

Julia Kristeva

PENSAR EL PENSAMIENTO LITERARIO*

TRADUCCIÓN: LUIS ALFONSO CASTELLANOS, S. J.**

TO THINK LITERARY THINKING

* Julia Kristeva, mayo de 1999. Publicado originalmente en *Textuel* 37 como *Penser la pensée littéraire* (París: Revue de L'UFR de Lettres, Arts et Cinéma de l'Université Paris 7: Denis Diderot, 2000, 25-39).

** Decano del Medio Universitario, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana. Ph.D en Historia y Semiología del texto y de la Imagen, U. de París 7. Correo electrónico: alfonso.castellanos@javeriana.edu.co

LA TEORÍA LITERARIA HA SUSCITADO muchos rechazos, no pocos atascos y el aumento de malentendidos. Algunos la catalogan de “terrorismo teórico” y otros desean restaurar el “sentido común” de un “yo lector” que sería el “yo popular”, y tratan de persuadirse de que “nada interesante se ha escrito desde hace veinte años”. A estas nostalgias, en suma moderadas, se añade la inquina tanto mediática como académica —los poderes y las instituciones definitivamente se juntan— dirigidas a ridiculizar y a desacreditar para siempre esta usurpación de autoridad en las letras que ha realizado o desea efectuar la teoría literaria. Puede parecer paradójico que una actividad tan sobria, abstracta, incluso insignificante (dicen ellos) suscite tanta... *erotización*. ¿Por qué tanta pasión por un objeto tan indefinido? Para entender mejor las razones de esta aparente anomalía, recordemos la génesis del pensamiento teórico en el dominio de las artes y de las letras.

Existen, a mi juicio, dos fuentes de la teoría literaria: la primera se remonta a la filosofía y sus mutaciones desde el final del siglo XIX; la segunda, al cambio



de régimen del imaginario, contemporáneo de la mutación de la filosofía y de la estética, y sobre la cual no se insiste suficientemente. Nos es tan difícil abarcar la medida de nuestro siglo y de sus cambios profundos, cuando ya se anuncian otros a la vigilia del tercer milenio como prolongación de los precedentes.

Quisiera formular estas transformaciones en dos enunciados memorables antes de profundizar en ellas: el uno, de Jean-Paul Sartre comentando al Nietzsche de “Dios ha muerto”, y el otro, de Mallarmé, “Se ha tocado el verso”; y les ruego no olvidar que uno no se sostiene sin el otro.

Antecedentes

Si es cierto que una teoría literaria existe desde Platón y Aristóteles (aquella de los géneros, del estilo, del autor, del modelo y de la imitación, etc.), la teoría literaria en el sentido moderno —y controvertido— del término es tributaria

de la filosofía y de la estética alemanas del fin del siglo XIX y principios del XX, más particularmente de la revolución fenomenológica de Husserl.

En sus *Principios fundamentales de la historia del arte* (1915), Heinrich Wölfflin (1864-1945) renuncia a explorar los casos singulares, y destaca los trazos generales de la evolución artística. El objeto de su análisis no es la *expresión*, sino la *calidad* abstracta, primero, en relación con la siguiente formulación: la calidad del estilo “va en sí mismo”, es la forma de visión común a todos los artistas de una misma época, y se constituye como una “lengua artística” (*Kunstsprache*). Esta lengua se establece a partir de oposiciones binarias de categorías exclusivas la una de la otra (así: lo lineal y lo pictórico, lo plano y lo profundo, lo abierto y lo cerrado, etc.). Pero que lejos de ser universales, como las categorías de Kant, dependen de los períodos históricos analizados (renacimiento, barroco o gótico no tienen las mismas categorías). Progresivamente, el pensamiento de Wölfflin se encamina hacia una asimilación de los problemas del arte como aquellos del lenguaje, del estilo y de la lengua.

Ernst Cassirer (1874-1945) descubre paralela e independientemente la esencia del “símbolo” que expresa lo invariable detrás de las variaciones. Todas las “formas culturales” (mito, arte, religión, incluso la ciencia) se reconcilian en su común pertenencia “a la función simbólica” que realizan de maneras diferentes. El primado y la extensión de la función simbólica que cubre todos los fenómenos y manifiesta el sentido en lo más profundo de lo sensible no niega de ninguna manera el contexto: el contexto constituye la forma simbólica, la cual, así circunscrita, organiza la realidad.

En este horizonte de reflexión cabe destacar a Edmund Husserl (1859-1938), fundador de la fenomenología. Él se inspira en la epistemología del pensamiento matemático, su objeto inicial de trabajo. Husserl parece ser el inspirador más radical del énfasis llamado “teórico” dentro del dominio de las artes y de las letras, como en general dentro de las “ciencias humanas”. En *Ideas y directrices para una fenomenología* (1913), y más tarde en sus escritos en *Lógica formal y lógica trascendental* e *Investigaciones lógicas*, abandona la distinción entre “forma” y “contenido”, según él fundada sobre directrices y criterios meramente, “psicológicos”. A su vez propone un pensamiento “lógico” por el cual todo “dato”, que debe ser “ubicado en la región del ser”, se da en la experiencia; dicho de otra manera, “el cómo” debe ser irreductiblemente “integrado”. De tal manera que los estudios “puramente lógicos” de “esta integración” son precisamente aquellos en los que se constata que “lógica” es el adjetivo husserliano del Logos griego. Como verdadera transformación del pensamiento filosófico que podemos comparar a aquella de Platón, la fenomenología de Husserl demuestra la esencia de la “forma del

conocimiento”, por oposición a “la materia del conocimiento”, discute la distinción entre las leyes formales y las leyes materiales y restablece “la unidad lógica del contenido del pensamiento, esto es, de la unidad de la teoría”.

