y sobre todo del xvi. Lo cierto es que el lenguaje ha comenzado a curvarse sobre sí mismo, para inventar formas circulares, para regresar a su punto de partida —tomad por ejemplo el viaje fantástico de Pantagruel que se acaba en el punto ambiguo de partida, con una marcha a través de un país delicioso que evoca el Olimpo, Tesalia, Egipto, Libia y, añade Rabelais, la isla Hyperborea en el mar judaico, pero he ahí que esa tierra que se atraviesa, al final de las islas, cuando se ha llegado a lo más lejano del viaje, cuando se está absolutamente perdido, he ahí que ese país, sigue diciendo Rabelais, tiene tanta gracia que es el suelo natal de Touraine, que es precisamente ese mismo país, sin ninguna duda, donde los compañeros encontraron su punto de partida, de donde partieron para ir a alcanzar las islas, de tal manera que para regresar a su país no era necesario hacer todo ese viaje, ya que no dejaron de estar en él, o acaso con el fin de dejarle de nuevo, porque si ahora, en el momento en que quieren reembarcarse, están ya en el suelo natal de Touraine, es quizás porque van a partir en un nuevo viaje. Y el círculo vuelve a comenzar indefinidamente.

En cualquier caso, probablemente esta esfera de la representación renacentista, disociándose, haciendo explosión literalmente o retorciéndose sobre sí misma, ha dado, en la mitad del siglo xvii, las grandes figuras barrocas del espejo, de la pompa irisada, de la esfera, de la franja en espiral, de los grandes edificios que se envuelven como hélices alrededor de los cuerpos y que ascienden en vertical.

Me parece que de la espacialidad de las obras en general se podría hacer un análisis de este tipo; y de ello se dispone por lo demás de muchos esbozos, más que de presentaciones de grandes líneas, en análisis como los que hace Poulet por ejemplo. Es probable también que esta espacialidad cultural del lenguaje en general sólo pueda, extremando el rigor, captar la obra desde el exterior. De hecho, hay también una espacialidad interior a la propia obra. Esta espacialidad interior no es exactamente su composición, no es lo que tradicionalmente se llama su ritmo o su movimiento.

De cualquier manera, el espacio profundo es de donde vienen y circulan las figuras de la obra. Y, a decir verdad, semejantes análisis ya se han hecho: en gran parte por Starovinsky en su *Rousseau* o por

Rousset en *Formes et significations* —pienso, y no hago más que citar el texto y remitirles a él explícitamente, en el muy bello análisis que Rousset ha hecho del bucle y del zarcillo en Corneille. Ha mostrado cómo el teatro de Corneille al comienzo, desde la *Galerie du Palais* hasta el *Cid*, obedece a una espacialidad de bucle; es decir, que se dan dos personajes que están juntos antes del comienzo de la pieza. Ésta sólo comienza en la medida en que esos personajes se separan, y después, en el centro de la pieza, se reencuentran, aunque no se cruzan, la reconciliación no es posible o no es perfecta; es la historia de Rodrigo y de Jimena, que no pueden llegar a juntarse absolutamente, a causa de lo que ha pasado; que se encuentran separados de nuevo, y vueltos a unir simplemente al final de la pieza. De ahí una forma de bucle, una forma de ocho, si ustedes quieren, de signo de infinito, que caracteriza la espacialidad de las primeras obras de Corneille. Y más tarde *Polyeucte* representa en cierto modo la irrupción de un movimiento ascensional que no existía, porque en *Polyeucte* se encuentra efectivamente la figura en ocho, dos personajes que están juntos antes del comienzo de la pieza, Polyeucte y Pauline, que se separan después, que se juntan y se separan para volver a encontrarse al final. Pero el juego de la separación no se debe a acontecimientos que estén en el mismo plano que los propios personajes, se debe esencialmente al movimiento ascendente provocado por la conversión de Polyeucte. Si quieren, el factor de separación y de reunión es una estructura vertical que culmina en Dios. A partir de ese momento, Polyeucte se separa de Pauline para juntarse con Dios, y Pauline, para juntarse con Polyeucte, lo va a seguir; el juego del bucle o de la espiral dará a la pieza de *Polyeucte* y a las obras posteriores de Corneille ese movimiento de hélice, esa especie de drapeado ascendente que es tal vez el mismo que el que se encuentra, en la misma época, en la escultura barroca.

