

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**



**LA LITERATURA COMO CURA EN LA OBRA DE JULIA KRISTEVA**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR POR**

Julia Pérez Arias

Bajo la dirección de la Doctora:

Ana María Leyra Soriano

**Madrid, 2004**

**ISBN: 84-669-2545-7**

LA LITERATURA  
COMO CURA  
EN LA OBRA DE  
JULIA KRISTEVA

# LA LITERATURA COMO CURA EN LA OBRA DE JULIA KRISTEVA

Julia Pérez Arias

Facultad de Filosofía U. Complutense de Madrid

Directora: Ana María Leyra Soriano

## **LA LITERATURA COMO CURA EN LA OBRA DE JULIA KRISTEVA**

A lo largo de toda la labor investigadora de esta autora existe un línea de conocimiento que arranca con sus trabajos en materia lingüística influenciados tanto por el círculo lingüístico de Praga que representa Benveniste en Francia quien aporta a la incipiente obra de Julia Kristeva el valor creador del nombre y del ser, como por los formalistas rusos entre los que se destaca a Bajtin y sus trabajos sobre la literatura que surge en el Renacimiento con el fin de enfrentarse al poder totalitario a través del dialoguismo que ofrecen los personajes novelescos, y en tercer lugar por el estructuralismo francés que rescata gracias al análisis textual de Barthes el saber y el placer del texto literario.

Esta línea es continuada por la autora a través de su contacto con el psicoanálisis y la filosofía, resultando claves las aportaciones de Arendt quien destaca el valor de la acción y la producción en el seno de la actividad narrativa, Klein como psicoanalista que señala el mal del matricidio enraizado en nuestra cultura, y por último Sartre aunando ambas teorías a través de su propia obra teatral.

Y basándose en estos planteamientos teóricos, Julia Kristeva ha ido a lo largo de su carrera analizando las obras literarias de autores destacados en la historia literatura tales como Baudelaire y sus flores del bien y del mal, Céline el cual odia al prójimo como a sí mismo, Aragon quien considera que la verdad se encuentra en lo olvido, Duras denunciado crímenes sin castigo y exigiendo al menos una justicia de sonrisas y lágrimas, Bataille rememorando a través de la escritura el placer que nos convierte en soberanos, y Proust el cual gracias a la narración recupera el amor perdido.

## **LITERATURE AS A CURE IN THE WORK OF JULIA KRISTEVA**

Throughout all this author's research there is a line of knowledge that starts with her work in linguistics, influenced both by the Prague linguistic circle represented by Benveniste in France providing Julia Kristeva's early work with the creative value of the noun and of being, and also by the Russian formalists, among whom stands out Bakhtin and his work on the literature arising in the Renaissance with the aim of challenging totalitarian authority via the dialogue offered by characters in novels, and thirdly by French structuralism, recovering the knowledge and pleasure of literary text thanks to the textual analysis of Barthes.

This line is continued by the author through her contact with psychoanalysis and philosophy, with key input from Arendt, who stands out for the value of action and production at the heart of narrative activity, Klein as a psychoanalyst pointing out the evil of matricide rooted in our culture and lastly Sartre, uniting both theories via his own plays.

And based on these theoretical viewpoints, Julia Kristeva has pursued her career analysing the literary work of leading authors in the history of literature, such as Baudelaire and his flowers of good and evil, Céline who hated the next man as himself, Aragon who considered that truth is found in what is forgotten, Duras denouncing crimes without punishment and demanding at least a justice of smiles and tears, Bataille using writing to recall the pleasure that makes us supreme and Proust who, thanks to narration, recovered lost love.

## *Índice*

INTRODUCCIÓN .....	1
--------------------	---

### PARTE PRIMERA: LA LINGÜÍSTICA

1. ÉMILE BENVENISTE: SER Y NOMBRE (el poder creador del nombre y el verdadero valor del ser) .....	17
2. MIJAIL BAJTIN: EL DIÁLOGO Y LA RISA (el calor del diálogo y el color de la risa) .....	45
3. ROLAND BARTHES: EL GRADO CERO Y EL ASIMBOLISMO (el sabor y el saber del grado cero y del asimbolismo) .....	77

### PARTE SEGUNDA: LA FILOSOFÍA

4. HANNAH ARENDT: ACCIÓN Y NARRACIÓN (la fuerza política de la acción y el valor espiritual de la narración) .....	113
5. MELANIE KLEIN: PSICOANÁLISIS Y MATRICIDIO (el potencial curativo de la metáfora) .....	143
6. JEAN PAUL SARTRE: SER LIBRE O NO SER NADA (la tragedia de la libertad del ser y la comedia de la representación de la nada) .....	177

## PARTE TERCERA: LA LITERATURA

7. CHARLES BAUDELAIRE: LAS FLORES Y EL BIEN (más allá de las flores del bien y del mal) .....	209
8. LOUIS FERDINAND CÉLINE: BENDECIR EL PODER DEL HORROR (odia al prójimo como a ti mismo) .....	241
9. LOUIS ARAGON: GRITAR EL AMOR Y OLVIDAR EL DESAMOR (las mentiras y las verdades de la memoria y del olvido) .....	287
10. MARGUERITE DURAS: JUSTICIA DE SONRISAS Y LÁGRIMAS (crímenes sin castigo y justicia de sonrisas y lágrimas) .....	313
11. GEORGE BATAILLE: HETEROGENEIDAD Y SOBERANÍA (rememorar el placer nos convierte en soberanos) .....	349
12. MARCEL PROUST: LA VERDAD Y LA IDENTIDAD IDEAL (la acción de la narración para recuperar el amor perdido) .....	385
BIBLIOGRAFÍA .....	417

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis a propósito de la *literatura como cura* surge de un afán por prolongar adecuadamente mis estudios en psicología que habían sido detenidos al encaminar mi vida profesional por la senda de la redacción periodística y con posterioridad de la escritura literaria en la cual tenía un gran afán en profundizar cuando encaucé de nuevo mis estudios por la rama filosófica de Estética.

Me siento especialmente satisfecha al respecto puesto que, proponiendo este marco de trabajo a Julia Kristeva, he recibido su apoyo para continuar trabajando en Francia; siendo mi labor respaldada directamente por Karine Brutin quien ha considerado que la *literatura-cura* como disciplina artístico-terapéutica podría ponerse en práctica en un futuro próximo en el ámbito del Arte-terapia.

No tan sólo en la obra de Julia Kristeva se ha abierto una gran brecha que como veremos ilumina tanto el mundo literario como el filosófico con la luz de este conocimiento sino que, tal como relata Karinne Brutin en *La alquimia terapéutica de la lectura*, ya han sido demostrados los beneficios de carácter psíquico propiciados por una literatura afin a la realidad del paciente.

Personalmente, yo he podido corroborar este hecho a través de mi propia creación literaria a la que he denominado *literacura*, y que se basa en una atenta escucha de la realidad afectiva de un enfermo psíquico más o menos grave hasta lograr construir un modelo literario a su medida tratando de solventar los males que le aquejan a través de las trasposiciones y sentidos figurados metafóricos y los cambios metonímicos.



En este sentido mi práctica va más allá de lo que jamás se había experimentado y difiere de otras semejantes en que no existe, en mi caso, un modelo literario terapéutico establecido sino que un escritor adaptaría, como en el caso de un guión de cine, su escritura a la realidad de los personajes implicados en la acción requerida para afrontar el problema de un paciente concreto.

Pero para alcanzar tanto estas conclusiones como a las que llega también Karine Brutin teniendo a su vez como marco de referencia la obra de Julia Kristeva, ambas hemos coincidido en catalogar de práctica altamente curativa, al menos para su autor, la obra de Proust, y el doble sentido de la magdalena-seno se nos revela como un modo ejemplar de ofrecer sentido a la pulsión.

El psicoanálisis, mejor que ninguna otra teoría del conocimiento, ha venido mostrando cómo lo pulsional y lo simbólico actúan sobre el Yo presionándolo, del mismo modo ha demostrado que el inconsciente altera la conciencia imposibilitándole realizar libremente sus tareas racionales, por lo que resulta indudable la necesidad de liberarse en la medida de lo posible de dichas presiones inconscientes, pulsionales o sociales.

Por este motivo, basándome en la obra de Kristeva quien gracias a los avances en materia lingüística de su época y altamente influenciada por el formalismo ruso y el estructuralismo francés estudia a fondo el contenido semiótico o pulsional y simbólico en el texto, he dirigido el estudio en cierta medida filosófico del Yo y de la conciencia, tanto individual como social, al ámbito de la literatura.

Si los males engendrados por el lenguaje han de ser combatidos por el lenguaje, tal como propugna Roland Barthes, otro autor cuya obra ha

sido imprescindible para el mantenimiento de la presente tesis, encontramos en la literatura un reducto de resistencia a “la palabra del poder” que nos conduce a una especie de rebeldía íntima frente a la falta de libertad que genera angustia y conflictos psicológicos.

Los interdictos, en origen verbalizados, mediante su acatamiento pasan a un estadio de silenciamiento, tendiendo al mismo tiempo a una progresiva sintomatización de los afectos reprimidos, funcionando dicha sintomatología como método de expresión del desacuerdo entre las ideas que mantienen la necesidad de la represión y los sentimientos contrarios a estas ideas.

En este sentido, la *literacura como cura* ofrece una alternativa al modo sintomático de sacar a la luz el conflicto ya que el paciente encontraría la posibilidad de identificarse de manera proyectiva con el personaje que lo representa en la ficción, produciéndose una especie de transferencia en la cual radica tradicionalmente el éxito psicoanalítico de la cura.

Además de esta serie de identificaciones del sujeto con un tercero, personaje o *alter ego* u Otro en el sentido lacaniano, también serán representados el objeto u objetos de deseo del paciente, al mismo tiempo que las situaciones conflictivas serán superadas empleando en este caso el potencial transmutador de la imaginación para transformar en metáforas lo deseado pero a la vez reprimido.

Se trata de elaborar una literatura sin censura capaz de devolver a la palabra la emoción inicial sentida por el sujeto en el momento de la adquisición de su lenguaje y al mismo tiempo demostrarle la raíz del conflicto, sus propias barreras determinadas por la obediencia a una determinada instancia que éste considera superior a sí mismo y a

aquellos que dotaron de sentido y de sensaciones a su vida en la infancia.

En ello radica la herida narcisista que provoca toda una larga serie de dolores psíquicos, ritualizaciones obsesivas, manifestaciones depresivas, trastornos de la personalidad, perversiones sexuales y comportamientos violentos del sujeto cuando la gravedad del mal supera a los mecanismos de defensa propios del psiquismo humano tales como el sentido del humor, el olvido y los sueños.

Ante una realidad psicológico-espiritual que se me presenta como desoladora, puesto que ni la psicología ni la moral católica me parecen verdaderas soluciones adaptadas a la gravedad de estos problemas que afectan a numerosos individuos y por consiguiente preocupan al conjunto de la sociedad, guiada por la obra de Kristeva, he comenzado a investigar dicho mal en sus manifestaciones artístico-literarias.

Por lo tanto, la tercera parte de este trabajo viene justificada de antemano al tratarse en todos los casos de literatura escogida previamente por Julia Kristeva con el fin de analizar su valor literario y sociológico, sacando en la mayoría de los casos a la luz, influenciada por su práctica analítica traspasada al estudio de la novela y la poesía, las patologías psíquicas que dicha literatura entraña.

En este sentido las conclusiones a las que el estudio de la obra de Kristeva me han conducido resultan altamente esclarecedoras al haber podido desvelar en cada caso el mal del autor y explicar, teniendo como referencia su propia obra, el modo mediante el cual el escritor realiza el proceso de expresión del material lingüístico reprimido y la liberación de la neurosis.

Así, como veremos, se esclarecen patologías tales como las depresiones anaclíticas que habrían padecido Baudelaire y Proust en su infancia, o el eterno duelo al que se somete Duras al regreso a su “falsa patria” habiendo perdido de un modo traumático a sus amores, su “patria verdadera”, que trata de recuperar a través de la lengua francesa y de sus incesante labor literaria.

Todos ellos buscan mediante una escritura altamente imaginativa y simbólica restituir un “apoyo objetal” perdido en la realidad, como sería el caso de Joyce que, a pesar de no haber sido trabajado en esta tesis por falta de material teórico proporcionado por la obra de Julia Kristeva, es evidente que trata de recuperar los símbolos de su propia fe católica a través del signo.

En conjunto en esta tesis he tratado de estar muy atenta a los signos lingüísticos y translingüísticos o trans-signos, porque ellos son los que en la moderna novela polifónica, definida como tal por Julia Kristeva, realizan el transporte de energía libidinal condensada en las palabras ya no sólo significantes y con significado, sino cargadas de significancia o carga emocional.

De este modo, Eros griego y Ágape cristiano resurgen en la novela considerada como polifónica debido a la significancia, sonoridad y colorido del signo lingüístico que traslada con toda su fuerza las ideas superyóicas sociales y las sensaciones pulsionales individuales al texto, traspasando el conflicto a la trama de la novela y protegiendo al *sujeto en proceso* del mal y de las *pulsiones de muerte*.

Sin embargo debo reconocer mi fracaso al aplicar esta teoría a la psicosis, la cual no se produce por represión sino por forclusión, un mecanismo psíquico más complejo cuyo funcionamiento no he sido

capaz de desvelar a través de la escritura, tal como es el caso de Artaud cuya obra no ha podido esclarecer las razones que le condujeron a la esquizofrenia.

Por lo que respecta a la escritura de Artaud, frente a lo que cabría esperar, la literatura no actúa como cura sino que la enfermedad se enraíza en su poesía y en sus ensayos cada vez más y más hasta desencadenar el trastorno psíquico, y la explicación que he encontrado a este fenómeno es la falta de significancia en su escritura, es decir de sentido producido sensualmente.

A raíz de esta investigación puedo afirmar la superioridad del género narrativo frente al poético por lo que a *literatura-cura* se refiere puesto que si de lo que se trata es de dar sentido a la acción, éste se logra más fácilmente gracias a la narración, aunque bien es cierto que los recursos metafóricos, presentes en ambas modalidades literarias, son imprescindibles para llevarla a cabo.

Otro hecho constatado por Kristeva cuando en el 75 publica junto a Derrida un trabajo titulado *El pensamiento de Antonin Artaud* es que en el caso de las psicosis el núcleo del Yo se halla fragmentado y por lo tanto la escritura será insuficiente para recomponerlo mientras que otras disciplinas artísticas tales como el teatro o la pintura podrían ser más indicadas a la hora de tratar este tipo de patologías.

No obstante, al tratarse de un caso aislado de psicosis frente a la globalidad de manifestaciones neuróticas estudiadas por Kristeva a lo largo de su carrera, he preferido finalmente descartarlo aunque me gustaría destacar el valor terapéutico del gesto, tal como habría defendido el propio artífice del Teatro de la Crueldad tratando de representar sus sufrimientos y los de la sociedad.

Lo importante de la demostración de que no en todos los casos la literacura sirve para reestablecer el sentido de la existencia es una prueba más de la importancia de mantener esta línea de investigación para desentrañar las condiciones que determinan que una escritura sea o no terapéutica y cuales son los mecanismos intervinientes para lograr acceder a la conciencia e interactuar sobre ella.

De hecho, analizando la obra de Baudelaire tampoco me he atrevido a hablar de cura sino tan sólo de dolor revelado en su escritura, sin embargo en los textos de Artaud el mal no se presenta abiertamente más que en su teatro, viéndose además en muchos casos privado de su libre ejercicio, por lo que él mismo manifiesta no haber perdido la lucidez sino el objeto sobre el cual aplicarla.

Esta declaración tiene una importante relevancia puesto que la práctica de la *literacura* busca precisamente la interacción del sujeto y su objeto u objetos, bien de deseo o de amor a través de la metonimia y la metáfora respectivamente, ordenando los apetitos que brotan del discurso neurótico en forma de una secuencia interminable de palabras sin orden ni sentido.

Sobre este material que se presenta en su mayor parte desestructurado, debido a la preponderancia de lo inconsciente (simbólico y semiótico) frente a la conciencia, habrá que trabajar para constituir una línea lógica de pensamiento determinada por la estructuración del lenguaje dominado, como es habitual en el discurso oral, por agramatologías.

Estas “insubordinaciones” del sujeto (como individuo y a su vez como sintagma nominal) frente al verbo (como acción que pone en relación al sujeto con el objeto directo e indirecto) serán combatidas en la escritura

mediante el orden y la subordinación de los elementos sintáctico-simbólicos entre los cuales se incluye al propio sujeto de la enunciación.

De este modo el Yo experimentará el proceso de reestructuración al tiempo que el escritor lo sitúa correctamente en la oración, subordinándolo al Verbo y en la narración poniendo su Yo en doble correlación con la acción y el pensamiento que, carente de ella, tiende a hacer descender al Ser al infierno del vacío ominoso denunciado por nihilistas y existencialistas.