Podríamos establecer, lo que yo no haré aquí, la filiación fenomenológica de las investigaciones científicas literarias en Alemania que se consagran a la forma literaria portadora de contenidos específicos: de Vossler a Steinthal, Spet, Staiger y Spitzer se estudian las particularidades de la lengua poética como forma de expresión de un pensamiento específico; se pasa de “la estilística dialectal” a “la forma poética” de los discursos y de los géneros; se distingue la “forma interior”; se separan “los signos de las cosas” de los “signos del sentido”, etc.

El desarrollo de la lingüística general de Saussure (1857-1913), su semiología, así como los trabajos de Hjelmslev (1899-1965), muy cercanos a la fenomenología, van a contribuir a identificar este valor específico conferido a la formalidad literaria, que había sido separada del sistema mismo de la lengua por los teóricos alemanes. Esta corriente de inspiración lingüística iniciada por Saussure y Hjelmslev tendrá su realización más clara en el formalismo ruso. En efecto, el giro efectuado por el formalismo ruso destaca, en sustancia, las estructuras binarias del pensamiento poético y narrativo, al igual que ellas serían una vuelta al binarismo fonológico constitutivo del sistema de la lengua. *Teoría de la literatura* de B. Tomashevski (1925) es la versión más sistemática, gracias a la cual conocemos sus protagonistas más importantes: Chklovski, Vinogradov, Tynianov y R. Jakobson. T. Todorov presenta en Francia un compendio de sus trabajos (*Teoría de la literatura*, colección Tel Quel, Le Seuil, 1966), punto de partida para una extensión del estructuralismo de Lévi-Strauss que hasta entonces se aplicaba solamente a las estructuras de parentesco y a los mitos, sobre los textos literarios y otros objetos estéticos (música, cinema, fotografía, etc.).

Sin querer ser exhaustiva, debo agregar, a estas “escuelas” alemana y rusa, la *Teoría literaria* de René Wellek y Austin Warren, de 1949, entendida como una rama de la literatura general y comparada: reflexión sobre las condiciones de la literatura, la crítica literaria e historia literaria, que podemos designar como “teoría literaria” para distinguirla de la “teoría de la literatura” más fácilmente identificada con el formalismo. Más empírica que las variantes teóricas de Europa, la “Nueva crítica” norteamericana mezcla métodos históricos y formales, y se nutre abundantemente de la literatura comparada.

No quiero ir más lejos, en este recuerdo esquemático, de los antecedentes de la teoría literaria moderna y francesa. Por esenciales que éstos sean, no explican su resurgimiento reciente en Francia y en el extranjero, y por ellos solos llevan el riesgo de un encierro cientificista y positivista que sería incapaz de distinguir

las particularidades del pensamiento literario postuladas inicialmente, ya que la encerrarían en un esquema lógico universalizante.

Cabe añadirse a esta revisión anterior otro estado de la crítica literaria: olvidamos destacar que esta investigación sostenida sobre la *forma como pensamiento*, y no como característica accesoria, que especifica la teoría literaria, es el ejercicio contemporáneo de un *reajuste sin precedentes* de la *experiencia imaginaria* dentro de la modernidad. Un reajuste que ha puesto en dificultad los hábitos de recepción: ha estimulado la intervención de nuevas aproximaciones a estos “lenguajes”, de estas “formas” sorprendentes, y ha roto literalmente la racionalidad clásica al mismo tiempo que la moral y las ideologías.

En síntesis, la experiencia literaria de fines del siglo XIX y principios del siglo XX aparece como el camino real del pensamiento del sujeto en el mundo, examinando los límites de la conciencia con aquellos del lenguaje. El imaginario, rozando los estados límites, por no decir las patologías psicosociales, se despliega y se separa como el cómplice más o menos intencional de la revolución freudiana que descubre por esta misma época el inconsciente. Este nuevo régimen del imaginario, más radical, se ubica todavía como rival de la experiencia interior, al mismo tiempo que ambiciona modificar las estructuras sociales al transformar la relación del ser hablante en el sentido, al mismo tiempo que esta relación recodifica en profundidad el contrato social. Enfrente de lo *sagrado*, desde donde los hombres celebran el sentido por los ritos oponiendo las sustancias sacrificadas al más allá de las prohibiciones, lo sensible a lo significativo, y enfrente de lo *religioso*, que medita el sentido como una dinámica entre lo prohibido y la transgresión al interior de la rebelión constitutiva del sujeto frente al padre, *el imaginario moderno* se ha confrontado al *sentido* constitutivo de la conciencia humana y la moral social, desafiándola bajo la presión de un *real* que permanece siempre un imposible, pero que el imaginario moderno desea explorar escribiendo verdades inconfesables.