Finalmente, y siendo esto la espacialidad de la obra misma, quizás se podría encontrar una tercera posibilidad de analizar la espacialidad de la obra, estudiando no ya la espacialidad de la obra en general, sino la espacialidad del lenguaje mismo en la obra. Es decir, sacar a la luz un espacio que no sería el de la cultura, que no sería el de la obra, sino el del lenguaje mismo, puesto ahí en la hoja blanca de papel, el lenguaje que, por su propia naturaleza, constituye y abre cierto espacio, un espacio a menudo muy complicado y que ha sido quizás, en el fondo, hecho sensible en la obra misma de Mallarmé —el espacio

de la inocencia, de la virginidad, de la blancura, también el espacio del cristal de la ventana, que es el del frío, de la nieve, del hielo donde el pájaro está retenido; espacio a la vez tenso y liso, además de cerrado y replegado sobre sí, que se abre en todas sus cualidades de licitud, abriéndose a la penetración absoluta de la mirada que puede recorrerlo, pero no pudiendo la mirada, en el fondo, sino resbalar sobre él. Este espacio abierto es al mismo tiempo un espacio completamente cerrado, este espacio que se puede recorrer es un espacio como congelado y enteramente cerrado. Y esto es probablemente el espacio de las palabras de Mallarmé. El espacio de los objetos mallarmeanos, el espacio del lago de Mallarmé, es igualmente el espacio de sus palabras. Tomen, por ejemplo, los valores, muy bien analizados por J.-P. Richard, del abanico y del ala en Mallarmé. El abanico y el ala, cuando están abiertos, tienen la propiedad de sustraer a la vista: el ala sustrae el pájaro a la vista, más cuanto más amplía, el abanico enmascara el rostro; ambos, pues, sustraen a la vista, ocultan, ponen fuera del alcance y a distancia, pero sólo ocultan en la medida en que despliegan, es decir, en la medida en que se encuentra desplegada la riqueza esmaltada del ala o el dibujo mismo del abanico. Y, por el contrario, cuando están cerrados, el ala deja ver el pájaro y el abanico deja ver el rostro, dejan, pues, acercarse, ofrecen a la captación de la mirada o de la mano lo que hace poco ocultaban cuando estaban abiertos; pero en el mismo momento en que se repliegan se convierten en ocultadores, recelan precisamente de todo lo que estaba expuesto en el momento en que se abrían. Así pues, el ala y el abanico forman el momento ambiguo del desvelamiento y, sin embargo, del enigma; forman el momento del velo extendido sobre lo que está por ver, e igualmente el momento de la absoluta exhibición.

El espacio ambiguo de los objetos mallarmeanos, que a la vez desvelan y ocultan, es probablemente el mismo espacio de las palabras de Mallarmé, el espacio de la palabra misma; la palabra, en Mallarmé, despliega su parada, envolviendo, sumergiendo bajo esa parada lo que está diciéndose. Está a la vez replegada sobre la página en blanco, ocultando lo que tiene que decir, y hace que surja, en el mismo movimiento de repliegue sobre sí, en la distancia, lo que irremediablemente permanece ausente. Es probablemente el movimiento de todo el lenguaje de Mallarmé, en cualquier caso es el movimiento del Libro de Mallarmé, libro que hay que tomar a la vez en el sen-

tido más simbólico, del lugar del lenguaje, y en el sentido más preciso de la empresa de Mallarmé, en la que está literalmente perdido, al final de su existencia; así pues, es el movimiento del Libro que, abierto como un abanico, debe ocultarlo todo mostrándolo, y que, cerrado debe dejar que se vea el vacío que en su lenguaje no ha dejado de nombrar. Por eso, el Libro es la imposibilidad misma del libro, su blancura selladora cuando se despliega, su blancura desveladora cuando se repliega. El Libro de Mallarmé, en su imposibilidad obstinada, hace casi visible el invisible espacio del lenguaje, ese invisible espacio cuyo análisis habría que hacer, no solamente en Mallarmé, sino en cualquier autor que se quiera abordar.

Me dirán que esos posibles análisis, ya esbozados en parte aquí y allá, parecen abordar la obra en un orden disperso; hay, por un lado, el desciframiento de los sedimentos semiológicos y después, por el otro, el análisis de las formas de espacialización. ¿Deben permanecer paralelos esos dos movimientos? ¿Quieren ser convergentes o quieren converger solamente en el infinito, por el lado en que la obra es apenas visible en su lejanía? ¿Cabe esperar que hubiera un día un lenguaje único que hiciera aparecer a la vez los valores semiológicos nuevos y el espacio en que se espacializan? No hay absolutamente ninguna duda; estamos lejos de poder mantener todavía un discurso así, y la dispersión de las propuestas que acabo de sostener lo atestigua.