En ello consiste básicamente la tarea de dotar de sentido a los sinsentidos de un lenguaje discursivo aberrante o distorsionado por la auto-censura que, como decía, se produce debido a la represión y la forclusión hasta que, en la práctica de la *literacura*, el paciente es ayudado por un narrador a extraer de sus propias lagunas lingüísticas el mal espiritual en el que se ha hundido su conciencia.

Se trata de que las palabras tabú pasen de la oscuridad del interdicto y lo ocultado a la claridad de lo dicho o confesado aún dejando ciertos puntos en entredicho, en la sombra; siendo precisamente ellas quienes nos ofrecen los contrastes y los volúmenes sobre los que trabajamos tratando de moldear el material discursivo creando figuras literarias.

Lo que se pretende en esta tesis es conocer los mecanismos puestos al alcance de la literatura para lograr el paso de lo pulsional al sentido a través de lo simbólico, teniendo muy en cuenta que esta instancia simbólica se encuentra omnipresente en nuestra sociedad envolviéndonos como un halo de irrealidad, como un velo que al mismo tiempo nos proponemos rasgar.

Por este mismo motivo se hace imprescindible una cierta deconstrucción lingüística y un cierto análisis filosófico para abordar lo previamente concebido como simbólico puesto que no cualquier obra literaria, a pesar de haber sido aclamada y publicitada como tal, es susceptible de representar una pantalla narcisista o un modelo de conducta y de comportamiento moral adaptado al sujeto actual.

Este problema se plantea debido a la globalización de la cultura que trata de adaptar lo simbólico a una colectividad tan amplia de individuos que finalmente pierde su posibilidad de encauzar y representar los conflictos, dejando al individuo en muchos casos desamparado y a merced de las pulsiones que engendran en él manifestaciones de violencia y de enfermedad de índole psíquica y física.

Para combatir todo ello yo me remito a aquellas obras que han demostrado resultar terapéuticas y en ellas trato de hallar las claves de este efecto provocado por la literatura teniendo siempre en cuenta lo que dicen a propósito de ella en sus libros los filósofos y los expertos en materia lingüística y psicoanalistas tales como Julia Kristeva quien en este caso será la que guíe mi investigación.

Esta exposición de mis intereses iniciales ofrece asimismo una idea del motivo por el cual he estudiado en profundidad no tan sólo las obras de Julia Kristeva dedicadas a diversos autores literarios y filósofos que a través de la escritura se han enfrentado a sus neurosis y a las de la sociedad, sino que yo misma he trabajado dichas fuentes para extraer directamente de ellas sus razones más íntimas y profundas, sus raíces.

Así se explica a su vez el empleo de dicha metodología, la cual he escogido por ser la única que podría responder a las necesidades de mis



más puras intenciones, habiendo resultado altamente efectiva y satisfactoria, tanto desde un punto de vista científico-académico como por los hallazgos, altamente valiosos no sólo para la práctica literaria sino también para la psicológica, a los que me ha conducido.

*La literacura como cura* es, tal como aparece defendido en esta tesis, una realidad, que además en un futuro próximo comenzará a plantearse como conocimiento teórico y a desarrollarse en el ámbito del Arteterapia a raíz de este trabajo del que me considero altamente satisfecha y en el que no cesaré de trabajar ya que las posibilidades de futuro me parecen extraordinarias.

Prueba de que esto es así es que el pasado verano he sido premiada por una *literacura* por la universidad de verano de la U.C.M. por un trabajo que desde el punto de vista puramente literario ha sido calificado de satisfactorio por numerosos expertos, aunque lo que pretendo es que esto encuentre una correspondencia y un absoluto paralelismo en el campo terapéutico.

Pero si algo me ha conducido hasta este punto, más que mis veleidades y debilidades literarias ha sido un verdadero interés por reconquistar el poder, en el sentido de fuerza, que de psicológico entraña lo metafísico, tratando de llevar a cabo una verdadera fenomenología del espíritu a través del valor simbólico del lenguaje y de su funcionamiento a nivel inconsciente.

De este modo, y partiendo de que un trauma (herida con efracción) a nivel psicológico produce como consecuencia la disociación entre la idea y la emoción, he tratado de aproximarme a las obras de todos aquellos autores a los que Julia Kristeva había dedicado largas sesiones

de trabajo lingüístico, filosófico y psicoanalítico para descubrir cómo reestructurar la disociación de la conciencia y la unidad del Yo.

Así, del mismo modo que el psicoanálisis conmocionó el mundo de la cultura recurriendo a los mitos griegos para explicar lo inexplicable: el origen de las neurosis, esta tesis trata de abrir una brecha en textos literarios más o menos clásicos para extraer de ellos la lava sentimental que, a pesar del enfriamiento al que han sido sometidos al ver la luz, jamás ha dejado de latir en su interior como un sople de vida.

La dificultad de esta labor, por lo tanto, radica en que se trata de profundizar y ello siempre entraña, al menos en un comienzo, oscuridad. Sin embargo creo haber llegado a esas profundidades o abismos de los que hablo y en los cuales pretendo introducir a todos aquellos que deseen extraer frutos de este árbol de conocimiento cuyas raíces son: la lingüística, la filosofía y la literatura.

Kristeva está en el origen de esta tesis que en un comienzo, antes de entrar en contacto con ella a través de su obra, se llamó “Psicología de la creación literaria”; pero que a medida que avanzaba dejó de llamarse así para ir tomando una forma más concreta y definida, menos psicológica y más material a base de transformaciones significantes y metafóricas.

Por ello, la literatura como cura no podría comprenderse y menos aún practicarse sin estar asociada a la obra de Julia Kristeva y al mismo tiempo a toda una serie de pensadores que, como ella, y aún bien podríamos afirmar que como predecesores suyos, supieron en su justa medida conceder a la literatura el valor social que le corresponde como método analítico.

Y nada mejor para comenzar este análisis que la lingüística que entronca con la filosofía en tres lugares a mi modo de ver claves a través de los autores tratados. Benveniste, en primer lugar, supo acudir a los orígenes de pensamiento griego para extraer de él lo esencial de la metafísica, el Ser, en un momento histórico en el que la existencia parece haber perdido su esencia.

Con Bajtin, a continuación, trataré de recuperar el sentimiento ético profano representado principalmente por la literatura de Rabelais que surgió en el Renacimiento como rebelión contra el acientifismo del pensamiento cristiano, suponiendo el resurgimiento de una dialéctica del diálogo y la risa frente al monólogo y la penitencia preconizados por la escolástica.

Por último, con Barthes, relacionamos directamente la lingüística con la vanguardia filosófica francesa, y a su vez, y muy especialmente, con la literatura de Flaubert como nuevo renacer del gusto por el placer y como “grado cero del asimbolismo” que marca el reinicio de una literatura renacentista que no acude al signo para liberarse del símbolo como ésta, sino que transgrede mediante el “transigno”.

Para resumir en pocas palabras el primer apartado de esta tesis basta decir que el Ser está en el origen del nombre y de ahí su poder que hemos de analizar, como lo hicieron los formalistas y a continuación los estructuralistas, desde un punto de vista puramente lingüístico; es decir, sin obviar que las relaciones semánticas pueden reflejar perfectamente las estructuras sociales que crean y son creadas por el lenguaje.

De estas superestructuras, llevando a cabo similares análisis lingüísticos, podemos deducir otras más simples como las familiares en las que, tanto en silencio, a través del sentimiento, como con la palabra

mediante la lengua materna, han determinado toda una corriente de pensamiento que compete enormemente a la filosofía pero tan sólo se inscribe en el psicoanálisis y escribe en la literatura.

Una vez descubierto el modo de analizar la sociedad y al individuo gracias a la lingüística, entramos en la parte filosófica de la tesis, la más históricamente consolidada y en el marco de la cual se presenta mi trabajo que no pretende ceñirse en absoluto al ámbito de la estética, aunque se haya originado dentro de él, sino que pretende abordar otros campos como el de la ética y la política.

En cuanto a la filosofía en relación al arte, será de nuevo la literatura la que nos guiará tanto a través del pensamiento filosófico-político de Arendt, como nos ayudará a exponer el riquísimo saber psicoanalítico de Klein que también aborda la literatura como paso de lo pulsional al sentido mediante lo simbólico, representado por el signo y transformado gracias al “tansigno”.

Si Arendt acude a los textos agustinianos con el fin de rescatar los valores espirituales perdidos tales como el amor y busca el origen de la inacción del cristianismo a través de su relación con el judaísmo que impone el perdón, muy en consonancia con lo que Klein ofrecía en sus terapias también descubre que es posible perdonar las afrentas privadas narrándolas aunque las públicas no deben ser olvidadas.

Quizás la narración sea también una forma de acción social, sin embargo debemos distinguir claramente entre lo público y lo privado porque el gran problema en este momento es que las fronteras se diluyen, se abren y se cierran con tal brusquedad, como sucedió en tiempos del holocausto, que todos nos arriesgamos a padecer el mal de la extranjería: “la inquietante extrañeza” del propio Freud.

Kristeva es el nexo entre éstas dos valiosísimas pensadoras de nuestro tiempo que han denunciado el mal, una a través de la filosofía y otra del psicoanálisis. Y en tercer lugar, para poner el broche a la parte filosófica de mi trabajo, aparece Sartre representando tanto “la banalidad del mal” arendtiana como “las pulsiones de muerte” kleinianas en su obra teatral de contenido filosófico.

Una vez más, la creación artística nos conduce al Ser pero también al “no-ser” y al “sin-sentido”, a la “nada” que se apoderó del existencialismo y del existencialista revelando al dramaturgo como un nuevo salvador frente al pesimismo trágico en el que nos sumen los temas clásicos de la filosofía para la cual el hombre es y será un ser para la muerte dotado del poder del lenguaje para vencerla.

El resto de autores que engloban la parte tercera, la puramente literaria, son todos ellos ejemplos de cómo el Ser a través del lenguaje encuentra sentido a su vida siendo un trovador. Cada uno lo hará a su modo porque el estilo, la belleza, la musicalidad o prosodia, la sensualidad, el colorido de las metáforas, su sinestesia, todo ello dependerá simplemente del gusto particular.

Yo he escogido como muestras a aquellos autores que más me han gustado dentro de toda la amplia gama que se me ha ofrecido. Muchos han tenido que quedar fuera, entre ellos la propia Kristeva a quien también podemos encontrar en estado puro en sus novelas “trovadorescas” como mujer decapitada, periodista comprometida y arriesgada, o samurái de pluma afilada junto a destacados intelectuales franceses.

Lo mismo podríamos haber hecho con respecto a muchos otros entre los que se encuentran Philippe Sollers y escritores por venir y con gran

porvenir en la escritura que, además de una cura, puede significar un valiosísimo medio de comenzar a rebelarse en una época donde la inacción (pública y privada) se revela como una plaga que por lo pronto sólo sabemos combatir desde el terreno de la narración.



## ÉMILE BENVENISTE: SER Y NOMBRE

Gracias a Benveniste, a su lingüística protagonizada por los signos, los sistemas de comunicación y la estructura de las lenguas; podemos afirmar que toda Creación se acompaña del acto verbal: “ *Dios, queriendo sacar aquella materia informe de las tinieblas, en que estaba inmersa, dijo: “Haya luz”. Y hubo luz... Dio a la luz el nombre de día, y a las tinieblas el nombre de noche...*”<sup>1</sup>.

Nombrar es, pues, un acto divino, tal como demuestran todas las escrituras que hemos analizado a lo largo de este trabajo, desde las más profanas a las más sagradas. Si algo ha servido para eternizar a Ulises o a Moisés, ése ha sido el lenguaje, ese desconocido del que Benveniste y Kristeva tratan de desvelar su gran poder.

Él, sin duda, nos ha sacado de la noche de los tiempos y nos dirige, hoy, en los comienzos del siglo XXI, hacia una Odisea en el Espacio. En él está la respuesta de quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos, de si estamos solos en la galaxia o acompañados, de si existe un más allá y si hay reencarnación; tal como se plantean con ironía unos músicos-poetas gallegos en una magnífica canción.

Ellos son Siniestro Total, yo soy Julia, todos somos ser y nombre; eso es el hombre. En este sentido, Benveniste marca un antes y un después del lenguaje. Antes del Círculo de Praga, la estructura de sujeto y predicado parecía representar la verdad del lenguaje; sin embargo, a partir de sus comparaciones estructurales, esa concepción lingüística ha pasado a la historia.

---

<sup>1</sup> (GénesisI, 3-5) Cf. Kristeva J., *El lenguaje, ese desconocido*, op. cit., p. 105



Sujeto y predicado son también nombres, y además, cada nombre posee una estructura fonológica y cada letra una representación gráfica estructurada. De este modo, todos los lenguajes son susceptibles de ser analizados y lo que es más importante, comprendidos e interpretados, avanzando un paso hacia el futuro de un entendimiento universal de los nombres.

Comprendiendo los signos básicos, fonemas y letras, es como alcanzaremos a comprender los grandes sistemas lingüísticos, y no de ningún otro modo. Así, a la vista de esta nueva concepción del lenguaje, podremos entender por qué las exégesis del Corán, texto sagrado de una escritura sagrada, vienen acompañadas de una explicación mística del valor de cada elemento gráfico: de la letra.

Libres de la estructura ideológica de nuestra lengua de origen indoeuropeo, de la imagen de nuestras letras y del sonido de sus fonemas, podremos viajar a China como Kristeva, y comprender a sus mujeres y sus pinturas, tan semejantes a las de Van Gogh como dos gotas de agua, porque no están sometidas al poder discriminatorio del lenguaje.

A partir de Benveniste, *“la lengua es la historia convertida en naturaleza”*<sup>2</sup>, que se lee en el arte, como un gesto o anáfora universal. Gracias a él es posible incluso comprender a animales como las abejas; aunque Benveniste concluye que la comunicación de las abejas no es un lenguaje sino un código de señales que para desarrollarse y ejercerse precisa de una sociedad.

Pero el problema del lenguaje en nuestra sociedad es que en muchos casos sirve con fines perversos para condenar a muerte a un sujeto,

---

<sup>2</sup> Kristeva J., *Polylogue*, Seuil, París, 1977, p. 45

como Artaud opina que sucedió con Van Gogh. Por ello, un ego trascendental ha de salvar su vida transformándose en sujeto en proceso, empleando un nuevo lenguaje humano cargado de anaforicidad.

Si algo tiene en común este nuevo lenguaje humano y el animal, son sus orígenes. Pero si en los albores de la humanidad unas simples señales acústicas hacían funcional la organización de la horda primitiva; en nuestros días, la organización de nuestra sociedad globalizada y altamente saciada presenta nuevos signos increíblemente condensados.

Freud, para Benveniste, fue el primero en señalar el carácter de estos signos extremadamente condensados de la simbólica del inconsciente, tal como expone a lo largo de un interesantísimo capítulo de sus *Problemas de lingüística general* llamado: “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano”.

El hombre parece haberse transformado con el paso del tiempo en: “*un fabulador, y a través de estos discursos se configura lentamente para él otro discurso que le tocará explicitar, el del complejo sepultado en el inconsciente...Así del paciente al analista y del analista al paciente, el proceso entero es operado por mediación del lenguaje*”<sup>3</sup>.

Si Dios creó la luz nombrándola, Benveniste dice que de sacar a la luz el complejo, depende el éxito de la cura. En resumen, si el lenguaje creó todo, sólo el lenguaje puede deshacer los problemas que han sido creados por el lenguaje, ese desconocido. Por tanto, la lingüística, una vez solventados sus propios problemas, puede convertirse en la ciencia de la subjetividad y la personalidad.

---

<sup>3</sup> Benveniste E., *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1972, p. 76

Porque la personalidad, esa desconocida, también es una creación lingüística: *“La lengua suministra el instrumento de un discurso en donde la personalidad del sujeto se libera y se crea, alcanza al otro y se hace reconocer por él. Ahora, la lengua es estructura socializada, que la palabra somete a fines individuales e intersubjetivos, añadiéndole así un perfil nuevo y estrictamente personal”*<sup>4</sup>.

Freud puede considerarse como el precedente de la lingüística estructural, junto a Saussure. Pero también añadimos a la lista de los trabajos que fundaron la lingüística general, que abrió el camino al renacer estructural que va a aportar la época contemporánea, la obra del lingüista americano W.D. Whitne. Según Kristeva, Saussure admiraba este texto y preparaba un artículo acerca de aquél.

Si bien Saussure encierra el germen de la concepción estructural, y la noción de sistema era muy familiar a los alumnos del lingüista que enseñó en París, en la École des Hautes Études de 1881 a 1891, mucho antes de la elaboración del *Cours de linguistique générale*, Meillet la enunció varias veces, sin olvidar vincularla a la enseñanza de su maestro.