El nuevo régimen imaginario

Porque es mejor simplificar, les propongo lo siguiente: después de un siglo, tal vez un poco más, se ha producido un acontecimiento que ha marcado profundamente la experiencia literaria europea, y es el reencuentro de la literatura con el imposible. Iniciado por el romanticismo alemán, encarnado en los hermanos Schlegel, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y hasta en la lucidez dramática de Hölderlin descrita claramente por la revista *Athenäum* (Berlín, 1788), ha sido el reencuentro de la literatura con el imposible que ha tomado

su forma (la más radical) en la lengua francesa. La literatura renuncia al papel de un lenguaje bello, a la belleza seductora, hermana menor de la religión, y explora otros recursos de la propia palabra: ¿qué decir? ¿Cómo decirlo? ¿Qué significa decir? ¿Hacer y deshacer el sentido? La literatura entra primero en un debate radical, o en un careo (similitud, después disociación) con la religión y la filosofía; ella explora así los caminos sin salida de la conciencia y se asocia a la locura. Ella se estrella, en últimas, con la resistencia de la realidad social, no para desmentirla, sino para no ser su mero reflejo, y tal vez para objetar en un primer momento el imaginario mismo; y, por tanto, la literatura supeditada a la religión social —hemos conocido el drama del poeta convertido en un hombre de negocios, como aquel del poeta “comprometido”— antes de reivindicar cualquier otro estatus del imaginario como vía de la verdad y de la transformación tanto subjetiva como social. Este reencuentro de la literatura con el imposible conoce en Francia tres momentos: el primero es el de Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé; el segundo, el surrealismo; y el tercero, el de *Tel Quel* (1960-1982).

Rimbaud

Recordaré de Rimbaud algunos de sus versos extraídos de *Una temporada en el infierno*, titulados “Delirios II. Alquimia del verbo” (1870):

Jamás la esperanza, no hay un *orietur*.
Ciencia y paciencia, el suplicio es seguro.

Y las palabras eternas de *Una temporada en el infierno*, “Adiós” (1873):

¡Yo! que me he llamado mago o ángel,
que me dispensé de toda moral,
yo he vuelto a la tierra,
con un deber de la búsqueda,
¡y la rugosa realidad para oprimir! ¡Campesino!

¿Me he equivocado? ¿La caridad sería para mí la hermana de la muerte?
En fin, pediría perdón por haberme nutrido de la mentira. Y marchemos.
¡No existe una mano amiga! ¿Y dónde puedo pedir socorro?
Sí, el nuevo momento es al menos muy severo, [...]

Hay que ser absolutamente moderno. [...]

He visto allá el infierno de las mujeres [...].

Y en fin, en las *Iluminaciones*, “Mañana de borrachera” (1871):

La elegancia, la ciencia, la violencia: [...]

¡Nosotros te afirmamos, método! [...]

He aquí el tiempo de los asesinos.

El *método* es, ustedes lo comprenden, violentamente subversivo.

Tenemos que ser absolutamente modernos, en este tiempo de asesinos, pues he visto allá el infierno de las mujeres: éste podría ser un montaje posible de los textos de Rimbaud. Podríamos presentar otros ejemplos. Pero éste me parece sintonizar con la lectura que haré de los surrealistas: la constatación abrupta de una antinomia entre la sociedad y la poesía y, sobre todo, entre una cierta espiritualidad (que la familia y Claudel no cesaron de encontrar, o tal vez de imponer bajo las formas más convencionales) y la afirmación de un “método” elegante y cruel, que es pensar de cierta manera más allá del juicio, pensar con el cuerpo y con la lengua. Sabemos que la experiencia de esta ruptura conduciría a Rimbaud al abandono de la escritura poética —el viajero encuentra en Abisinia una actividad tanto exótica como aparentemente insignificante, y a veces hemos pensado que él termina por rechazar la búsqueda de una “rugosa realidad para estrechar” a no ser que él la haya seguido en silencio—. Por tanto, antes de que el decir poético intente este imposible, renunciar a la formulación imaginaria, otro imposible se despliega esplendorosamente en sus *Iluminaciones*: la auscultación de ese estado límite donde el pensamiento recurre a las sensaciones, no “al sentido común” del cual algunos creen encontrar los fundamentos de lo sensible, sino, al contrario, “al desajuste de los todos los sentidos”, que es, en realidad, el índice de la humanidad pensante, si lo meditamos bien. Evento que se encamina hacia la claridad de un lenguaje fulgurante, denso e insólito, que es necesario llamar una “Iluminación”. Ella es un *pliegue* en el cual un “alma”, esto es, un sujeto que ha tocado en sentido y en sensación sus propios límites, se evade en la exterioridad que podemos llamar “un viaje”, o un “camino” o un “ser”—pero Rimbaud desconfía bastante de las mentiras para contentarse con los clichés anestésicos de lo que aparece propiamente dicho como una “locura”—. Escúchenlo, no existe su realismo sin sus versos, sin este extracto de *Iluminaciones* que se titula “Vidas”:

Yo soy un inventor tan emérito como todos aquellos que me han precedido;
incluso un músico que ha encontrado algo como la llave del amor.
[Irán en conjunción la música con las claves del surrealismo]
Espero convertirme en un loco perverso
[estamos aquí en el límite del silencio, pero Rimbaud no termina de componer con él mismo]

Y sin este otro extracto de “Mañana de borrachera”:

¡Oh, ahora somos dignos de estas torturas!