Y, sin embargo, y más bien, ésta es sin duda nuestra tarea. La tarea del análisis literario ahora, la tarea, acaso, de la filosofía, la tarea, quizás, de todo el pensamiento y de todo el lenguaje sería actualmente dejar que llégue al lenguaje el espacio de todo lenguaje, el espacio en el que las palabras, los fonemas, los sonidos, las siglas escritas pueden ser, en general, signos; tendrá que haber efectivamente un día en que aparezca la reja que libere el sentido reteniendo el lenguaje. Pero no sabemos qué lenguaje tendrá la fuerza o la reserva, qué lenguaje tendrá tanta violencia o neutralidad como para dejar que aparezca y para nombrar él mismo el espacio que lo constituye como lenguaje. ¿Será acaso un lenguaje mucho más ceñido que el nuestro, un lenguaje que no conocerá la separación actual de la literatura, la crítica y la filosofía; un lenguaje en cierto modo absolutamente de primera hora, y que evocará, en el sentido fuerte de la palabra evocación, lo que ha podido ser el primer lenguaje del pensamiento griego? ¿No se podría decir, tal vez, otra cosa aún: que si la literatura tiene actual-

mente un sentido, y si el análisis literario tal como acabo de hablar de él actualmente también lo tiene, es porque presagian lo que será ese lenguaje, porque son quizás signos de que ese lenguaje está naciendo? ¿Qué es, después de todo, la literatura? ¿Por qué ha aparecido en el siglo XIX, como decíamos ayer, y ligada al curioso espacio del libro? Tal vez por eso precisamente, la literatura es esta invención reciente, que data de menos de dos siglos, fundamentalmente la relación constituyéndose, tornándose oscuramente visible, pero todavía no pensable, del lenguaje y del espacio.

En el momento en que el lenguaje renuncia a lo que ha sido su vieja tarea desde hace milenios, que era la de recoger lo que no se debe olvidar, cuando el lenguaje descubre que está ligado mediante la transgresión y la muerte a ese fragmento de espacio, tan fácil de manipular, pero tan arduo de pensar, que es el libro, entonces algo así como la literatura está naciendo. El nacimiento de la literatura está aún muy cerca de nosotros y, sin embargo, ya, en el hueco de sí misma, plantea la pregunta de lo que es. Lo que ocurre es que es extremadamente joven aún dentro de un lenguaje que era muy viejo. Ha aparecido dentro de un lenguaje que desde hace milenios, desde, en cualquier caso, la aurora del pensamiento griego, estaba encomendado al tiempo.

Así pues, ha aparecido dentro de un lenguaje encomendado al tiempo como el balbuceo, el primer balbuceo, de un lenguaje todavía muy largo, a cuyos comienzos estamos muy lejos de haber llegado, lenguaje que estará encomendado al espacio. El libro, en su materialidad, ha sido hasta el siglo XIX el soporte accesorio de un habla preocupada por la memoria y el retorno. Y helo ahí convertido, y esto es la literatura, más o menos en la época de Sade, en el lugar esencial del lenguaje, su origen siempre repetible, pero definitivamente sin memoria.

En cuanto a la crítica, ¿qué ha sido desde Sainte-Beuve a los demás, qué ha sido sino precisamente el esfuerzo por pensar, el esfuerzo desesperado, el esfuerzo condenado al fracaso, por pensar en términos de tiempo, de sucesión, de creación, de filiación, de influencia, aquello que era ajeno al tiempo, que estaba encomendado al espacio, es decir, la literatura?

Y este análisis literario en el que tantos se ejercitan hoy día no es la promoción de la crítica en un metalenguaje; no es la crítica por fin convertida en algo positivo, con todos sus gestos menudos, pacientes,

con todas sus acumulaciones un poco laboriosas; el análisis literario, si tiene un sentido, no hace sino borrar la posibilidad misma de la crítica. Poco a poco hace visible; pero todavía envuelto en una niebla, que el lenguaje se torna cada vez menos histórico y sucesivo, muestra que el lenguaje está cada vez más distante de sí mismo, que algo así como una red se aparta de sí, que su dispersión no se debe a la sucesión del tiempo, ni al esparcimiento del anochecer, sino al estallido, al centelleo, a la tempestad inmóvil del mediodía.

La literatura en el sentido estricto y serio de esa palabra, que he procurado explicarles, no sería sino ese lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado, es decir, esto mismo que tenemos ahora, hoy, que pensar.