Según Kristeva, la importancia de este autor viene determinada por el hecho de que Meillet, en 1906, traducía de este modo la preocupación de la lingüística sociológica: *“Será preciso determinar a qué estructura social responde una estructura lingüística dada y cómo, de manera general, los cambios de estructura social se traducen por cambios de estructura lingüística”*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 78

<sup>5</sup> Kristeva J., *El lenguaje, ese desconocido*, op. cit., p. 220

Para la autora, la fenomenología de Husserl va a ser la base de la teoría de la significación de nuestro siglo, con la cual se relacionan, conscientemente o no, explícitamente o no, las teorías lingüísticas; entre las que destaca las del Círculo lingüístico de Praga como la “escuela” lingüística que más en profundidad ha marcado a la ciencia lingüística del primer tercio del siglo.

Creado en 1926 por los lingüistas checos V. Mathesius, B. Havránek, J. Mukarovsky, B. Trnka, J. Vachek, M. Weingart, el Círculo acogió también a lingüistas extranjeros, entre los que están los franceses L. Bruo, L. Tesnière, J. Vendryes, E. Benveniste, A. Martinet, y los rusos R. Jakobson y N. S. Troubetskoï.

Inspirándose de los principios de Saussure y de Baudoin de Courtenay, el Círculo se propone estudiar la lengua como un “sistema funcional” sin ignorar por ello los hechos lingüísticos concretos, ni los métodos comparativos del estudio de la evolución del lenguaje; porque el análisis sincrónico del lenguaje no suprime el interés por la historia.

Según Benveniste, aquellas tesis anónimas del Círculo Lingüístico de Praga inauguraban el estructuralismo: “*Allí fue donde el término estructura apareció con el valor que vamos a ilustrar en varios ejemplos. Dice el título: “Problemas de método que emanan de la concepción de la lengua como sistema”... “comparación estructural y comparación genética”*”<sup>6</sup>.

Además, al no estar basado en el análisis clásico (sujeto y predicado), permite estudiar otras estructuras ideológicas y sociales como la china, porque se trata de un método que quiere ser neutro y universalista; basándose para ello sobre todo en el estudio fonológico: “*La fonología,*

---

<sup>6</sup> Benveniste E., *Problemas de lingüística general*, op. cit., p. 94

*universalista por naturaleza, parte del sistema como de un todo orgánico, cuya estructura estudia”<sup>7</sup>.*

Benveniste sugiere que debemos este cambio al hecho de que los lingüistas americanos hayan tenido que describir numerosas lenguas conocidas viéndose obligados a optar por una descripción neutra que no tuviera que referirse a la manera en que el investigador piensa la lengua. En efecto, una de las reglas de Bloomfield es no preguntar a su informador cómo piensa su lengua.

A este respecto podemos advertir que, si el descubrimiento del sánscrito obligó a los lingüistas europeos a situar sus lenguas nacionales con respecto a aquél y a promocionar un método comparado, el descubrimiento de las lenguas americanas, muy diferentes del inglés, ha forzado la lingüística americana a una abstracción teórica.

Para Benveniste, si la fonología actual se caracteriza sobre todo por su estructuralismo y su universalismo sistemático, ésta tendencia caracteriza a todas las disciplinas científicas al remplazar el atomismo por el estructuralismo y el individualismo por el universalismo en el sentido filosófico; donde cada elemento depende de la estructura del conjunto y de las leyes que lo rigen.

Para Kristeva, en materia lingüística, las últimas décadas están marcadas por una teoría del lenguaje que se está imponiendo no solamente en América, sino por todas partes del mundo, ya que propone una concepción original de la generación de las estructuras sintácticas. Se trata de los trabajos del lingüista americano Noam Chomsky.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 95

Como sabemos, la suya es una descripción estructural analítica que descompone el enunciado en capas estancas; es el principio llamado de la “separación de los niveles” (fonémico, morfémico, etc.) donde cada nivel funciona para sí mismo, sin que podamos referirnos a la morforlogía cuando hagamos un estudio fonémico, aunque lo contrario sea posible.

Kristeva, en *Historias de amor* y en *Polylogue* realiza una crítica a la obra chomskiana que opta por la postura cartesiana idealista de las “ideas innatas” y para quien la operación lingüística se apoya ante todo y básicamente sobre la intuición implícita del locutor, el cual es el único criterio de la gramaticalidad o de la agramaticalidad de la oración.

De este modo, la gramática refleja el comportamiento del locutor, y el mismo Chomsky se declara menos lingüista que analista de las estructuras psicológicas. Sin embargo, por su idealismo, Kristeva se pregunta si el análisis cartesiano-chomskiano no estará incapacitado para ver la pluralidad de los sistemas significantes recogidos en otras lenguas y en otros discursos.

Afirmando Kristeva, al igual que hizo Benveniste respecto a lo que él consideraba los problemas de la lingüística general, que: “*no es sino una serie de problemas generales lo que los trabajos de Chomsky plantean y que el rigor de sus análisis (que no son más que el apogeo del positivismo que ha reconocido en Descartes a su padre) no deben seguir callando*”<sup>8</sup>.

Se diría que el formalismo del proyecto de Husserl se cumple al abandonar lo que había de semantismo y de teoría objetual de la verdad

---

<sup>8</sup> Kristeva J., *El lenguaje, ese desconocido*, op. cit., p. 265

en Husserl. Los conceptos mismos de “sujeto”, de “verdad”, y de “sentido” serán desechados por ser incapaces de resolver el orden del lenguaje ajustado y, en ese caso, la lingüística ya no será una gramática cartesiana.

Por lo tanto, la visión del sujeto que propone Kristeva es la de un sujeto que se destruye y se reconstruye en y por el significante; mientras que la gramática, la frase y el predicado, pierden su valor, más acorde con la filosofía de Benveniste para quien: *“no hay función proposicional que una proposición pueda llenar. Así una frase no puede servir de integrante para otro tipo de unidad”*<sup>9</sup>.

Para Benveniste, un solo signo basta para constituir un predicado, e igualmente la presencia de un sujeto junto a un predicado no es indispensable; sin embargo, admite que: *“el predicado es una propiedad fundamental de la frase, no es una unidad de la frase. No hay varias clases de predicación...la frase contiene signos, pero no es signo ella misma”*<sup>10</sup>.

En resumen, para Benveniste, la frase es la unidad del discurso; del mismo modo que para Kristeva, tal como expone en *El texto de la novela*, ésta es un discurso y al mismo tiempo un diálogo. Después de Kant, gracias a Freud y a Husserl, la negatividad del sujeto en proceso rompe la unidad de la enunciación que hasta el momento había establecido la división ser/acción.

Los signos, los fonemas, los morfemas, las palabras o lexemas, pueden ser contados, pero las frases no. Esta afirmación de Benveniste en contra de la sistematización de las oraciones se comprende desde una

---

<sup>9</sup> Benveniste E., *Problemas de lingüística general*, op. cit., p. 127

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 128

concepción de la frase como una creación indefinida, sin límite, como la vida misma del lenguaje en acción.

La frase, como unidad, como portadora de sentido, nos lleva a los análisis lingüísticos del sujeto de Benveniste, consagrados al drama, la poesía y la novela. Por ello, se abre paso al análisis del sujeto en el lenguaje novelesco, concebido por Kristeva como un teatro de los pronombres personales o bien la puesta en escena del sujeto pluralizado.

El trabajo de Benveniste, partiendo de la lingüística comparada, pasando por Saussure y la lógica atenta al estructuralismo lingüístico y las descripciones más recientes del lenguaje; anuncia la evolución todavía poco visible de la concepción lingüística que está en vías de producir una verdadera revolución en la epistemología occidental.

La obra de Benveniste posee además la particularidad de no poder ser situada en ninguna “escuela” ni resumir como una simple síntesis de corrientes lingüísticas del siglo XX puesto que su sistematicidad, sus análisis del sujeto hablante en el seno de las instituciones sociales precisas, así como el resto de sus teorías lingüísticas, hacen que su ciencia se distinga del resto.

Benveniste, con sus novedosos análisis sobre el discurso, los pronombres, la evolución de las lenguas y la sintaxis y todo ello dentro de un marco social; hace imposible identificar sus trabajos como uno más dentro de la lingüística moderna para la que todo dentro de su campo es formalizable, sistematizable, estructurable y logificable.

Como él mismo afirma, ése es el problema de la lingüística, el hecho de que: *“las interpretaciones filosóficas del lenguaje suelen suscitar en el*



*lingüista cierta aprensión. Como está poco enterado del movimiento de las ideas, el lingüista es llevado a pensar que los problemas propios del lenguaje, que son ante todo formales, no pueden entretener al filósofo”<sup>11</sup>.*

En el caso de nuestro autor y por supuesto de Kristeva, discípula, amiga y continuadora, destaca su valioso trabajo como pensadores. De manera que, en una época en la que la ciencia lingüística se empeña en eliminar de su campo todo aquello que no sea sistematizable, formalizable, logificable y estructurable; Benveniste excede esas prácticas lingüísticas.

El trabajo de este pensador convierte realmente a la ciencia lingüística en el motor de las ciencias humanas en perfecta sincronía con las modernas filosofías del lenguaje entre las que destacan las investigaciones llevadas a cabo por Wittgenstein, además de las realizadas en el campo de la psicología, de la sociología y de la antropología.

De este modo, las ciencias lingüísticas se convierten por obra de Benveniste en verdaderas estudiosas de la lengua, del discurso y de la sociedad; abriendo nuevos caminos al estudio de mitos, instituciones o del inconsciente que comunican entre sí disciplinas hasta el momento aisladas unas de otras por sus propios lenguajes científicos.

El habla real, las prácticas discursivas llevadas a cabo en el seno de la vida social, al puro estilo fenomenológico husserliano, cobran el protagonismo que merecen; deviniendo el habla el objeto fundamental de la lingüística al mismo tiempo que se constituye como un metalenguaje capaz de relevar el estudio de la vieja metafísica.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 188

Este habla-objeto posee la particularidad de aceptar análisis estructurales, subjetivos e históricos. En cuanto al aspecto estructural de las investigaciones llevadas a cabo por Benveniste, destacan sus demostraciones de la coherencia lingüística de todas las lenguas de la familia indoeuropea que llevan a una mejor comprensión del habla en los diferentes idiomas, por ejemplo.

En cuanto a los análisis subjetivos, Benveniste descubre en la sintaxis del discurso nuevos sentidos hasta entonces ignorados. En primer lugar, podríamos decir que este autor es consciente de que la lengua, y no sólo ella sino también la lingüística, está hecha de modo “egocéntrico”, en relación con nuestros propios usos lingüísticos.

En este sentido, nuestro lingüista analiza las funciones predicativas de los verbos en relación al carácter subjetivo de la lengua. Por último, del mismo modo, descubre mediante análisis transhistóricos, como veremos a continuación, el componente ideológico y social del habla y de cada lengua en particular, tanto como del lenguaje en general.

Para desarrollar un análisis más detallado de la obra de Benveniste, señalaremos entre sus investigaciones filosóficas las referentes a las categorías del pensamiento y de la lengua. En primer lugar, el autor señala cómo la lengua permanece por regla general inconsciente y que, aparte del estudio propiamente lingüístico, apenas tenemos conciencia de ella.

Esta afirmación encierra lo que antes apuntábamos como la necesidad de llevar a cabo análisis subjetivos, estructurales e históricos de la realidad lingüística en la que vivimos. A su vez, en cuanto al valor de la lengua en relación al pensamiento, Benveniste subraya que pensar y

hablar no son dos acciones separadas sino que se conjugan en el acto comunicativo.

El pensamiento carece de contenido sin su estructura lingüística: *“Este contenido debe pasar por la lengua y apropiarse de los marcos de ésta. De otra suerte el pensamiento se reduce, si no exactamente a nada, sí en todo caso a algo tan vago e indiferenciado que no tenemos medio alguno de aprehenderlo como “contenido” distinto de la forma que la lengua le confiere”*<sup>12</sup>.

Todos somos conscientes de que de nada sirve poseer un pensamiento brillante si nuestro interlocutor no puede comprenderlo. Por lo tanto, el pensamiento se compone de los mismos signos que el lenguaje, que moldean y ordenan el pensamiento en categorías, que a su vez corresponden a una lengua en particular, lo que dificulta la incompreensión entre lenguas diferentes.

A partir de estos planteamientos globales, y partiendo de las categorías de la lengua griega, Benveniste es capaz de analizar tanto el pensamiento de Aristóteles, como de enseñarnos a leer a Homero. En cuanto al filósofo, nos dice que plantea la totalidad de los predicados que pueden afirmarse del ser en base a la lengua en que piensa.

Del “ser-cuánto” surge el concepto abstracto de cantidad y del “ser-cuál” la calidad, del mismo modo que el verbo hacer surge por contraposición a la pasividad del ser más el participio pasado de otro verbo, y de él se origina el tener. Por lo que podemos afirmar que un pensador griego podía expresar la “postura” y la “actitud” de un sujeto a través de un predicado.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 64

Por otra parte, las sustancias aristotélicas son para Benveniste sinónimos de sustantivos tanto como “el ser” con artículo; lo que lleva al autor a descubrir el origen de la metafísica y del “ser”, tanto en la filosofía de Aristóteles como en la poesía de Parménides o en la dialéctica del Sofista, un pensamiento condicionado por el modo de ser, o por la lengua propia del pensador.

Este mismo tipo de análisis puede ser aplicable a los pensadores cristianos y a la “existencia de Dios” como otro empleo predicativo del verbo ser. En este sentido, Kristeva afirma que *“el descubrimiento de Benveniste es el descubrimiento de un proceso significativo en tanto que materialidad heterogénea multivalente”*<sup>13</sup>.

La lengua, a partir de Benveniste, representa el límite interno del pensamiento, que es el del egocentrismo lingüístico. Por este motivo, como dice el propio autor, el pensamiento debe apropiarse de los marcos de la lengua, de sus límites. Este es precisamente el problema real de la lingüística, el de constituirse desde el punto de vista egocéntrico de nuestra lengua y no en los marcos de la misma.

Pero, *“la ventaja de esta comparación “egocéntrica” es que nos ilustra sobre nosotros mismos; nos muestra en esta variedad de empleos de “ser” en griego un hecho propio de las lenguas indoeuropeas, de ningún modo una situación universal ni una condición necesaria. Ni que decir tiene, los pensadores griegos a su vez han actuado sobre la lengua, enriqueciendo las significaciones”*<sup>14</sup>.

En este sentido, tanto la metafísica como la poesía, enriquecen el pensamiento de las lenguas de una misma raíz. Es decir, el árbol de la

---

<sup>13</sup> Kristeva J., *Langue, discours et société: pour Emile Benveniste*, Seuil, Paris, 1975, p. 230

<sup>14</sup> Benveniste E., *Problemas de lingüística general, op. cit.*, p. 73

ciencia de los árabes o de los chinos será por siempre diferente al nuestro puesto que ha surgido de una lengua diferente. Este hecho, al margen de la lengua, me sugiere la imposibilidad de juzgar a aquellos que poseen un sistema lingüístico distinto.

Sin duda, con Benveniste, queda suficientemente claro que un sistema lingüístico lo es también ideológico y que “*pensar es manejar los signos de la lengua*”<sup>15</sup>. El lenguaje, para este autor, es un sistema que permite variaciones múltiples de estos signos que dan lugar a las lenguas nacionales, a los discursos del sujeto y a las instituciones socio-históricas.

Pero, tal como advierte Kristeva, Benveniste sostiene que ese sistema no es solamente una estructura de signos sino sobre todo, una síntesis predicativa, lo que constituye una concepción nueva del acto lingüístico, que marca claramente la distinción entre significante/significado e introduce al sujeto hablante como agente de la aserción y de la cohesión de la lengua.

Anteriormente, en relación a ello, veíamos el ejemplo de Aristóteles, un sujeto que por haber existido en un momento de formación de significantes todavía no era víctima de esa barrera que actualmente lo separa del significado. A mi entender, esta cohesión en la aserción de la lengua griega dió lugar a la fluidez y a la universalidad del pensamiento aristotélico.

Resulta evidente que, en su labor pensante, fuese más sencillo para Aristóteles realizar sus síntesis predicativas puesto que manejaba estructuras de signos infinitamente menores que las que conocemos en la actualidad. Como veíamos, tal como relata el propio Benveniste, el

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 74

filósofo griego podía crear en base al verbo ser una serie limitada de categorías, como la pasividad o la actividad.

Sin embargo, una vez producido el corte entre significantes y significados, el sujeto hablante se enfrenta a la tarea de la aserción (dando referentes) y a la cohesión (constituyendo la formalidad sintáctica), como si éstas en lugar de facilitar la labor del pensamiento la dificultasen y al mismo tiempo se convirtieran en funciones opuestas.

Para Benveniste, el lenguaje actual presenta el problema de prestarse a dos ilusiones opuestas. En primer lugar: *“por ser asimilable, consistir en un número siempre limitado de elementos, la lengua da la impresión de no ser más que uno de los trujamanes posibles del pensamiento; libre éste, autárquico, individual, que emplea la lengua como su instrumento”*<sup>16</sup>.