Recojamos fervorosamente esta promesa sobrehumana hecha a nuestro cuerpo y a nuestra alma creada: ¡esta promesa, esta demencia!

[La posibilidad de cambiar el estilo en una nueva iluminación está ligada, si ella existe, a una demencia]

¡La elegancia, la ciencia, la violencia! [...]

¡Te afirmamos, método!

No olvidamos que has glorificado ayer a cada una de nuestras épocas.

Nosotros tenemos fe en el veneno.

Sabemos dar toda nuestra vida todos los días.

He aquí el tiempo de los asesinos.

[La exhortación, la exaltación, la demencia, la elegancia, la ciencia, la violencia, he aquí aquello que debería dar acceso a un nuevo estilo].

Veamos ahora a Lautréamont, casi contemporáneo (1868, *Los cantos de Maldoror*; 1870, *Poesías*):

Llegó el tiempo de apretar los frenos de mi inspiración,
de detenerme un instante en la ruta como cuando se mira la vagina de una mujer [...].
Yo escribiré mis pensamientos en orden, en un diseño sin confusión.

La lógica del cuerpo sensible y de la musicalidad abriría, en el corazón mismo del juicio que nos banaliza en nuestras vidas sociales, otra escena, otra humanidad, “poética” si lo queremos, pero ¿sería en realidad otra lógica?

Lautréamont, el explorador de esta vía, es otro precursor de los surrealistas. Algunos de ustedes conocen mi reflexión sobre Lautréamont en *La revolución*

del lenguaje poético, y les confieso que me siento emocionada de volver a estos viejos comentarios y a *Los cantos de Maldoror* y las *Poesías*. Ellos expresan esta misma necesidad que afirma Rimbaud de salir de la poesía decorativa, de combatir el romanticismo, el parnaso, el simbolismo, la retórica vacía, o el embellecimiento pasible del placer o del dolor, y de confrontar la experiencia de la literatura con la filosofía y la ciencia. Las *Poesías* de Lautréamont nos conducirán a una escritura, digamos taxativa: en efecto, a manera de fórmulas, que inspiran un rigor científico y positivista influenciado por Augusto Comte —aunque en un sentido blasfematorio e irónico— y que reenvía a la filosofía clásica, enunciada ya en las máximas de La Rochefoucauld, de Pascal, de Vauvenargues, y que el poeta hace tambalear ligeramente para darle un sentido más radical, más demoníaco, más rebelde a la enunciación clásica.

La confrontación del otro es conducida en dos planos: por una parte, en la reescritura del clasicismo y del racionalismo para desplegar el tejido del pensamiento; y, por otra, por la travesía del otro sexo en cuanto total. No es solamente la violencia, lo intolerable, el desagrado, sino igualmente la fascinación y, a partir de ella, la movilización de la lengua para dar cuenta de estos estados de pasión ambivalente. He aquí algunos extractos de *Poesías*:

¡Los grandes pensamientos vienen de la razón! [...] ustedes que llegan, dejen todo desespero. [...] Cada vez que yo he leído a Shakespeare, me ha parecido descuartizar el cerebro de un jaguar.

Lautréamont nos invita a entrar en el conflicto, a destacar lo inconciliable, a expresar la lógica de la violencia y de la ferocidad que está en el anverso del lenguaje hermoso, la violencia de la belleza literaria con la cual se engalana el nombre de Shakespeare con un acto violento: descuartizar el pensamiento que es la potencia suprema, penetrar en esa tiranía del intelecto del cual Kant había indicado la fuerza y que Lautréamont presenta sobre la aterradora e irrisoria imagen de un “cerebro de jaguar”.

Esta reivindicación de un pensamiento radical va a la par con una penetración del misterio de la “norma”, que es el tabú de la sexualidad, con el embellecimiento del acto sexual. Y Lautréamont lo añade a su revolución lógica con un descendimiento, a través de lo femenino y de la vagina, en el infierno irrisorio de la especie, de nuestra animalidad: “[...] es el tiempo de apretar los frenos de mi inspiración y detenerme, un instante, en la ruta, como cuando se mira la vagina de una mujer”.