Y por otra parte: *“ si se intentan alcanzar los marcos propios del pensamiento, no se atrapan más que las categorías de la lengua. La otra ilusión es inversa. El hecho de que la lengua sea un conjunto ordenado, que revele un plan, incita a buscar en el sistema formal de la lengua la calca de una “lógica” que sería inherente al espíritu, y así exterior y anterior a la lengua”*.

Esto sugiere que el pensamiento, como decíamos, debe hacerse cargo del estudio del lenguaje. Por este motivo, siguiendo la filosofía benvenistiana, Kristeva, al comienzo de su carrera, escribe el libro titulado *El lenguaje, ese desconocido* que le servirá como base para sus posteriores investigaciones en materia filosófica, sociológica, filológica, semiológica, etc.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 73

Kristeva ya concibió esta obra sin perder en ningún momento de vista el horizonte sociológico y filosófico del lenguaje. Y en su discurso planteaba que el término discurso, el que designa de manera rigurosa y sin ambigüedad la manifestación de la lengua en la comunicación viva, tal como puntualiza Benveniste, se opone tanto al de lengua como al de lenguaje.

El discurso implica, en primer lugar, la categoría de participación del sujeto en su lenguaje mediante el habla del individuo. Recurriendo a la estructura anónima de la lengua, el sujeto se forma y se transforma en el discurso que comunica al otro. La lengua, común a todos, se convierte, en el discurso, en vehículo de un mensaje único.

Por ello, empleando un mismo lenguaje y una misma lengua, e incluso una misma ideología, podemos afirmar que Kristeva y Benveniste poseen un discurso propio que reflejará: *“la estructura particular de un sujeto dado que deja sobre la estructura obligatoria de la lengua la huella de un sello específico en que el sujeto viene marcado sin que sea consciente de ello”*<sup>17</sup>.

Por este motivo, para ambos, el discurso se convierte en el campo privilegiado del psicoanálisis, porque tanto para Kristeva como para Benveniste, en la enunciación histórica, el locutor está excluido del relato, y toda subjetividad, toda referencia autobiográfica, está vetada de la enunciación histórica que se constituye como un modo de enunciación de la verdad.

El término discurso designará cualquier enunciación que integre en sus estructuras al locutor y al oyente, con el deseo por parte del primero de influir al otro. Así, el discurso es también recurso: *“solicitud a*

---

<sup>17</sup> Kristeva J., *El lenguaje, ese desconocido*, op. cit., p. 19

*veces vehemente del otro a través del discurso en que se plantea desesperadamente, recurso a menudo mentiroso al otro para individualizarse ante sus propios ojos”<sup>18</sup>.*

Benveniste señala la importancia de estudiar el discurso por el hecho de que el ser actual existe como sujeto de una historia falsificada. Por este motivo, el método analítico debe ayudar a la verificación objetiva de la historia, al mismo tiempo que encarna el ideal del diálogo, sacando a la luz los complejos, examinando lo que se dice.

Benveniste identifica su propia ciencia lingüística con la de Lacan cuando dice que sus medios son los de la palabra en tanto que ésta confiere a las funciones del individuo un sentido, que su dominio es el del discurso concreto en tanto que realidad transindividual del sujeto, y que sus operaciones son las de la historia en tanto que constituye la emergencia de la verdad en lo real.

Tanto para la lingüística de Benveniste como para el psicoanálisis lacaniano, la personalidad del sujeto se libera y se crea en el discurso, y la lengua será el instrumento de este discurso, al mismo tiempo que el lenguaje constituye la base material de la lengua. Además, para ambos autores, el universo de la palabra es el de la subjetividad.

En este sentido tenemos que las bases materiales e ideológicas que construyen la historia real son las mismas, y el discurso revela que los hombres somos básicamente “fabuladores” susceptibles de ser analizados a través de nuestros discursos; y lo que Benveniste se propone es analizar al sujeto y a la sociedad en los marcos del lenguaje.

---

<sup>18</sup> Benveniste E., *Problemas de lingüística general, op. cit.*, p. 77



Benveniste, a través de un nuevo y más profundo estudio del lenguaje, pretende analizar la realidad consciente. Para él: *“la organización semántica de la lengua no escapa a este carácter sistemático. Es que la lengua es instrumento para ordenar el mundo y la sociedad, se aplica a un mundo considerado “real” y refleja un mundo “real”*”<sup>19</sup>.

Del mismo modo que Freud descubre que el lenguaje de los sueños expresa una realidad inconsciente, Benveniste sugiere que el estudio de las categorías lingüísticas reflejaría la lógica del lenguaje consciente; porque el lenguaje no expresa más que aquello que puede expresar, que de ningún modo representa la realidad.

El lenguaje es ante todo una categorización, hecho en el que insiste Benveniste, además de que es un creador de objetos y de relaciones entre estos objetos. El carácter creador del lenguaje, que aparece relatado en el mito, tal como Benveniste descubre analizando el origen de las lenguas indoeuropeas, también fue en parte descubierto por Freud.

Pero: *“lo que Freud pidió en vano al lenguaje “histórico”, hubiera podido pedírselo, en cierta medida, al mito o a la poesía. Ciertas formas de poesía pueden emparentarse con el sueño y sugerir el mismo modo de estructuración, introducir en las formas normales del lenguaje esa suspensión del sentido que el sueño proyecta en nuestras actividades”*<sup>20</sup>.

Lo que Freud buscaba en el lenguaje inconsciente, Benveniste lo encuentra en el lenguaje consciente del mito, de la poesía, del drama o de la novela. En este sentido, el complejo de Edipo refleja un conflicto

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 83

que surge en el lenguaje “primitivo” y a través de él se mantiene “vivo” hasta nuestros días y tan sólo puede ser resuelto a través de la negación.

El término de la negación, que corresponde a la represión freudiana, es rescatado por Benveniste quien, además, para analizar el deseo reprimido se basa en el discurso, proponiendo, a la hora de analizar este tipo de signos extremadamente condensados en el lenguaje organizado, un área de investigación infralingüística y otra supralingüística.

Sin duda Kristeva se muestra heredera de estas teorías cuando lleva a cabo sus estudios semióticos y simbólicos de las prácticas discursivas de múltiples autores; en los que una gran unidad discursiva, una novela, por ejemplo, representaría una unidad simbólica inconsciente condensada en signos que permitirían la realización de un deseo reprimido.

Para Benveniste, *“el inconsciente emplea una verdadera “retórica” que, como el estilo, tiene sus “figuras”, y el viejo catálogo de los tropos brindaría un inventario apropiado para los dos registros de la expresión. Por una parte aparecen todos los procedimientos de la sustitución, engendrados por el tabú: el eufemismo, la alusión, la antífrasis, la preterición, la lítote”*<sup>21</sup>.

En *El trabajo de la metáfora*, analizando a Baudelaire y a Stendhal, y aplicando el psicoanálisis a la crítica literaria, como más extensamente llevará a cabo en sus *Historias de amor*, Kristeva plantea estas teorías de Benveniste según las cuales la naturaleza del contenido del pensamiento hará aparecer en el lenguaje todas las variedades de la metáfora.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 86

La metáfora transubstancializadora de Kristeva surge, pues, de la idea de Benveniste de la conversión metafórica de los símbolos del inconsciente en el sueño, el mito y la literatura; dando lugar a toda una serie de estudios semióticos infralingüísticos que serán añadidos a la supralingüística kristeviana como el grado cero barthesiano, la menipea bajtiniana, el psicoanálisis, etc.

En primer lugar, compararemos las teorías fonológicas de Benveniste y Kristeva, antes de estudiar como ambos autores llevan a cabo sus análisis infralingüísticos; insistiendo en que en ambos la concepción del lenguaje es básicamente idéntica y difiere tan sólo de la de Saussure en la no aceptación saussuriana de la arbitrariedad del signo.

Según Kristeva, la aceptación de esta tesis de Saussure nos llevaría a expulsar del campo lingüístico todo lo que no es del orden del concepto: el sueño, el inconsciente, la poesía; ya que, *“Saussure toma al signo lingüístico como constituido por un significante y un significado. Ahora bien-esto es lo esencial-entiende por “significado” el concepto”*<sup>22</sup>.

Pero para nosotros sí hay lenguaje fuera del concepto porque el lenguaje, en sentido lacaniano, es también significante. Kristeva afirma, respecto a esta concepción significante del lenguaje más allá del concepto, que una visión normativa del funcionamiento significante no podría abordar la multiplicidad de las praxis significantes sin encasillarlas en una patología a reprimir.

Kristeva se muestra partidaria, junto a Benveniste, de algunos lingüistas tales como Edward Sapir que advierten a este respecto que sería erróneo confundir el lenguaje con el pensamiento conceptual tal como éste se

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 50

ejerce actualmente; llegando incluso a afirmar que el lenguaje es ante todo una función “extrarracional”.

De esta concepción del lenguaje partirá el posterior análisis de las prácticas significantes llevado a cabo por Kristeva del balbuceo y la ecolalia de Artaud, por ejemplo, en el marco de lo que la autora denomina anaforicidad. Pero volviendo a Benveniste y a su concepción del signo como algo no arbitrario, expondremos su razonamiento:

*“Decidir que el signo lingüístico es arbitrario porque el mismo animal se llama boeuf en un país, Ocks en otras partes, equivale a decir que la noción del duelo es arbitraria por tener como símbolo el negro en Europa, el blanco en China...Uno de los componentes del signo, la imagen acústica, constituye su significante; otro, el concepto, es el significado”<sup>23</sup>.*

Para Kristeva, el error del razonamiento saussuriano deriva de que Saussure piensa precisamente en el “referente real” cuando afirma que [bwei] y [oks], tan diferentes por sus significantes, se relacionan con una sola y misma idea (un mismo significado) y que, por tanto, la relación significante-significado es arbitraria .

En el fondo, como lo observa Benveniste, no es la relación entre el significante [bwei] y el significado “buey” la que es arbitraria. La unión de [bwei]-”buey” es necesaria pues el concepto y la imagen acústica son inseparables y se hallan en “simetría establecida”. Lo que es arbitrario es la relación de ese signo (significante-significado:[bwei]-”buey”) con la realidad que nombra.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 51

El error consiste en creer que la substancia (el referente) pertenece al sistema de la lengua, cuando en realidad sólo existen el significante y el significado, no como referente sino como concepto. Esta teoría también resulta aplicable a la práctica al advertir que un significante en una lengua no puede asociarse a otro significante porque cada uno tiene su propio significado.

Según Benveniste, la comprensión del signo lingüístico está por venir y no es cierto que el signo cubra y rija la realidad, porque esta está llena de tabúes verbales en los que se basa el poder mágico del verbo; cuya investigación, más que a la lingüística, correspondería a la filosofía dialéctica o bien al estructuralismo lingüístico.

Benveniste ofrece para el estudio estructural del lenguaje su clasificación en categorías. Y de las categorías lingüísticas pasamos de nuevo a las categorías de Aristóteles llevando al pensamiento, con la lengua, a sus verdaderos orígenes, distintos a los de Freud, en los que el ser todavía era una categoría pura de la que se derivaban la calidad y la cantidad.

Pues bien, nos dice Benveniste en relación a este punto que, en un comienzo, el término cantidad no estaba propiamente referido al “número”, sino más generalmente a todo lo que era susceptible de medida; la teoría distinguía así las cantidades discretas, como el número o el lenguaje; y las cantidades continuas, como las rectas, el tiempo, o el espacio.

También decíamos que más allá de los términos aristotélicos, por encima de esa categorización, se desplegaba la noción de “ser” que lo envuelve todo. Sin ser un predicado él mismo, el “ser” es la condición de todos los predicados. Todas las variedades de “ser-tal”, del “estado”,

todas las visiones posibles del “tiempo”, etc., dependen de la noción de “ser”.

Kristeva, en este sentido, mezclando términos de fenomenología o de psicología asegura que Benveniste pudo, al estudiar la categoría de la persona y la del tiempo, reconstruir el sistema mismo de la subjetividad y de la temporalidad, y considerar la subjetividad como la capacidad del locutor para plantearse como sujeto.

En palabras de Benveniste: *““ego” es quien dice “ego””. Encontramos aquí el fundamento de la subjetividad, que se determina por el estatuto lingüístico de la “persona”. La conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo yo sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un “tú””*<sup>24</sup>.

Ahora bien, tal como también reconoce Kristeva, sólo el verbo, junto al pronombre, posee la categoría de la persona. La persona es tan inherente al sistema verbal que la conjugación verbal sigue el orden de las personas, y esto ya se daba en India (cuyos gramáticos distinguían tres personas verbales ); e incluso lenguas como el coreano o el chino añaden la persona al verbo.

Dentro del sistema de las personas se establece una doble oposición: la primera es la que hay, por un lado, entre yo/tú y, por otro, él; siendo yo y tú personas implicadas en el discurso, situándose él fuera del yo/tú. En este sentido, el otro no es tú, sino él; porque para Benveniste, “ego” tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a tú.

Esta afirmación resulta clave para comprender los análisis psicológicos textuales llevados a cabo por Kristeva, donde el otro siempre ocupa el

---

<sup>24</sup> Benveniste E., *Problemas de lingüística general*, op. cit., p. 181

lugar del padre y jamás el de la madre. Esto se debe a que, como explica Benveniste a cerca de yo y tú, son complementarios según una oposición “interior/exterior”, y al mismo tiempo son reversibles.

Todo esto es derivado de la concepción misma del lenguaje, que sólo es posible porque cada locutor se pone como sujeto y realiza la acción o bien la recibe de otro sujeto. A este respecto también se proclamaba Aristóteles mediante las categorías de actividad o pasividad, puesto que la polaridad de las personas es la condición fundamental del lenguaje.

Según esta concepción del lenguaje, en opinión de Benveniste, se desploman las viejas antinomias del “yo” y del “otro”, del individuo y la sociedad” y descubrimos que la realidad dialéctica se fundamenta en la subjetividad. Y volviendo al universo de los pronombres personales en relación a la subjetividad, afirma: “*no hay concepto “yo” que englobe todos los yo*”<sup>25</sup>.

Sin embargo, la tercera persona no es una persona, reconoce Benveniste: “*puesto que “él” en sí designa específicamente nada y nadie*”<sup>26</sup>. Al mismo tiempo que afirma que se podrá pues definir el “tú” como la persona no-subjetiva, frente a la persona subjetiva que “yo” representa; y estas dos “personas” se opondrán juntas a la forma de “no-persona”(=él).

Para Benveniste, la importancia de los pronombres radica en que refieren a la “realidad de discurso”, dentro del cual también se enmarca el diálogo. Al mismo tiempo, para Kristeva, esta condición de diálogo es constitutiva de la persona ya que implica de modo recíproco que el

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 182

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 166

yo se convierta en tú en la alocución de quien se designa, a su vez, con el yo.

Aquí vemos un principio cuyas consecuencias son desarrollables en todas las direcciones: el lenguaje sólo será posible si cada locutor se plantea como sujeto remitiéndonos a sí mismo en tanto que yo de su discurso. Así pues, el yo plantea a otra persona, la cual, con todo lo exterior que es al “yo”, se convierte en mi eco al que yo digo tú, y que me dice tú.

De ahí el famoso “yo es otro” de Rimbaud, mientras que él pueden ser todos o nadie. Y al mismo tiempo, ese yo-otro proporciona la expresión típica del enfermo mental desposeído de su identidad; y cómo no, del poeta. Por ello afirmamos que la subjetividad “real” y la subjetividad lingüística están en estrecha interdependencia.

Y para finalizar con la subjetividad lingüística de Benveniste decir que: *“Bastantes nociones en lingüística, quizá hasta en psicología, aparecerán bajo una nueva luz si se las restablece en el marco del discurso, que es la lengua en tanto que asumida por el hombre que habla, y en la condición de intersubjetividad, única que hace posible la comunicación lingüística”*<sup>27</sup>.

Vemos aquí cómo el lenguaje, con sus categorías de verbo, de tiempo y de persona y mediante su exacta combinación; si no determina, al menos sobredetermina las posiciones temporales vividas por los sujetos hablantes. El lingüista encuentra, entonces, de manera objetiva, en la materia de la lengua, toda una problemática social, la de la subjetividad y la de la temporalidad.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 187



La lengua parece forjar por sus categorías mismas lo que se ha podido designar como “subjetividad”, “sujeto”, “interlocutor”, “diálogo”, o “tiempo”, “historia”, “presente”, etc.; pero ello no responde al problema de saber si la lengua produce estas realidades o, por el contrario, aquellas son las que se reflejan en la lengua, puesto que ése es el problema metafísico irresoluble.

En este sentido podemos hablar de una “materialidad” del lenguaje. Sin embargo, como apuntábamos anteriormente, el lenguaje es ideológico porque oculta realidades-tabú, pero no debemos plantear el lenguaje como sistema ideal cerrado sobre sí mismo como la actitud formalista, o como mera copia de un mundo regulado que existe sin él tal como la actitud realista mecanicista.