Si he citado a estos dos autores (Rimbaud y Lautréamont), entre otros, es para destacar dos elementos de este encuentro de la literatura con lo imposible, que Tel Quel ha retomado y sobre los cuales volveré en algunos instantes. Por una parte, la literatura frente a un destino filosófico clásico y en el límite clasicista; por otra, la confrontación de la enunciación literaria y del decir poético con lo femenino del hombre y con lo femenino de la mujer, que reenvía de hecho a un real transubjetivo cada vez más imposible de distinguir. De tal manera que iremos a buscarlo en una perspectiva que les parecerá a algunos onírica, pero que es, tal vez, el fondo de las cosas: pensemos en el ideograma chino y en su batalla entre el gesto y el signo, entre lo real y el sentido.

El surrealismo

El segundo encuentro de la literatura con lo imposible fue del surrealismo. Retomando el mensaje de Rimbaud y Lautréamont, este movimiento ha conocido igualmente el rechazo antilírico y la preocupación de un discurso objetivo —que exaspera al burgués, como ustedes lo saben— tanto como el viaje hacia lo imposible, que yo indiqué hace un rato en sus dos variantes de lo femenino y de lo real; viaje que, sin embargo, se enfrasca en el culto de la mujer providencial (“la mujer es el futuro del hombre”, uno de los impases más sagrados de este equívoco) y con la adhesión a una institución providente: el Partido Comunista, en el caso de Aragon. Esto es lo que queda de Breton a Aragon, a partir de o por encima de sus luchas, en las que afirmaron conscientemente que *la literatura es el pensamiento*. Que la escritura disuelve la aparente coherencia del razonamiento y despliega la dinámica del pensamiento: “lo pensado”, para mostrar mejor, que esta escritura-pensamiento exhibe la lógica reprimida, el negativo de la calma del pensamiento metafísico.

Las refinadas letras francesas están demasiado habituadas al lenguaje bello y tienen temor del razonamiento; por tanto, no podemos ir impune y suficientemente sobre este terreno para afirmar que una escritura puede ser —no eterna, las librerías al estar llenas nos contradicen, pero sin embargo esto sucede— un acto del pensamiento. La revolución surrealista me parece radical en la medida en que ensaya especificar en qué consiste lo insostenible de esta variante del pensamiento que el ser humano realiza escribiendo contra lo reprimido y la norma. Cuando Aragon afirma continuamente lo que él llama “la voluntad de la novela”, no olvidemos su profesión de fe en *Campesino de París* (1924-1926): “[...] mi oficio es la metafísica”.

La “voluntad de la novela” es una continuación —y, podría demostrarse, una mutación— de la metafísica cuando ésta se dispone a la escucha de la poesía y de sus sentidos. Poniendo demasiada atención al “mundo nuevo” profetizado por los surrealistas en cuanto mundo social —y esto, en efecto, es un aspecto del proyecto, ya volveré sobre este punto—, se ha subestimado, sobre todo, la rebelión filosófica que representa una escritura opuesta, al mismo tiempo, “a la acción” y “al arte”. Sin embargo, la modernidad de este proyecto es incontestable y descomunal. Al final de este siglo, más que en la época surrealista, sabemos que una racionalidad de la acción no agota las potencialidades del ser.

La revolución surrealista se ejerce, primero, contra un mundo donde “la acción no es más la hermana del sueño”, según la fórmula de Baudelaire. Un mundo que se opone simultáneamente al pensamiento contemplativo y a la razón pragmática para explorar esa otra escena que Freud abriría desde el fin del siglo pasado. Existe un pensamiento en los límites de lo pensable: una práctica del lenguaje liberado de las riendas de la conciencia juez y donde se llega a imponer la evidencia. Se trata tal vez de otro mundo (de pensamiento) que cambia el mundo (real).

La revolución surrealista pide un nuevo pensamiento que trastorne la esencia del pensamiento: el rechazo de la poesía insignificante, de la poesía decorativa; el rechazo del “pohema”*** se confirma en la poesía de los surrealistas: “Cuidense [...] y enseguida la rima, la sintaxis, el sentido grotesco”, escriben Breton y Éluard, quienes, con Apollinaire, desean “tocar la esencia del verbo”. Se trata de continuar la búsqueda de un rechazo de lo decorativo, del encaje poético, del “pohema”, para inventar, en la perspectiva de la ambición “científica” o “experimental” de los precursores: “el poema acontecimiento”. Éste se desarrollará en años posteriores bajo la forma del *happening*, con la implicación del público, de los participantes, de los lectores en igualdad de sujetos, del cuerpo, de los átomos de ese sentido en juego, en un lugar dado. “El lirismo es el desarrollo de una protesta contra el sentimiento de realidad” (Breton), leemos todavía en *Notas sobre la poesía*. ¡Seamos reales y démonos cuenta de lo que nos rodea, pero para mejor aniquilar la realidad banalizada! El surrealismo no dejará perder esa navaja filuda entre la poesía y la realidad. La “[...] transubstanciación de cada cosa en milagro [...]”, he aquí lo objetivo de la nueva poesía. Tal es la propo-

*** Kristeva conserva el eco del término griego para enfatizar el sentido original de “hacer” o “crear”: (poiema). (Nota del traductor).

sición de Aragon en *El tratado del estilo* (1927), en consonancia así mismo con las *Iluminaciones* de Rimbaud y con el enunciado de Proust, que le exige a la palabra escrita hacerse carne por “la transubstanciación”, y la novela deviene así una experiencia física. Se trata, por supuesto, en un primer tiempo, de buscar un tipo de iluminación o de fascinación que atravesase el culto de la escritura: de la escritura, no como acceso privilegiado, sino exclusivo de *lo pensado*****. “Yo pertenezco, por lo tanto, desde mi juventud, a esta especie zoológica de escritura para la cual el pensamiento se forma escribiendo”, afirma Aragon, en su prefacio tardío, de 1964, a *Libertinaje* (1924). Él reconoce que no existe otra solución para el pensamiento o para el vivir fuera de la escritura: que sólo la escritura puede válidamente levantarse contra la opinión y el arte dulzón, que ella sola es una revolución a favor de lo milagroso y la apropiación de un pensamiento sin compromiso utilitario.

Una sexualidad paroxística está llamada a sostener el lenguaje de encantamiento de manera que él se revele contra esta lengua francesa —evidentemente imaginaria— percibida como racional, plana, refractaria a toda ensoñación. La lengua francesa es una “[...] lengua de banquero, precisa e inhumana”, se quejaba Aragon en el *Tratado del estilo*, antes de proponer la creación de otra diferente ayudándose de la escritura automática, de los relatos de sueño, de los collages, de los fragmentos. Por lo tanto, el erotismo se movilizó para provocar lo insólito e infundir una nueva vida al imaginario. Tal es la preocupación de *La defensa de lo infinito* (1923-1927).

Llegamos así a esta definición en imágenes del estilo verbal, o del pensamiento de la escritura, en el cual el escritor no es más que la “oportunidad”: “[...] yo llamo estilo al acento dado en un hombre concreto a aquella marejada del océano simbólico que repercute en él y que mina universalmente la tierra por la metáfora”. Atención: el estilo trabaja la lengua de tal manera que cada individuo, cada hombre dado es el representante del océano simbólico, de lo infinito del lenguaje al cual somos conducidos si estamos verdaderamente dispuestos a la confrontación con lo efímero, con el humor y con la imagen; para el poeta, estos fenómenos no son más que pretextos que abren “a una revolución sin fin”, la cual debe traducirse, a su vez, por medio de metáforas. Insisto también sobre el acento, sobre la música, sobre lo que yo llamo la *semiótica*, por lo tanto, sobre la experiencia singular que inspira una sensibilidad irreducible en el uso comunitario del lenguaje (de la “marejada” universal que mina la “tierra”).

**** Juego lingüístico difícil de asumir en español: “l’a-pensée”. (N. del T.).

Tel Quel

La revista *Tel Quel* constituye para mí la tercera variante —todavía invisible— de este encuentro entre literatura e imposible, y en la cual se anida la “teoría literaria” reciente. Efectivamente, es una variante todavía casi invisible para la gran parte del planeta mediático ¿Por qué? Porque ella puede ser igualmente radical. Y porque ella no ha sido validada por la institución (religiosa, militante, laica, comunista, universitaria, etc.), entendiendo que son estas validaciones las que visibilizan cualquier experiencia y las que hacen palpable el hecho de la ruptura, la cual seguirá operando desde las márgenes en la ausencia de una validación. ¿Por qué es ella tan importante? Porque hemos asumido los legados de nuestros predecesores: el agotamiento del lenguaje bello, el deseo de irradiar “un destello universal” (Mallarmé), de narrar, la literatura de divertimento. Pero sobre todo porque hemos confrontado esta experiencia más claramente con la historia de la filosofía, de la religión, de la psicología. Hegel, Husserl, Heidegger, Freud —pero igualmente Agustín, San Bernardo, Santo Tomás, Duns Scot y otros tantos— ellos se han convertido en referencias privilegiadas al mismo nivel que Joyce, Proust, Mallarmé, Artaud, Céline. *Tel Quel* fue percibida como un laboratorio de lectura y de interpretación ¡Universitarios!, gritaron unos. ¡Terroristas!, acusaban y retrocedían los perezosos. Se trata en estas confrontaciones con los filósofos, los teólogos o los escritores de medir hasta dónde puede ir la literatura como un viaje al extremo de la noche. Al extremo de la noche como límite del absoluto, límite del sentido, límite del ser (consciente/inconsciente), límite de la seducción y del delirio. Y esto, sin el espíritu romántico de fundar de nuevo una comunidad que se abrogue el culto de una Grecia antigua, por ejemplo, o el culto de las catedrales, o aquél de un futuro promisorio. Al contrario, se trata de confrontar los hombres y las mujeres de hoy con su soledad y sus desilusiones —soledad y desilusión tal vez nunca antes tan profundas en la historia de la humanidad—, el sinsentido y el vacío.