El problema que ofrece el estudio de las categorías lingüísticas llevado a cabo por Benveniste es que cambian con el tiempo. Por otra parte, las lenguas son conjuntos tan complejos que pueden clasificarse en función de gran número de criterios. Sin embargo, Benveniste defiende que esta clasificación es necesaria y destaca en este sentido la propuesta por Sapir.

Porque: *“Con profunda intuición de la estructura lingüística y amplia experiencia de las lenguas más singulares que hay, las de América india, Sapir edificó una clasificación de los tipos lingüísticos de acuerdo con un criterio triple: tipos de “conceptos expresados”; “técnica” prevaleciente; grado de “síntesis”. Considera primero la naturaleza de los “conceptos” y reconoce cuatro grupos”*<sup>28</sup>.

Con todo este recorrido tan sólo he pretendido destacar, a la vista del gran valor de la obra de Benveniste para elaborar las bases semióticas

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 111

sobre las que se asienta la obra de Julia Kristeva, cuántas y cuáles han sido las aportaciones más destacadas recibidas por este autor; y por ello finalizaré tratando de resumirlas brevemente:

En primer lugar, es fácil reconocer en su obra el espíritu infundido en ella por los trabajos de Humboldt, para quien el signo fonético representa la materia de todo proceso de formación del lenguaje, y como tal es sonido producido y formado por nosotros, pero, como sonido recibido se convierte en parte de la realidad sensible que nos rodea.

Otro claro exponente en relación al pensamiento lingüístico de Benveniste es Hjelmslev, quien distingue por un lado la materia de la expresión y la materia del contenido, y por otro la forma. En efecto, para él, cada lengua forma de manera diferente aquella amorfa “masa de pensamiento” que no existe sino como substancia para una forma.

Según Julia Kristeva: “*Hjelmslev puede volver a definir la semiología: “un metalenguaje cuyo lenguaje-objeto es un lenguaje no científico” (pero todavía no es realidad)*”<sup>29</sup>. Volviendo al estructuralismo americano, destacando la labor de Sapir y Bloomfield; debemos reconocer que éste es sensiblemente distinto al europeo.

Son muchos los lingüistas que han trabajado junto a Benveniste, y también señalaré la importancia de Jakobson, tan importante entre otras cosas en cuanto a admitir e investigar el parentesco estructural de las lenguas. Pero lo importante del estructuralismo es que a partir de él, la lengua ya no aparece como una evolución, un árbol genealógico, una historia, sino como estructura.

---

<sup>29</sup> Kristeva J., *El lenguaje, ese desconocido*, op. cit., p. 240

A partir de la separación lengua-habla, paradigma-sintagma, sincronía-diacronía, estamos ante una historia muy diferente, una historia ya no lineal y evolutiva que intentaba explicar el cambio progresivo de una estructura por otra a partir de las leyes de la evolución. Lo que se da a partir de este momento es el análisis de los bloques, de las estructuras de significación.

Como decíamos al comienzo de este capítulo, la lengua es historia convertida en naturaleza y el sujeto se analiza y autoanaliza mediante el lenguaje, susceptible de análisis estructural. De este modo es posible construir una nueva Historia en la que, como para Benveniste, el tiempo no sea el factor de la evolución, sino tan sólo el marco.

## MIJAIL BAJTIN: EL DIÁLOGO Y LA RISA

Julia Kristeva, a comienzos de su carrera, escribe, como sabemos, *Semiótica*; y este trabajo le servirá para sentar las bases de su propia semiología y sobre todo para declarar su rechazo a un método semiótico, tan nuevo como “tradicional”. Kristeva, en primer lugar, reclamaba una mayor relación entre la semiótica y las demás ciencias.

En segundo lugar, plantea la necesidad de una nueva terminología que, como veremos, encontrará en la obra bajtiniana. El problema de la semiótica, tal como Kristeva la conoce en 1969, parece ser que estriba en que, a pesar de que se sirve de unos modelos lingüísticos, matemáticos y lógicos acertados el error se produce al unirse a las prácticas significativas que aborda.

De la lectura de esta obra de Kristeva se desprende la crítica directa de la semiótica en el sentido de que ésta, tratando de comportarse de manera científica, se vuelve ideológica, y además, debido a su carácter científico y teórico, “y por lo tanto profundamente ideológico, desmitifica la exactitud y la “pureza” del discurso de las ciencias denominadas “humanas””<sup>30</sup>.

A raíz de su trabajo sobre la semiótica, Kristeva también realiza otra importante averiguación: “Para la semiótica, la literatura no existe. No existe en tanto que un habla como las demás y menos aún como objeto estético”<sup>31</sup>. Llegada a este punto, comienza a mantener la tesis de que el semiótico no ha de ser sólo lingüista y matemático, sino escritor.

---

<sup>30</sup> Kristeva J., *Semiótica II*, Fundamentos, Madrid, 1981, p. 42

<sup>31</sup> Kristeva J., *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, 1981, p. 52

Con este tipo de firmes propuestas, Kristeva declara su deseo de abandonar la investigación semiótica si, en busca de estructuras lingüísticas, se aparta de la estructura de la lengua de la comunicación inusual (no denotativa), de la novela y de la poesía. Porque estas prácticas son, en opinión de la autora, irreductibles a los procedimientos lingüísticos.

En definitiva, propone un nuevo proceder de la semiótica como una supralingüística que ha de poseer una metodología que no se contente con el análisis lingüístico y sea dirigida a un objeto cuya estructura no sea reductible a la del lenguaje denotativo. Sin duda, Bajtin, tal como aparece en esta misma obra, será el principal artífice de la semiótica translingüística que propone Kristeva.

La literatura es, tanto para Bajtin como para Kristeva, una práctica semiótica particular que tiene la ventaja de hacer más comprensible que otras la problemática de la producción de sentido que se plantea a la hora de crear una semiótica como nueva “lógica” fundada en la epistemología de los estoicos, la axiomática de Peirce y las teorías de Saussure.

La práctica social (arte, costumbres, economía, etc.) ha de ser el objeto de estudio de la semiótica puesto que puede ser considerada, tal como descubre el estructuralismo barthesiano, como un sistema significativo “estructurado como un lenguaje”; que tiene carácter retroactivo en relación a la lengua, por la que se moldea y a la que moldea.

La semiótica bien puede funcionar como ciencia crítica o como crítica de la ciencia, pero también como conciencia, y la conciencia debería actuar como crítica cultural de la ciencia. Así, Bajtin atendería a la definición de semiólogo que investiga cómo “*la conciencia viviente se*

*hace conciencia cultural, mientras la conciencia cultural se plasma en la conciencia viva*<sup>32</sup>.

Tanto la ciencia como la conciencia, guiadas por infinidad de leyes (económicas, metodológicas, etc.), han abandonado sus normas éticas. Éste es el problema, no existen normas éticas especiales en las ciencias desde que Hipócrates selló su famoso juramento ético-científico que será elevado a la calidad de sagrado tan sólo por el docto Rabelais.

Bajtin, en este sentido, se declara “*jurista ex cathedra*”<sup>33</sup> desde la autoridad que le concede su saber como psicólogo y sociólogo, para evidenciar la necesidad de una ética de la ciencia que no sea reductible a su veracidad científica. Kristeva, siguiendo a Barthes, también se propone llevar a cabo esta labor crítico-científica y, en un comienzo, acude a la semiótica.

Sin embargo, desde el principio de su andadura, la semiótica acusa grandes fallos derivados de su pertenencia a una categoría científica: “*La complejidad del problema comienza en la definición misma de esta investigación nueva. Para Saussure, que introdujo el término, la semiología debería designar una vasta ciencia de los signos de la que la lingüística sería únicamente una parte*”<sup>34</sup>.

Pero la cuestión que plantea un problema inmediato es que, sea cual sea el signo que se estudie (gesto, sonido, imagen, etc.), es necesario recurrir a la lengua. Por ello, para Kristeva, siguiendo a Barthes, la lingüística no es una parte de la semiología, sino que la ciencia de los

---

<sup>32</sup> Bajtin M., *Hacia una filosofía del acto ético*, Antropos, Barcelona, 1997, p. 42

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>34</sup> Kristeva J., *SemióticaI*, *op. cit.*, p. 36

signos ha de formar parte de la lingüística; aunque, para Barthes, lo semiológico debería encontrar un lenguaje propio.

Por este motivo, Kristeva considera a la lengua como un modelado. La lengua es modeladora y también puede ser modelada, pero es como un torrente al que no podemos detener. Es como un cuerpo que crece y no podemos jamás analizar en una sala de disección, como si estuviera cadáver, porque, como diría Bajtin, “la conciencia cultural se plasma en la conciencia viva”.

No podemos lobotomizar una conciencia viva, pero tampoco la cultural en la que se plasma la vida, porque ambas fluyen. Tan sólo podemos estudiar sus modelados que toman forma en el arte y se presentan como productos acabados de una conciencia cultural. Todas estas objeciones que formula Kristeva a la semiótica aparecen reflejadas en su tesis doctoral<sup>35</sup>.

En este trabajo se considera al funcionamiento semiótico formando parte de una práctica significativa y comportando la instancia simbólica, lo que quiere decir que una descripción semiótica no debería contentarse con reconstituir el modelo analógico o digital de ese funcionamiento, sino que debe situarlo en relación al sujeto, a la enunciación de una denotación, de una realidad y de una ideología.

Kristeva afirma a este respecto que mediante la semiótica no se trata de devaluar la ideología, de descubrir su bondad o su maldad, sino de desentrañar sus contradicciones socio-económicas; además de suponer la creación de una dialéctica en el sentido hegeliano, considerando la dialéctica como un arte en este caso perteneciente al género literario.

---

<sup>35</sup> Kristeva J., *La Révolution du langage poétique*, Seuil, París, 1974.

Por este motivo, tanto Kristeva, estudiando a Mallarmé y Lautréamont, como Barthes a Flaubert en *El grado cero de la escritura* o Bajtin a Dostoievski; encuentran que en el arte en general, y en el texto en particular, a partir del fin del XIX, se constituye un lenguaje que habla de los lugares de ruptura de la “conciencia de clase”.

Atendiendo a las primeras páginas de la tesis de Kristeva sobre el lenguaje poético de la revolución, es importante destacar algunos aspectos: en primer lugar, en sus preliminares teóricos, al primer autor que cita es ni más ni menos que a William Shakespeare para mostrar cómo la sociedad capitalista mata al sujeto y reprime su conciencia, adormeciéndola, como la de Hamlet.

Bajtin trabaja sobre el mismo material, siendo Shakespeare, Cervantes y Rabelais los autores que mediante su arte liberan a la humanidad de la dominación del símbolo. Del mismo modo, Kristeva retoma este trabajo de Bajtin y lo analiza en *El texto de la novela*, para llegar a la conclusión de que las prácticas significantes del XIX revelan un nuevo importante cambio ideológico.

Para llegar hasta estas conclusiones, Kristeva une lo simbólico a lo semiótico gracias al lenguaje considerando que la liberación de los sujetos es un logro tanto de la sexualidad como del lenguaje. Y para aplicar la semiótica a las prácticas significantes y desvelar un cierto proceso de significancia, sigue tanto los pasos de la dialéctica de Hegel como del materialismo dialéctico de Marx.

El código social está inscrito en la estructura de la lengua, por lo que, al mismo tiempo, la lengua es estructurante y desestructuradora como veremos atendiendo a la semántica tanto de la oración como de la novela mediante el semanálisis de Kristeva, para quien “*la semiología*



*se construye como un crítica del sentido, de sus elementos y leyes, como un semanálisis (psicológico)”<sup>36</sup>.*

Porque, si la semiología justifica su necesidad de entrar a formar parte de la lingüística cuando ésta se propone estudiar las grandes unidades significativas del discurso, no debe dejarse trabar por sus relaciones de dependencia epistemológica con dicha disciplina científica, pudiendo también ser concebida como una ciencia que estudie los signos en el seno de la vida social.

La semiología será una psicología general que nos enseñará en qué consisten los signos y qué leyes los rigen, pero que cuando Kristeva está escribiendo su obra titulada *Semiótica*, aún no existe plenamente. La semiótica debería ser independiente de la metodología lingüística y no someterse a ella sino recibir sus aportes metodológicos en el análisis discursivo.

La semiótica es, pues, para Kristeva, una reevaluación y crítica de su objeto y de sus modelos científicos; y en esta definición está presente sin duda la crítica bajtiniana de la ciencia de los valores o de la conciencia, a propósito de los cuales dicho autor manifiesta: “*El hombre un día estableció todos los valores culturales y ahora vive atado a ellos*”<sup>37</sup>.

La falta de ética y de crítica de la ciencia se relacionan, como no, con el totalitarismo en política o con el imperialismo en economía, tal como Arendt lo expone en su obra, tan atentamente tratada por Kristeva, como veremos. Y al mismo tiempo, como psicoanalista, lo observa en la

---

<sup>36</sup> Kristeva J., *Semiótica I*, op. cit., p. 23

<sup>37</sup> Bajtin M., *Hacia una filosofía del acto ético*, op. cit., p. 42

clínica como consecuencia de la imposibilidad de pasar del pensamiento a la acción.

La semiótica de Kristeva tiene una meta muy clara: por una parte servir como descubrimiento del arte y de los textos críticos que desvelan crisis de la conciencia que a su vez reflejan los fallos del sistema de producción y de la moral católica, y por otra servir como cura a aquellos que no pueden expresar sus pulsiones y sienten necesidad de una cierta cora o palabra maternal.

En *Nuevas enfermedades del alma*, un texto bastante posterior a los dedicados a la semiótica y por lo tanto más en relación a la obra bajtiniana, Kristeva declara su afán de “*crear un nuevo lenguaje para aquellos que desean ser escuchados*”<sup>38</sup>. Esta escucha analítica también se puede aplicar a los textos que se convierten en prueba material a través de los personajes creados por el autor.

Estos personajes, también llamados actantes, son a la vez el sujeto y el objeto del libro. La revolución de la creación artística se debe a la posibilidad del sujeto de convertirse en sujeto de una verdadera acción en la novela, donde además se realiza el paso de la ética a la práctica, del pensamiento a la acción, y el autor deviene un héroe.

Con ello se observa que la ética y la estética van irremediabilmente unidas, porque, al igual que Barthes, Bajtin observa que “*el lenguaje aparece profundamente estetizado, mitologizado y antropomorfizado, tendiendo al centro valorativo que es el hombre; de ahí que el esteticismo impregne tan profundamente todo nuestro pensamiento*”<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Kristeva J., *Las nuevas enfermedades del alma*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 17

<sup>39</sup> Bajtin M., *Hacia una filosofía del acto ético*, op. cit., p. 104

Para Bajtin, el fracaso de la filosofía actual se debe a que no sabe dónde colocar el estudio del proceso del pensamiento. Quizás Arendt sí lo haya sabido, pero Bajtin, a diferencia de Heidegger, no encuentra la salvación en la poesía sino en la prosa y en la productividad novelesca, como área científico-cultural capaz de dar sentido inmanente a la vida.

La historia y la moral como superestructuras se escriben y se leen en la infraestructura de los textos, de los que la palabra poética sería tan sólo la unidad mínima. El autor que lucha con los héroes o fantasmas míticos del pasado convirtiéndose él mismo en héroe, como veíamos, transgrede la abstracción de la historia lineal creando otra estructura práctica alternativa, otra historia.

Pero no debemos olvidar que la estructura a la que nos referimos es económica. Barthes se proponía exactamente esta meta, y Kristeva, siguiendo los pasos de su maestro, se dirige en busca del sentido de las prácticas significativas recurriendo a Bajtin y a sus fiestas tradicionales medievales llenas además de colorido y de calor humano, de sabor, uno de los sentidos más apreciados por su maestro.

Es por ello por lo que Kristeva declara que la semiología ha de buscar sus herramientas, además de en los formalismos matemáticos, en la tradición cultural de las civilizaciones lejanas con la finalidad futura de explicar las sociedades más modernas y complejas. En este sentido también sigue los planteamientos de Lévi-Strauss.

Aún así reconoce que *“la investigación semiótica sigue siendo una investigación que no halla nada al final de la investigación (‘ninguna clave para ningún misterio’, dirá Lévi-Strauss) más que su propio*

*gesto ideológico, para dar fe de él, negarlo y volver a comenzar”*<sup>40</sup>. Sin embargo, este giro de la semiótica sobre sí misma no tiene la forma de un círculo, sino de una espiral.

Estos círculos descritos por la semiótica me recuerdan a la forma del universo tanto como a la de una concha o la de un árbol que crece como el análisis semántico de Saussure. Como veremos a la hora de estudiar a Barthes, esta espiral muestra la vida de la naturaleza en libertad, o loca, como él diría; mientras la muerte del hombre sería tan sólo descrita por el signo plano de la cruz.

Si la lengua indica la altura y el estilo la anchura del conocimiento, la escritura se convierte así en una señal tridimensional. La semiótica se enfrenta al conocimiento de estos signos arrancando desde la lengua con el fin de hallar una teoría capaz de explicar la realidad humana en su globalidad y comprender cuál es el sistema que rige el funcionamiento de la razón práctica.