La paradoja —de donde nace la acusación de terrorismo— viene de que esta confrontación sueña el imposible, no como la elaboración de una forma complaciente con el desespero, sino como ironía y vitalidad. Porque, más allá de lo imposible, el imaginario es rehabilitado y afirmado, luego de haber sido puesto de lado, incluso, rechazado explícitamente por ciertas corrientes del surrealismo y del existencialismo. Crisis del amor, de los valores, del sentido, del hombre, de la mujer, de la historia, ciertamente. Pero atención, yo no inicio mi ruta en Abisinia, y tampoco adhiero al Partido Comunista, y si atravieso China o el estructuralismo, voy de regreso. Continúo este viaje al extremo de la noche. Esto se llama escritura-pensamiento. Puede que poca cosa, pero sin ella tal vez no exista nada. Tal es el camino de los samuráis.

¿Cuál teoría?

Sabemos mejor ahora que, frente al desafío de la experiencia imaginaria contemporánea, la recepción de textos antiguos y modernos es una invitación —¡por supuesto no una obligación conociendo el peso de la tradición: implacable e inevitable!— a pensar *lo pensado*: a acompañar en la radicalidad constructiva, pero igualmente a esclarecer, es decir, a juzgar. Un estatus particular de la interpretación se impone, por tanto, en esta teoría confrontada al régimen recientemente develado del imaginario. Se trata de pensar, desde la altura de la experiencia psíquico-mundana, una escritura que implica los riesgos para el *sentido común* (para el consenso, para lo reprimido) y que, de hecho, ilumina la *fragilidad*. En este contexto, e interpelada una vez más por la pregunta ¿para qué sirve la literatura?, la teoría responde: para pensar y hacer pensar la fragilidad del lazo social y del sentido compartido —más claramente las fronteras donde el sentido y el sujeto pueden sublevarse, incluso, hasta la abyección o el éxtasis—. La pregunta por la literatura participa así del pensamiento que desmantela la metafísica —de “la descomposición” de Heidegger y de Hannah Arendt y de la “deconstrucción” según Derrida—, que el psicoanálisis realiza en el individuo y que la teoría literaria, por su parte, intenta sobre las composiciones imaginarias destinadas a la colectividad.

La teoría literaria así concebida modifica el estatuto de la interpretación que la constituye. Nosotros sabemos cómo es difícil delimitarlo: Barthes ha intentado hacerlo en *Crítica y verdad* (1966), respondiendo al empirismo historicista del “sentido común” de la Sorbona, y tomando el riesgo de confundir la interpretación con el imaginario. Yo intentaré a continuación, y para concluir, conducirlos a mi manera, en lo que me parece deber ser el equilibrio entre “pensar” y “juzgar”, en la interpretación de textos literarios.

Si miramos a los iniciadores de la teoría literaria y sus sucesores, nos damos cuenta de que los avances teóricos se realizan en sus obras personales, donde la neutralidad del intérprete es desenmascarada por su compromiso, casi siempre, reivindicado. Así, Bajtín, en sus libros sobre Rabelais o Dostoievski, propone un modelo interpretativo que es legible en el contexto de una polémica con los formalistas y marxistas, modelo gestado, igualmente, a partir de sus gustos personales por las ambigüedades del carnaval, con las cuales él se compromete a seguirles el rastro hasta la novela moderna. De igual manera, Barthes en su libro *S/Z* propone los códigos para descifrar a Balzac a partir de su lectura personal, que implica sus propios sueños y su propia sexualidad. Ocurre lo mismo en mí, cuando escribo sobre Lautréamont y Mallarmé y, sobre todo, sobre Céline y Proust: la “semiótica”, la “abyección” o la distinción entre

“roles” novelescos frente a “personajes” son mecanismos de *transferencia* sobre los textos y los autores, al igual que conceptualizaciones. El descentramiento del sujeto consciente, que hemos constatado en la literatura moderna y que Freud ha explorado, inicia con profundidad la interpretación a la cual yo me suscribo en teoría literaria —y que difiere de la *hermenéutica*—. ¿Se trata, por tanto, de un abandono de la interpretación en provecho de la ficción generalizada que repite la ficción?

Siguiendo el texto de Céline, intento acompañarlo en la lógica de su lengua, de sus temas conscientes e inconscientes, y de interrogarlos. Los útiles lingüísticos, estilísticos, psicoanalíticos y filosóficos me permiten acompañar, pero igualmente develar, el sentido inconfesable del autor y del texto, tal como este sentido no pudo aparecer al escritor y como éste me aparece a mí. Yo pensante y yo juez. ¿Cuál es la diferencia?

Hannah Arendt, siguiendo, pero irónicamente, a Heidegger en el “*viento del pensamiento*”, insistió bastante sobre el talante interrogativo del acto de pensar, que yo quisiera reactualizar en la experiencia teórica que nos preocupa hoy: se trata de interrogar sin servilismo toda identidad, noción, valor, sentido, etc., de analizar el sentido, disolverlo, retorcerlo y reenviarlo a su propia memoria. Yo diría: de abordar estos sentidos en re-vuelta, de re-volver-se. Ahora bien, este trabajo disolvente del pensamiento teórico que se une a la interpretación analítica no basta a la teoría literaria, la cual, acto social, se tiene que *juzgar*. Siguiendo de alguna manera a Kant, Arendt se une a la libertad de pensar y el deber de *juzgar*. Ahora bien, y en cuanto al *juicio estético*, ella intenta fundar una teoría más general del juicio aplicable en política, y que podría interesarnos. Porque, ¿no es acaso a los electores y, por tanto, al espacio público que se destina nuestra interpretación soñada, de hecho un valor intrínsecamente político?