Para Bajtin, el problema del “ser responsable” estriba en el conocimiento. Si la teoría del conocimiento no ha adquirido responsabilidad es debido a que la filosofía falla tanto mediante los sistemas éticos formales como con los materiales. En el caso de las formales, el motivo es que no existen normas éticas especiales como en el caso de la lógica, estética, biología, medicina, etc.

Según el pensador ruso, estas normas no tienen base; lo que significa algo así como que el árbol de la ciencia carece de raíces o al menos son desconocidas para los científicos y filósofos actuales. La ciencia es simplemente útil en la práctica, y, por su contenido, analizado

---

<sup>40</sup> Kristeva J., *Semiótica I*, *op. cit.*, p. 39

semánticamente desde una perspectiva ética-materialista, se deduce que pertenece al “deber ser”.

Pero, en realidad, la validez de un cierto postulado proclamado *ex cathedra* (según Bajtin: concebido sin pecado y como mi acto) y mi capacidad psicológica para razonar, no sólo me resultan insuficientes, sino que hace falta algo que parta de mí mismo; esto es, una disposición moral de mi conciencia hacia el deber ser en relación con el postulado que en sí tenga una validez teórica.

Bajtin reconoce que la ética material desconoce justamente esta orientación moral de la conciencia y parece pasar por alto el problema sin advertir su existencia. Ni un solo postulado teórico es capaz de fundamentar directamente un acto ético, ni siquiera el acto de pensamiento en su perfección real porque la moralidad está en manos del derecho y de la religión, del legislador o Dios.

Sin embargo, este hecho, que arranca de los orígenes de la ciencia, puede estudiarse volviendo al Renacimiento, cuando la ciencia todavía era dominada por el hombre y su cultura y no por Dios. Además sería interesante regresar a la Edad Media, tal como expresa Bajtin en su obra sobre Rabelais, porque entonces todavía no existía la prohibición de burlarse de Dios.

La ciencia, carente de normas “divinas” o “humanas”, favorece la falta de ética y, tal como aventura Bajtin, las ciencias sociales del futuro filosóficamente fundamentadas, que ahora están en una situación deplorable, disminuirán considerablemente el número de esta clase de normas que no tienen arraigo en ninguna unidad científica normativa.

La ética debe constituirse como un compendio de postulados prácticamente necesarios, a veces no demostrados; mantiene el autor que pretende construir una filosofía del acto ético a través del “actor”. En este sentido, la ética bajtiniana guarda una gran relación con la semiótica de Kristeva concebida finalmente como una lógica del juicio analizada a través de la translingüística novelesca.

Si el conocimiento no nos hace ser responsables es por un fallo del juicio y de la imposibilidad de llevar a cabo una práctica, que en Kristeva recibirá el nombre de práctica significativa que revela el proceso de la significancia. Porque, sin acción ni participación, el pensamiento pierde el sentido y la emisión de un juicio guiado por la razón se hace prácticamente imposible.

Bajtin también es consciente de que sin práctica no hay razón y afirma: *“todo el infinito contexto del posible conocimiento teórico humano -la ciencia- debe ser reconocido responsablemente con respecto a mi unicidad participativa”*<sup>41</sup>. Pero como sabemos, el sujeto cada vez es menos participativo y de ahí deriva su problema de la falta de responsabilidad y de unicidad.

Además, según Bajtin, el acto aparece escindido en el contenido semántico objetivo y en el proceso subjetivo de realización. A partir del primer fragmento se crea la unidad sistemática de la cultura, unificada y en efecto magnífica en su rigor y definición ; a partir del segundo, si no se le desecha por inservible, se puede aceptar algo así como un todo estético o teórico.

Con ello se expone por parte del teórico ruso que el acto, o bien es objetivo o subjetivo, o se realiza en el seno de la cultura o de la teoría.

---

<sup>41</sup> Bajtin M., *Hacia una filosofía del acto ético*, op. cit., p. 56

Si el acto cultural no es estético ni ético, nunca el conocimiento acompañará a la práctica cultural; es decir, en ninguno de los dos mundos (objetivo y subjetivo) hay lugar para la realización de un auténtico acto ético.

Para Bajtin, el absurdo del dionisismo contemporáneo se entendería en esa línea discontinua y paralela entre realidad y conocimiento. Bajtin se refiere a los motivos antiplatónicos y anticristianos, sumamente característicos para Nietzsche, de la exaltación de la “vida” en cuanto apariencia y falsedad, en oposición al “mundo verdadero” del Ser invisible y espiritual.

Veremos como en Rabelais también se defiende la “vida” pero sin oponerse al “mundo verdadero” ya que, en aquella época, el conocimiento todavía servía al hombre para ser moralmente responsable de sus actos; al contrario de lo que sucede en la actualidad, tal como Kristeva señala refiriéndose a la “banalización del mal” denunciada por Arendt.

En Barthes también aparece este deseo de luchar contra el nihilismo que, como sabemos, según Nietzsche surge como consecuencia del platonismo y del cristianismo. La vida, en ausencia de sentido, y de la posibilidad de realizar juicios de valor, cae en un absurdo dionisíaco y orgiástico, volviéndose un eterno retorno y apareciendo como una ilusión.

La semiótica es para Kristeva la salida al círculo cerrado en el que ha entrado la ciencia, que no avanza de un modo ético por diversas razones. Para Barthes porque se volvió mítica e ideológica y para Bajtin porque carece de normas. Decíamos que la semiótica ofrece una salida

porque gira sobre sí misma pero no es un círculo, sino que es capaz de abrirse sobre la ideología.

El camino que pretende seguir la semiótica de Kristeva es el de Marx y el de Hegel, pero sustentada por las teorías críticas de Barthes y Bajtin. Si Marx puede apuntarse el punto a favor de ser el primero en practicar la crítica de la ideología y Hegel de mostrar cómo la ciencia es un silogismo; Bajtin y Barthes señalaron que los sistemas filosóficos y científicos eran inmorales e ideológicos.

La vida, desde esta crítica bajtiniana, adquiere un nuevo valor distinto al nitscheano: *“Cualquier pensamiento mío, con su contenido, es mi acto ético individual y responsable, es uno de los actos éticos de los cuales se compone mi vida única, concebida como un actuar ético permanente, porque la vida en su totalidad puede ser examinada como una especie de acto ético complejo”*<sup>42</sup>.

Según Bajtin, cada obra puede constituirse como un sistema ético. “Yo actúo mediante toda mi vida”: esta frase se constituye en la razón práctica de Bajtin. Pero si mi vida es espacio-temporalmente finita, mi obra (literaria) puede devenir eterna al tiempo que ética. Esta idea bajtiniana será la que guie a Kristeva en su viaje por la Historia de la literatura en *El texto de la novela*.

Para Bajtin, el momento de contenido semántico, esto es, el pensamiento en cuanto a juicio de validez universal, puede tomarse aisladamente. Para este aspecto semántico, el histórico e individual es absolutamente independiente de su autor, el tiempo, las condiciones y la unidad moral de su vida, puesto que este juicio de validez universal se refiere a la unidad teórica del área teórica.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 9



Kristeva parece estar totalmente de acuerdo con este planteamiento cuando, en la segunda parte de su *Semiótica*, se plantea averiguar la veracidad de los enunciados siguiendo a Roussel y a Bajtin, para quienes la repetición de un enunciado falso puede hacer que parezca verdadero. Pero, “*Roussel no consigue unir la ciencia y la literatura, y sí lo logran Lautrémont y Bajtin*”<sup>43</sup>.

Kristeva reconoce la importancia del trabajo de Bajtin a propósito de los gritos proferidos en voz alta por los mercaderes y de los heraldos como giros repetitivos y como los núcleos mismos de una práctica discursiva engendrada en y para la información, y que se estructura como un mensaje, como una conexión entre un hablante y un destinatario.

Esta práctica discursiva aparece reflejada en la novela *Jean de la Saintré* de Antonio de la Sale, produciéndose en el momento mismo en que la estructura europea escapa al dominio del símbolo (Edad Media) para someterse a la autoridad del signo (la edad moderna); y ese fenómeno indica hasta que punto la estructura del relato depende de la estructura de la comunicación fonética.

A este respecto mantiene que estamos viviendo un momento de cambio de mentalidad como el que se produjo en el Renacimiento, pasando en la actualidad de la dualidad (del signo) a la productividad (trans-signica). Este cambio de mentalidad se reflejaba en las novelas de Rabelais, Shakespeare y Cervantes, pudiendo ser descubierta a través de Bajtin y su translingüística.

Sin embargo, cuando Kristeva emplea el término translingüística como modelo semiológico para estudiar el texto de la novela como

---

<sup>43</sup> Kristeva J., *Semiótica II, op. Cit.*, p. 19

ideologema y de las frases o párrafos como sememas, no atribuye la autoría de este semanálisis a Bajtin sino a Barthes. Pero aunque quizás existan matices diferentes entre las translingüísticas de ambos maestros, básicamente son idénticas.

De Bajtin tomará la noción de dialogismo. Bajtin considera el diálogo desde el punto de vista de sus participantes (réplicas mías y ajenas) y el monólogo desde el punto de vista del tercero, porque desde el punto de vista del tercero, un monólogo es aquello que es diálogo en un discurso real cuando las réplicas se sitúan en el mismo plano del receptor.

Es decir, como ya avanzábamos, la novela permite ver hasta qué punto la estructura del relato verosímil depende de la estructura de la comunicación fonética. Para Bajtin esto es así ya que según su punto de vista, compartido por Kristeva, el discurso está sujeto a todas las leyes de la lengua y en él encontramos todas sus formas (léxicas, gramáticas, fonéticas).

Pero Bajtin afirma que además de las formas de la lengua, el discurso contiene otras formas: las de enunciado. En *El texto de la novela*, Kristeva se propone analizar estos enunciados y su encadenamientos, que darán lugar al concepto de la novela como totalidad y/o ideologema; descubriendo al igual que el pensador ruso que “*no hay novela lineal, sólo es lineal el relato épico*”<sup>44</sup>.

Habrán dos tipos de análisis, el intertextual y el suprasegmental. El suprasegmental o de los enunciados es realizado desde el punto de vista del vocabulario, de la estructura gramatical. El discurso (un fragmento) puede ser réplica de un diálogo cotidiano, un verso, una

---

<sup>44</sup> Kristeva J., *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981, p. 248

línea, una novela, un enunciado científico, un aforismo, etc.; o bien un fragmento de estos géneros.

Sin embargo, la intertextualidad, aunque parte del análisis transformacional, no es puramente lingüística, y servirá para añadir a la superficie de la estructura novelesca la relación sujeto/destinatario. Según Kristeva, *“Antoine de la Sale sabe lo que es su texto (“tres historias”) y para qué es (un mensaje destinado a Jehan d’ Anjou)”*<sup>45</sup>.

La intertextualidad también servirá para distinguir los tipos de conexiones que vinculan los fragmentos de varios textos entre sí, con lo cual Kristeva descubre, también en relación a las teorías de Bajtin, que entre los textos se mantienen diálogos y negaciones de los discursos anteriores que pueden clasificarse en negación total, simétrica y parcial.

Con esto queda demostrado que el enunciado artístico es un simulacro que permite la negación: *“Es en el “simulacro”, el “modelado”, la “imagen”, donde Platón va a buscar la realización de este tipo de negación que no sigue la lógica del habla cuando esa “negación” afirma lo que es negado en un gesto no ya de juicio sino de desvelamiento de la producción significante”*<sup>46</sup>.

Por lo tanto, la lógica del juicio, desde Platón a Heidegger, es una lógica del Logos, del habla, asegura Kristeva, tratando de promover el discurso como desentrañamiento de lo negado fuera de él. Se trata de descubrir una estructura compleja a través del texto y del semanálisis, pues el texto presenta un sistema de signos y el semanálisis abre en el interior de ese sistema otro escenario.

---

<sup>45</sup> Kristeva J., *Semiótica I*, op. cit., p. 157

<sup>46</sup> Kristeva J., *Semiótica II*, op. cit., p. 61

El texto es el fenómeno lingüístico a estudiar, no como algo inerte, sino como estructura en crecimiento y relación externa, como lo demuestra la intertextualidad. Por ello, más que un discurso, la semiótica tiene como objeto varias prácticas semióticas que considera como translingüísticas. En esta perspectiva, definimos el texto como un instrumento translingüístico.

La semiología de Kristeva toma al texto como una estructura completa que reproduce otra similar más compleja histórica y social. Bajtin opina, al respecto de la escritura como estructura, que escribir es edificar; considerando al tiempo y al espacio artísticos como elementos arquitectónicos básicos de la novela. El tiempo y el espacio son manejados por el autor en la construcción de su mundo.

Así podemos afirmar que el autor materializa en texto la realidad ideológica. De ahí surge el término de ideograma de Kristeva: *“El ideograma es esa función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales”*<sup>47</sup>.

De este modo, la novela vista como texto es una práctica en la que podrían leerse, sintetizados, los trazados de varios enunciados. Dice la autora: *“Para nosotros, el enunciado novelesco no es una secuencia mínima. Es una operación, un movimiento que vincula, pero más aún constituye lo que se podría llamar los argumentos de la operación (frases y párrafos) en tanto que sememas”*<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Kristeva J., *Semiótica I*, op. cit., p. 148

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 149

Esta nueva lingüística sirve para introducir en el análisis textual de Kristeva el término de Semema de Greimas, quien lo define como una combinación del núcleo sémico y de los semas contextuales, siendo considerado como un nivel de manifestación opuesto al de la inmanencia del que depende el sema. En resumen, el ideologema hace de la literatura una ciencia de las ideologías y de los signos.

Digamos que el signo como ideologema fundamental del pensamiento moderno y como elemento de base de nuestro discurso (novelesco) posee las siguientes características: no se refiere a una realidad única y singular, es arbitrario, es combinatorio y correlativo, y encubre un principio de transformación infinita de estructuras.

Para llevar a cabo el semanálisis de los ideogramas reducidos a sememas, como decíamos, Kristeva emplea además dos tipos de análisis, que a veces resultarían difíciles de distinguir entre sí, y que nos servirán para extraer el ideologema del signo en la novela. Estos son los que anteriormente citábamos: el análisis suprasegmental y el intertextual.

Anteriormente, refiriéndonos a la intertextualidad, observábamos tres formas de negación del discurso a través de la creación literaria. En el caso de la negación radical aparece la figura del doble y del Otro (la mujer). Simplemente conociendo este dato, Kristeva descubre a través de la literatura cómo la mujer será objeto de devaluación a partir del siglo XIV.

Este es un claro ejemplo de cómo Kristeva, siguiendo los pasos del dialogismo de Bajtin, separa el ideologema del signo en la novela. Claro que para ello fue necesario el nacimiento de la novela en la que aparece reflejada la negatividad, tal como Kristeva expone en *El texto*

*de la novela*, un texto donde la intertextualidad entre Bajtin y Kristeva es evidente.

Para Kristeva: *“la negación novelesca dispone de una doble modalidad: alética (la oposición de los contrarios es necesaria, posible, contingente o imposible) y deóntica (la reunión de los contrarios es obligatoria, permitida, indiferente o prohibida). La novela es posible siempre que el alético de la oposición alcanza y se une con el deóntico de la reunión”*<sup>49</sup>.

Esto entraría en consonancia con el doble de Bajtin tanto como con la trampa o la máscara, que era la figura fundamental del carnaval y que en la novela deviene la base de acción de las variaciones que llenan el silencio impuesto por la función disyuntiva del bucle temático-programador de la novela. Así la novela absorbe la duplicidad (el dialogismo) de la escena carnavalesca.

Pero además de la función disyuntiva y el dialogismo, la novela también está sometida a la univocidad y al monologismo. Por ello, la importancia de la novela como ideograma se debe a que la disyunción se transforma gracias a la creación novelesca en no-disyunción; por la que, a raíz de dicha díada oposicional, el discurso del autor jamás podrá ser considerado cerrado.

Los bucles que forman la novela, según la propia Kristeva, nos dan idea de la estructura sobre la que trabajamos. Además, la novela posee un doble estatuto: es un fenómeno lingüístico (relato), y al mismo tiempo un circuito discursivo (carta, literatura). El relato se presenta como historia y la novela como discurso, independientemente de que el autor lo reconozca o no como tal.

---

<sup>49</sup> Kristeva J., *El texto de la novela*, op. cit., p. 63

Después de estas aclaraciones vemos claramente qué tipo de estructura estamos analizando; y no es de extrañar que por esta razón, en numerosas ocasiones, Kristeva haya comparado el modelo de la creación novelesca con una cadena de ADN, y además vemos como entra en consonancia su análisis bajtiniano con el estructuralismo genético de Lucien Goldman.

Pero, tal como manifiesta en este mismo sentido la autora, el análisis de las leyes estructurales de la novela también entronca con la concepción de Lukács quien, en *La théorie du roman* la define como una forma de “ilimitado discontinuo”, en la cual un “individuo problemático” se halla a la búsqueda de “valores relativos”; constituyendo un proceso de mutación.

Además de conocer su forma, también sabemos que se mueve en el tiempo y en el espacio siempre hacia una finalidad, por lo que también hablamos de análisis transformacional y de la novela como transformación. En resumen, se trata de un análisis de la estructura diacrónica de la novela que, para comenzar, según Kristeva, coincide en su estructura con “la menipea” tratada por Bajtin:

*“La menipea se denomina así por el filósofo del s. III antes de nuestra era, Menipo de Gádara... En la órbita de la sátira menipea giran la diatriba, el soliloquio, los géneros aretalógicos, etc. Ejerció gran influencia en la literatura cristiana y bizantina; bajo diversas formas subsistió en la Edad Media, el Renacimiento y bajo la Reforma hasta nuestros días (Joyce, Kafka, Bataille)”<sup>50</sup>.*

Pero antes de entrar a fondo en la novela “menipéica” regresaremos al texto, tanto como texto cerrado o como intertextualidad, y veremos qué

---

<sup>50</sup> Kristeva J., *Semiótica I*, op. cit., p. 214

considera exactamente Kristeva como el fenotexto y el genotexto dentro de su semanálisis. Para ello debemos volver a considerar el texto como si de un cuerpo vivo se tratase, y decíamos que eso es lo que desmarca nuestra semiología del resto.

Pues bien, si consideramos el texto como proceso y como fenómeno estructural complejo, debemos diferenciar entre dos partes del texto, que no se corresponderían con la estructura superficial y profunda de Chomsky, ya que mediante este análisis se produce la incapacidad de la estructura superficial de indicar relaciones gramaticales semánticamente significantes.

Y por este motivo se desarrollará la Gramática Generativa definida por Chomsky en *Topics on the Theory of Generative Grammar* como un sistema de reglas que relaciona las señales con interpretaciones semánticas. Sin embargo, el análisis translingüístico no sigue la gramática generativa de Chomsky sino la semiótica paragramática de Saussure y de Bajtin .

Kristeva, oponiéndose a la lingüística fenomenológica, acepta el sistema lógico de Bajtin que no es el de base cero-uno (falso-cierto), ni el de la díada significado-significante; sino que en su análisis todos los términos son dobles, haciendo referencia al doble de Bajtin. Por lo tanto, la unidad mínima del lenguaje poético, la palabra, al menos es doble, como doble es la estructura más amplia.

Además, como decíamos, el texto se presenta como una estructura en tres dimensiones que son el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores en diálogo. Así tenemos una dimensión vertical del enunciado orientado sincrónicamente hacia el corpus literario anterior y



una dimensión horizontal en la que se sitúa el sujeto que produce en relación a un destinatario.

El texto no es un fenómeno unitario sino que presenta dos funciones que son independientes, la vertical y la horizontal. Además posee una superficie y un fondo, una estructura significada y una productividad significativa. Por lo tanto, lo que se abre en esa vertical es la operación lingüística de generación del feno-texto a la cual denominaremos un geno-texto.

Por otra parte, además del engendramiento de la lengua y del feno-texto, nos encontramos con el engendramiento de ese “yo” que se pone en situación de presentar la significancia, coincidiendo con la parte horizontal de la escritura por la que el sujeto circula y se eleva a través de la lengua, gracias al genotexto que es un nivel abstracto de funcionamiento lingüístico.

El genotexto, lejos de reflejar las estructuras de la frase, y precediendo y excediendo esas estructuras, hace su anamnesis, al tiempo que opera con categorías analítico-lingüísticas cuyo límite no es el generar para el fenotexto de una frase, sino un significante tomado en diferentes estadios del proceso significativo.

Por lo tanto, el genotexto no es una estructura, es una productividad significativa que engendra una estructura significada, lo que da la idea de la complejidad analítica del texto que aparta su análisis de la fenomenología que tan sólo podría dar cuenta del fenotexto y no del sujeto que crea el texto y que es conocido como sujeto en proceso.

Pero el genotexto, según Kristeva, es exterior al sujeto, y no es ni siquiera su negativo nihilista, pues es su otro actuando más acá y más

allá de él. Fuera de lo subjetivo y de lo temporal, el genotexto puede ser presentado como el dispositivo de la historia de la lengua y de las prácticas significativas que es susceptible de conocer.

Así, las prácticas significativas aparecen enmascaradas por el fenotexto. El genotexto, teóricamente infinito como el mundo de lo ideológico, mediante la frase, se transforma en algo finito como es el signo. Así la semiótica abre el mundo ideológico de los signos a la ciencia, como la literatura, sin cerrarse sobre sí misma como el pensamiento plano científico.

El signo en la literatura no es plano como la cruz sino móvil como la pirámide hegeliana de la negación dialéctica: tesis-antítesis-síntesis, que funda la espiral de la Idea y del signo saussuriano que toma un recorrido semejante para instaurar la cima del sentido que es la síntesis, y de este modo se puede considerar el texto como combinación finita del infinito.

Mientras que el lenguaje poético se presenta como infinitud, la novela, según Bajtin, burla las leyes de los hombres pero se somete a las de la lógica del lenguaje. Si la eficacia de la actividad científica en el terreno de las ciencias “humanas” ha sido siempre puesta en duda, la semiológica de la escritura depende de una lógica diferente de la lógica científica.

El sentido poético se elabora como gramma dinámico. De este modo dos posibilidades se le ofrecen a la semiótica literaria: el silencio y la abstención, o la continuación del esfuerzo para elaborar un modelo isomórfico con respecto a esa otra lógica; es decir, a la construcción del sentido poético que en la actualidad se sitúa en el centro del interés de la semiótica.

Por este motivo, el semiótico ha de ser un escritor, como Kristeva o Bajtin. Para Kristeva, los análisis de Bajtin representan uno de los acontecimientos más sobresalientes del formalismo ruso debido a su dinamización del estructuralismo. Para Bajtin: *“la palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras”*<sup>51</sup>.

Esto es lo que anteriormente trataba de señalar en la semiótica de Kristeva y que estará presente en la obra de Bajtin, el dialogismo. Además, Bajtin introduce la noción de estatuto de la palabra como unidad mínima de la estructura, y sitúa el texto en la historia y en la sociedad, encaradas a su vez como textos que lee el escritor y en los que se inserta reescribiéndolos.

La diacronía se transforma en sincronía y, a la luz de esa transformación, la historia lineal aparece como una abstracción. La única forma que tiene el escritor de participar en la historia se convierte entonces en la transgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura; es decir, mediante una práctica de una estructura significativa en función de, o en oposición con, otra estructura.

La historia y la moral, en el caso de Bajtin, se escriben y se leen en la infraestructura de los textos. Así, polivalente y plurideterminada, la palabra poética sigue una lógica que supera la lógica del discurso codificado y que no se realiza plenamente más que al margen de la cultura oficial; lo que pondría en relación a la escritura bajtiniana con la barthesiana.

Es por este motivo, porque el genotexto de la escritura como práctica significativa ha de apartarse y distanciarse de la cultura oficial para

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 188

desenmarcar sus fallos, por lo que Bajtin irá a buscar la lógica de la escritura en el carnaval. El discurso carnavalesco, como estructura significativa o fenotexto, rompe las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, como lo hace la poesía.

El lenguaje como práctica de pensamiento es analizado por Kristeva siguiendo a Bajtin, a través de la palabra como cruce del lenguaje y del espacio. Estudiar el estatuto de la palabra significa estudiar las articulaciones de esa palabra (como complejo sémico) con las otras palabras de la frase, y descubrir las mismas funciones al nivel de las articulaciones de secuencias mayores.

Se trata, como ya hemos repetido varias de veces a lo largo de este capítulo, de establecer el funcionamiento de la palabra como el de una estructura tridimensional donde tres dimensiones son: el sujeto de la escritura dirigiéndose horizontalmente en el espacio al destinatario y los textos exteriores por los que circula vertical y temporalmente el sujeto.

Pero además de tener en cuenta la concepción espacial del funcionamiento poético del lenguaje y de la necesidad de definir las tres dimensiones del espacio textual en cada texto sobre el que vayamos a trabajar, posteriormente se van a realizar las diferentes operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas. En ello consiste básicamente el análisis textual de Bajtin y Kristeva.

La palabra es el cruce puesto que horizontalmente, en el texto, pertenece tanto al sujeto de la escritura como al destinatario, y verticalmente está orientada tanto hacia el corpus literario anterior como al futuro en forma de texto-contexto. En Bajtin, además, esos dos

ejes que denomina respectivamente diálogo y ambivalencia, no aparecen claramente diferenciados.

Pero, para Kristeva, esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtin introduce en la teoría literaria considerando que todo texto se construye como mosaico de citas, y que todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.

Este desdoblamiento de la univocidad de un enunciado es un fenómeno típicamente oral de la Edad Media y sobre todo de la escena del carnaval. El desdoblamiento que constituye la propia naturaleza del signo (objeto-sonido o referente-significado-significante) y la topología del circuito comunicativo (sujeto-destinatario, o bien, mismo-otro) alcanza el nivel lógico del enunciado.

Por lo que puede comprobarse, como planteábamos al comienzo, la descripción del funcionamiento específico de las palabras en los diferentes géneros (o textos) literarios exige una actividad translingüística que opere con el sistema semiológico impuro que significa bajo el lenguaje y con él; y con grandes unidades de discursos-frases, réplicas, diálogos, etc.

La necesidad de no seguir un modelo lingüístico, sino translingüístico, se justifica por el principio de expansión semántica, según el cual se podría plantear y demostrar la hipótesis de que toda evolución de los géneros literarios es una exteriorización inconsciente de las estructuras lingüísticas a sus diferentes niveles.

Bajtin trataba de superar a los formalistas mediante una teorización dinámica realizada en una sociedad revolucionaria. Para él, el discurso narrativo que asimila al discurso épico es una prohibición, un “monologismo”, una subordinación del código al 1, a Dios. Por consiguiente, lo épico es religioso, teológico, y todo relato realista que obedece a la lógica 1-0, es dogmático .

Por contra, el discurso realizado desde la lógica poética 0-2 sería el carnaval que transgrede las reglas del código lingüístico, así como de la moral social adoptando una lógica de sueño. El dialogismo es una burla representada en la obra de Bajtin por Rabelais, Swift y Dostoievski; mientras que para Kristeva, ésta pseudotransgresión aparece en la literatura moderna “erótica” y paródica.

El discurso dialógico ofrece un gran interés por su “ambivalencia”, término puramente bajtiniano que junto al de diálogo resultan ser la única actividad que permite al escritor entrar en la historia profesando una moral ambivalente o doble, la de la negación como afirmación. Este dialogismo, unido a la ambivalencia, proporciona el carácter expansivo de la escritura.

Bajtin define el diálogo como un sistema abierto, lo que pone en relación al discurso novelesco y al lenguaje poético con una cierta “espacialización” y “temporalización” características del signo; que a su vez, como la palabra, también se desplaza verticalmente entre el significante y el significado puesto que es jerárquico.

Si Kristeva comenzaba siguiendo a Barthes, quien ya hablaba de la verticalidad y la horizontalidad del lenguaje, al encontrarse con las teorías de Bajtin descubre que la palabra es doble, pero no en el sentido del significado y el significante, sino en el de la ambivalencia y la no-

disyunción, que hacen corresponder al símbolo y al signo con el dualismo de Lévi-Strauss.

Podemos decir que las observaciones de Lévi-Strauss que se refieren al dualismo diametral coinciden con aquello que nosotros hemos definido como el ideograma del símbolo y por consiguiente del discurso épico, mientras que el dualismo concéntrico equivaldría a la no-disyunción del signo, por lo tanto, al discurso de la novela.

Lo mismo sucede con el estilo que teóricamente, para Barthes, se situaba en la horizontalidad del lenguaje. Para Bajtin, la historia de las relaciones entre diálogo y monólogo es lo que determina el estilo, pero, como veremos, las relaciones entre el autor y el destinatario son múltiples dependiendo del número de personajes.

Bajtin considera este aspecto dialógico clave para entender la novela del XIX al igual que Barthes y Kristeva, quienes tomarán en consideración además de la lengua, el estilo en la escritura; siendo conscientes de su importancia semiótica por su origen biológico y pulsional en relación al Uno y al Otro, donde el primero estaría representado por Dios y el segundo por la mujer.

El escritor se dirige a través de la estructura literaria dialógica hacia la búsqueda de valores morales que se aparten de lo épico y se dirijan hacia el acto ético en la práctica significante en la cual la valoración de un pensamiento concebido como acto ético individual toma en cuenta y abarca plenamente el momento de la importancia teórica de un pensamiento-juicio.

Por este motivo, el establecimiento del estatuto específico de la palabra en los diferentes géneros o textos como significante de los distintos

modos de intelección literaria colocan en la actualidad el análisis poético en un punto neurálgico de las ciencias “humanas”, en el cruce del lenguaje como práctica real del pensamiento, del tiempo y del espacio.

Pero el encuentro del lenguaje y el tiempo y el espacio también tiene una lógica doble. La lógica poética será doble, ambivalente, mientras que la del relato “realista” será simple. La lógica poética o dialógica estará más en relación con el libre pensamiento y la intersubjetividad; aunque el dialogismo no es la libertad para decir todo.

El dialogismo es otra lógica, es una burla dramática. Como lógica englobaría: *“una lógica de distancia y de relación entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa que indique un devenir, una lógica de analogía y de oposición no excluyente, y una lógica de lo “transfinito” introducida a partir de la “potencia de continuo” del lenguaje poético”*<sup>52</sup>.

Esta lógica correspondería en Bajtin al pensamiento “participativo” que predomina en todos los grandes sistemas de filosofía, consciente y paladinamente sobre todo durante la Edad Media, o bien inconsciente y enmascaradamente en los sistemas del XIX y del XX; donde se observa un peculiar aligeramiento del propio término “Ser” o “realidad”.

En la obra de Kristeva, este pensamiento recibirá el calificativo de sensible, propio del escritor que se siente extranjero. En la escritura dialógica es el escritor quien habla, pero está constantemente presente un discurso extranjero en ese habla que él deforma. Ese tipo activo de palabra ambivalente de otro está representada por la palabra y los gestos del narrador entre los que se incluye la burla.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 199



La risa sería en este caso el reducto de rebeldía que subyace tanto a la obra de Dostoievski como a la de Dante, Rabelais, o incluso Homero, nos dice Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Pero esa comicidad no tendría sentido sin el Otro ni el lenguaje a través del cual construimos nuestra identidad y la del otro, que es eminentemente público.

También podríamos afirmar que si el yo es una suma de prejuicios, el autor lo es de juicios que, aunque en su origen tan sólo sean privados, se hacen públicos mediante los “gritos” que lanzan sus libros, con los que además se inscriben en el código social y de la eternidad; y así la escritura se convierte en acto de expresión personal y de integración social.

Para Bajtin, la lógica interna de esas exageraciones es la de las imágenes que expresan el mismo principio “inferior” que devora y procrea, como en Rabelais la lógica del crecimiento, de la fecundidad y la superabundancia, o como en San Agustín, cuando opone la tierra al cielo, así, mediante la voz, la novela hace entrar al autor en la ciudad de Dios.

Debemos resucitar la risa asesinada a manos del Dios creado a partir de la Reforma, porque tan sólo los textos de goce nos libran de pertenecer a la ciudad de la opresión. La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre.

Pero la actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: *“la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos*

*parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico*<sup>53</sup>.

Aunque, “*el cristianismo primitivo ya condenaba la risa*”<sup>54</sup>, debemos seguir creando historias que, mediante la farsa, rompan con la falsa linealidad de la historia de los que se creen importantes como los reyes, los jefes militares y los héroes; que también pueden ser cómicos y tienen vicios como el resto de la sociedad.

Para Bajtin, no se trata de evolucionar hacia los valores negativos del cosmopolitismo y de realizar, como en San Pablo y San Agustín, una terapia de exilio y peregrinación; sino una verdadera revolución que permita, a través de la productividad y del trans-signo, crear una nueva Iglesia que no adore a un Dios, sino al menos a Dos.

---

<sup>53</sup> Bajtin M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987, p. 65

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 71



## ROLAND BARTHES: EL GRADO CERO Y EL ASIMBOLISMO

En 1966, recién instalada en París, Julia Kristeva asiste al seminario de Barthes y gracias a él se le facilita la oportunidad de exponer las brillantes y coloridas teorías bajtinianas sobre la literatura rusa, revolucionaria y proletaria por excelencia. Desde ese momento, maestro y discípula unirán sus fuerzas claramente dirigidas hacia una meta común: esclarecer el sentido oculto del texto.

No sólo Kristeva y Barthes compartirán fines, sino medios. Sus terminologías e ideologías apuntarán hacia la misma dirección, al igual que sus preferencias literarias encarnadas en la figura de Sollers. Este capítulo, dedicado a Barthes, tratará de mostrar a dichos autores como constructores de un nuevo lenguaje capaz de constituir una realidad sensible.