Paradójico entre todos, el juicio estético de Kant, releído por Arendt, se fundamenta... sobre el gusto. Uno de los sentidos más íntimos, tributario del placer de la boca, del placer oral que alterna con el desagrado y es, sin embargo, capaz de convertirse en “deber” de corresponsabilidad con “la opinión general”, que no es otra que aquella de la lengua (mentalidad y lengua por la cual todas las medidas ameritan el nombre común de “la medida”). El ser humano, según Kant-Arendt, se define fundamentalmente por su aptitud en convertir el placer en deber, el sentido en lenguaje, la inconmensurable singularidad en opinión general. Esta aptitud, que sería el inicio de la civilización, la cresta del placer/deber, desea ser desplazada por Arendt del campo restringido de la estética a la política misma, y en un pacto social de tal calidad sólo podríamos esperar beneficios. Aptitud sublime y frágil, que Freud ha mirado a su manera, y a la cual

él le da el término menos agradable de “represión” (*Verdrangung*), condición del lenguaje.

Sabemos que esta aptitud de compartir, sin duda política, que Hannah Arendt deseaba rehabilitar y restaurar, fue frustrada por el holocausto. Arendt, siendo una víctima más de esta abyección, permanecía crédula en su religiosidad particular confiando en el poder de la lengua para no volverse loca, en esa lengua que debe ser compartida por la inmensa comunidad del género humano y constituida originariamente por el juicio estético, entendido como una parte del juicio político.

Una pregunta legítima permanece aún, y nos implica en la actualidad como en nuestro reencuentro de lo imaginario con aquel imposible ya mencionado: ¿y si el holocausto no fuera solamente un accidente de la historia europea, sino la explosión, en ciertas épocas históricas, de una potencialidad intrínseca de los humanos, esta demencia y esta locura que el arte y la literatura visitan a su manera y, por esto mismo, separan, encarrilan, desplazan incapaces de superarlas? No olvidemos que, haciendo teoría, somos contemporáneos de esta ruptura. Georges Bataille, más catastrófico que Arendt, miraba el otro lado de la opinión general: visionario del placer y del desagrado, espasmos gratificantes que el ser hablante no puede manejar económicamente cuando disuelven la racionalidad y la represión, y que el escritor destinaba a *la literatura*, para que ella los acompañe en fantasmagorías, y a la *teoría*, para que los agote en elucubración y en risa.

Ni filósofo ni escritor, entre Arendt y Bataille, ni partidario de la represión ni alcahueta del placer, Freud parece permanecer en la cima. La interpretación que él propone de *lo pensado* del inconsciente, pero igualmente de la escritura, es una apuesta sobre el sentido, el cual sería capaz de elaborar la pulsión, pero sin acabarla y con malestar.

Atenta a la interpretación analítica, yo la traslado a la experiencia de la escritura en la cual el enfoque, lo repito, por más singular que él sea, no es menos social. Cuando yo *pienso* el texto de Céline, pongo en evidencia sus lógicas, pero mi pensamiento interrogativo no me lleva a una simple adhesión. Yo apuesto provisoriamente a la existencia de una comunidad, de un sentido común surgido de la represión (según Freud), o capaz de transformar el placer y el desagrado del valor compartido (según Kant-Arendt). Por supuesto yo no hago más que pensar: yo juzgo en perspectiva de esa comunidad manifiesta a la cual pertenezco y a la cual yo destino mi lectura, mi interpretación. Por haber puesto al desnudo las lógicas de Céline, me obligo igualmente a juzgarlas con profundidad: desde la profundidad de su experiencia que descubro contagiosa. Conservo

su singularidad y expreso “quién” enuncia cuáles verdades, y bajo qué riesgos. Igualmente, la confrontación con el juicio comunitario que él mismo ha destruido por su idiolecto eruptivo, rebelde, abyecto y jubilatorio —que nos contamina y nos hace vivir al límite: en la frontera entre lo público y lo inconfesable—. Porque éste es el compromiso de la literatura: luego del tiempo de lo sagrado (que fue aquel de la mancha: de lo sensible opuesto a lo significable) y del tiempo de lo religioso (que fue aquel de la prohibición de la transgresión, de la simbólica paternal y del real imposible), la experiencia literaria se sitúa en el cruce de lo singular y de lo comunicable. Poniendo en cuestión la identidad de la lengua del sujeto y de los lazos sociales. Para abrirlos, abolirlos, renovarlos. La teoría que ausculta, y que desearía permanecer contemporánea de este cambio generacional, debe ser ella misma una revelación de quien se implica: analizando y juzgando por supuesto sus propias confrontaciones con lo imposible, con esta experiencia paradójica, quiero decir revolucionaria, y que todavía se llama “literatura”. ❧



IV. RESEÑAS