Para comenzar, debo aclarar que en este caso concreto, dada la amistad personal que se estableció entre Barthes y Kristeva, sus autorías son difusas porque: “*en el transporte amoroso, los límites de las propias identidades se pierden a la vez que se difumina la precisión de la referencia y del sentido del discurso amoroso (sobre el que Barthes ha escrito tan elegantemente los Fragmentos)*”<sup>55</sup>.

Por ese motivo considero que la relación de proximidad que existió entre ambos permitió en efecto el acercamiento de sus pensamientos. Debido a este fenómeno de “intertextualidad”, Barthes cita a Kristeva en *El Placer del texto*, tal como veremos a continuación, como si ella y su terminología pudiesen ser ya en aquel momento considerados clásicos en el sentido barthesiano.

---

<sup>55</sup> Kristeva J., *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987, p. 2

Para Barthes los clásicos son los textos que nos proporcionan placer, frente a lo que él denomina textos de goce que tienen la función opuesta, la de dinamitar la cultura. En el segundo caso, el escritor no escribiría tanto por necesidad económica sino desde la sociedad contra la sociedad, introduciéndose en las grietas que abren sus intolerables contradicciones.

La escritura-goce, vanguardista por excelencia, se opone necesariamente a las escrituras neutras o clásicas, llamadas aquí “el grado cero de la escritura”. Flaubert representaría para Barthes algo así como el primer escritor que rasga la coraza simbólica tras la que la sociedad burguesa se oculta, exponiendo a la luz el signo de su “mala conciencia”.

En primer lugar, para clasificar la escritura, siguiendo a Barthes, hemos de prestar atención al estilo del cual se señala que “*por su origen biológico se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad*”<sup>56</sup>. Así, las escrituras neutras que aparecen en los textos clásicos carecerían de estilo propio frente a las escrituras-goce.

La escritura-goce ha de tener algo más que un estilo y una lengua propias. Kristeva opone las escrituras neutras, carentes de todo signo y por lo tanto completamente simbólicas, a la escritura blanca de escritores sin literatura representada por Camus, Blanchot y Cayrol, que parecen estar realizando el sueño de Orfeo y que darán lugar al minimalismo de la novela francesa actual.

Según Barthes: “*Esa palabra transparente, inaugurada por **El extranjero** de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una*

---

<sup>56</sup> Barthes R., *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, p. 20

*ausencia ideal de estilo; la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad”<sup>57</sup>.*

Barthes ve en Flaubert al primer escritor-desmitificador: *“El mérito de Flaubert (y de todas las mitologías artificiales: las hay notables en la obra de Sartre) es haber dado al problema del realismo una salida francamente semiológica... al menos evitó el pecado capital en literatura que es confundir lo real ideológico y lo real semiológico”<sup>58</sup>.*

*“Flaubert fundó una escritura normativa que contiene, paradójicamente, las reglas técnicas de un pathos... esta codificación del lenguaje apuntaba, si no a reconciliar al escritor con una condición universal, a transformar la escritura dada por la Historia, en un arte, es decir en una convención clara, en un pacto sincero que permita al hombre ocupar una situación familiar”<sup>59</sup>.*

*“Flaubert fundó esta escritura artesanal. Antes de él, lo burgués aparecía como pintoresco o exótico; la ideología burguesa daba la medida de lo universal.... para Flaubert el estado burgués es un mal incurable que se adhiere al escritor y que sólo puede ser tratado asumiéndolo en la lucidez lo que es propio de un sentimiento trágico”<sup>60</sup>.*

Estas tres afirmaciones de Barthes respecto a la obra de Flaubert anuncian un antes y un después de la escritura. Sin embargo, la escritura neutra que confunde lo real ideológico con lo real semiológico continuará todavía existiendo y conservando su forma mítica; aunque

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 79

<sup>58</sup> Barthes R., *Mitologías*, Siglo XXI, 1983, México, p. 231

<sup>59</sup> Barthes, *El grado cero de la escritura*, *op. cit.*, p. 68

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 67

no será considerada aquí al no poder desvelar las reglas técnicas del pathos, ya que ése es nuestro propósito.

Quiero explicar que Barthes considera que la mejor salida semiológica al mito es a su vez la creación de nuevos mitos: *”Realmente la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a su vez, producir un mito artificial: y ese mito reconstituído será una verdadera mitología. Puesto que el mito roba lenguaje ¿por qué no robar el mito?”*<sup>61</sup>.

La literatura ofrece para Barthes una gran posibilidad de creación de mitologías artificiales, pero para llevar a cabo la desmitificación sistemática de las formas mitológicas clásicas es preciso poseer conocimientos de semiología que, tal como Barthes la define, es una ciencia de las formas puesto que estudia las significaciones independientemente de su contenido.

El peligro del mito reside en que es capaz de dotar a su forma de una substancia, es una especie de fantasma imaginario colectivo que adopta la forma de un fantasma con rostro, llenándose de contenido. Barthes, mediante la semiología, se propondrá atrapar y desenmascarar a estos fantasmas y, gracias a su saber, consigue dotar de un agradable sabor el desencanto.

Comienza por los alimentos (el vino y el “bistec”) y termina por considerar como un mito la creencia en la incapacidad de juzgar (la crítica ni-ni). Barthes denuncia ya en 1956 la invasión de la mitología que, como una plaga, se extiende y domina un mundo que cree haber vencido a los Mitos gracias a la Razón; por otra parte también víctima de mitificación.

---

<sup>61</sup> Barthes R., *Mitologías, op. cit.*, p. 229

Porque la ciencia también se ha convertido en un mito, la semiología no debe ser considerada como una ciencia exacta, tampoco es una trampa metafísica, es una ciencia entre otras, necesaria, aunque no suficiente. La mitología forma parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica. Se trata de una ciencia del espectáculo, del espectro.

Para Julia Kristeva, fantasma y cine están indefectiblemente unidos y son inseparables a su vez de la mitología que lleva impresa la bien definida por Guy Debord como “sociedad del espectáculo”. Barthes, como buen estructuralista, supo radiografiarla mejor que nadie, y en uno de sus últimos libros describe cómo se propagan los fantasmas a través de los medios de comunicación.

En cualquier medio, como en fotografía, existe el Operator y el Spectator: *“Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidôlon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía”*<sup>62</sup>.

En este mismo texto, Barthes declara que la denominación de spectrum que él da al referente, al modelo, se debe sobre todo a que *“esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”*<sup>63</sup>. De ahí la importancia espiritual al tiempo que material del espectáculo.

---

<sup>62</sup> Barthes R., *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 38

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 39



Nadie mejor que Barthes y su análisis semiológico e ideológico de la actualidad para expresar cómo lo simbólico se encarna a través de la pulsión en nuestra sociedad plagada de mitos paganos modernos y clásicos. Cada uno de los mitos se convierte en un signo de lo que es propio (limpio) a través los medios de comunicación y del arte que trabaja a su servicio.

Lo propio para un grupo social, siguiendo la terminología de Barthes, es sinónimo de lo limpio, puro y bueno dentro de su micro-cultura: “*La nación francesa siente al vino como algo propio, del mismo modo que sus trescientas sesenta especies de quesos y su cultura. Es una bebida tótem*”<sup>64</sup>. De este modo, las formas simples, como el vino, están llenas de contenido ideológico.

Llegados a este punto, me interesa señalar cómo el deseo ha sido condicionado y enturbiado por la palabra en la antigüedad y por la imagen en la actualidad, de tal modo que el deseo de beber vino por el placer que éste puede reportar se convierte en algo totalmente subjetivo y sobre todo en método de jerarquización social.

Lo mismo sucede con el placer sexual. Si “*el vino del obrero no es el mismo que el del intelectual*”<sup>65</sup>, sus mujeres tampoco debieran poseer ningún parecido, al menos externo. Pero el sexo, nos dice Barthes, también es un mito que no se corresponde con el placer del cuerpo sino de la mente. También ha sido condicionado y simbolizado a través de muchos siglos de cultura.

---

<sup>64</sup> Barthes R., *Mitologías*, op. cit., p. 75

<sup>65</sup> Kristeva J., *La révolte intime*, Fayard, París, 1997, p. 153

Según Barthes, paradójicamente, “*el strip-tease es una especie de vacuna que debe inmunizar contra el Mal en favor del Bien Moral*”<sup>66</sup>. El sexo no es “propio”, es sucio; sin embargo, los objetos caros y al mismo tiempo erotizados a través del sexo sí nos parecen limpios y deseamos apropiarnoslos como en el caso de las pieles, las medias, zapatos de tacón, etc.

Julia Kristeva y Barthes coinciden en afirmar que la verdad es loca, como el sexo y la muerte. Las ideologías, que no la cultura, tratan de ocultarla, pero ellos como semiólogos se proponen desvelarla, y ambos coinciden en recurrir a la escritura, pero no a la literatura ya que ésta ha sido mitificada y ornamentada, mientras que la escritura se presenta desnuda sobre el “pa-piel”.

Como veremos, Kristeva seguirá los pasos de su maestro quien, a la hora de forjar las bases de su pensamiento semiótico, según su propia discípula, dirigió sus esfuerzos investigadores en la dirección de tres disciplinas que son: la lingüística de Saussure, la antropología de Lévi-Strauss, y el psicoanálisis de Freud.

Julia Kristeva, como heredera y continuadora de la empresa semiológica barthesiana, también reconoce las claras influencias en la obra de Barthes de Sartre, para quien la escritura es praxis en la que se lleva a cabo la negatividad dialéctica del sujeto en el otro y el grupo; y Blanchot, para quien la escritura es una forma de exploración de lo íntimo.

He escogido algunas obras ilustrativas del pensamiento de Kristeva como continuador del de Barthes en el campo de la semiología. En el área de la lingüística he destacado *El lenguaje, ese desconocido*,

---

<sup>66</sup> Barthes R., *Mitologías*, op. cit., p. 151

mientras que considero que en el del psicoanálisis, el pensamiento de Barthes ha sido largamente ampliado por Kristeva.

En cuanto al conocimiento antropológico, la labor más destacada de Julia Kristeva consiste en haber aplicado con éxito a la novela los conceptos de mitema y de ideograma, apoyados por la teoría de Lévi-Strauss de que los mitos se pueden analizar como sistemas binarios contruidos en base a la misma estructura que la lengua, tal como aparece en *El texto de la novela*.

También pienso que merece la pena destacar el pensamiento amoroso presente en ambos autores y que nos lleva desde los Fragmentos de Barthes hasta los dos volúmenes más extensos sobre psicoanálisis que publica recientemente Kristeva bajo el epígrafe de *Poderes y límites del psicoanálisis* donde expone el pensamiento de los más grandes revolucionarios de la intimidad.

Sin embargo, en el campo de la lingüística, una vez escrito *El Lenguaje, ese desconocido* y una vez desaparecido Benveniste, Kristeva deja de manifestar excesivo interés por los últimos avances en esta disciplina, en especial por las teorías innatistas relativas a la competencia lingüística de Chomsky; aunque siempre reconocerá la innegable vigencia de las teorías de Saussure.

También me gustaría advertir que en el campo de la semiología adaptada a la escritura, como desde el inicio de su encuentro personal con Barthes, Kristeva no cesa de aportar novedades al pensamiento semiológico introduciendo en la práctica de la investigación de la estructura novelesca las técnicas carnavalescas descubiertas por Bajtin.

*El texto de la novela* me parece clave para demostrar que la autora descubre que la crítica de Barthes es a la vez semiótica y literaria, más que lingüística. Por lo tanto, la lingüística de Saussure, después de Barthes, degenerará en semiología. Lo mismo sucederá con el psicoanálisis aplicado al “sujeto en proceso”, como aparece en *Polylogue*.

Además, a partir de un determinado momento de su carrera semiológica, Kristeva comienza a diferir, como decíamos, tanto de las teorías de Chomsky como de las proposiciones lacanianas de un siempre-ahí del lenguaje, aunque reconocerá que Lacan había descubierto con gran acierto las relaciones del sujeto con el lenguaje significante.

También, Lacan, gracias a su afirmación de que el sujeto de la enunciación aparece bajo el disfraz del sujeto enunciado, ayudará a justificar el uso de las y técnicas bajtinianas para desenmascarar la verdad que permanece oculta en el texto. Sin embargo, más acorde con la defensa de la importancia de la figura de la madre en el que Barthes se apoya, ella encuentra un nuevo pilar psicoanalítico.

Se trata de Melanie Klein y de su nueva visión psicoanalítica de la madre que supone un importante complemento a la figura del padre fálico de Freud. Esta autora quizás no había sido descubierta por Barthes quien, paralelamente, se convirtió en un gran visionario del importante vacío teórico, de carácter ideológico, que se había creado en occidente en torno al amor materno.

En cuanto a las aportaciones antropológicas de Julia Kristeva al pensamiento de Barthes, está principalmente la de continuar defendiendo la importancia histórica del estructuralismo frente a sus

detractores, declarándole su agradecimiento por ayudar a comprender a los pensadores del Este la doxa marxista del sentido como superestructura subordinada a la economía.

Kristeva agradece igualmente a Barthes y a su estructuralismo el hecho de no adherirse a la doxa marxista pero sí acercarse a otros movimientos de izquierda (hegelo-marxismo, brechtismo y maoísmo) como tantas formas críticas de huir de la burocracia y de buscar una renovación nacional de la generosidad socialista, de su hospitalidad.

Pero también, gracias a él, encuentra que la escritura puede ser hospitalaria, proletaria y socialista, como veremos; además de defender que ésta puede ser uno de los granos de arena que individualmente podemos aportar para crear un cerco contra los totalitarismos que amenazan de muerte a una parte considerable de la humanidad, tal como lo demostraba Arendt.

Una vez señaladas las diferencias que identifican a Barthes y a Kristeva, vamos a entrar en primer lugar en las bases de la semiótica que Barthes plantea casi llegando a parecer ridículo; “un precioso ridículo”, como las de Molière que, tras sus aparentemente absurdas e innecesarias explicaciones, demostraba algo tan serio como la desinformación a la que nos somete el mito del conocimiento.

Barthes, en sus *Mitologías*, lanza un mensaje de alerta que tiene por objetivo básico atender a algo tan sencillo como la distinción entre significativo y significado; ya que tras un significativo en apariencia inocente se puede esconder un significado oculto, un signo de otra cosa. El significativo es la forma aparentemente inocente de un mito perverso.

Barthes afirma que el significante no expresa el significado como se dice. La mayor parte de los significantes han adquirido un valor afectivo, su forma se ha llenado de otro contenido, mitificándose, volviéndose ideológicos y variando de significación. Por ese motivo, Barthes afirma que el mito es un lenguaje robado y que se emplea para esconder una doble lógica (lengua/ideología) .

Si una palabra representa dos signos, de lo que se trataría, mediante la escritura, sería de robar el mito, de apoderarse de él como hacía Sartre: *"En la crítica sartreana el significado está constituido por la crisis original del sujeto; la literatura como discurso forma el significante y la relación de la crisis y del discurso define la obra, que constituye una significación"*<sup>67</sup>.

La lectura, para Barthes, puede concebirse como un desciframiento de la verdadera significación del texto, oculto tras la forma del significante. La escritura presenta un claro sentido manifiesto y un oscuro sentido latente, que Julia Kristeva traducirá en *El texto de la novela* por fenotexto (esquema de competencia) y genotexto (de actuación) .

Pero el mito como sistema perteneciente a los binarios, es muy complejo ya que existen en los mitos dos sistemas semiológicos desencajados entre sí, el lingüístico o lenguaje objeto y el metalenguaje (imagen). Por lo tanto, no es un objeto físico contra el que nos enfrentamos, sino también metafísico y perteneciente en parte al mundo platónico de las ideas.

Pero realmente, el mito no es ni objeto ni substancia, tampoco idea o concepto, es un modo de significación, un signo, una forma, una

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 205

palabra, un discurso, que bien puede mantenerse vivo o desaparecer al perder su significación. Volviendo al condicionamiento, si un significante mítico se asocia a algo que no le es propio, cambia de valor.

Con todo ello vemos como no era nada ridículo lo que Barthes trataba de demostrarnos mediante la diferenciación entre significante y significado, y aún es necesario seguir profundizado en ello para conocer el sistema al que tan sólo la poesía puede enfrentarse al ser también un sistema semiológico esencial en lugar de factual.

Los ejemplos a los que acuden ambos autores, Barthes en las *Mitologías* y Julia Kristeva en *La révolte intime*, son “ me llamo león” y “un negro hace la venia francesa”. Decíamos que el mito tiene dos niveles, uno lingüístico y otro ideológico. En el caso de “me llamo león” el ideológico es insignificante ya que no mantiene la lógica significante del mito, aunque sí la de la lengua.

Barthes afirma, pues, que el mito comporta dos sistemas: el lingüístico y el utilitario o ideológico. La poesía también, aunque el ideológico no tendría un sentido utilitario sino esencial o puramente sensible y no condicionado a valores materiales. Por ello, debemos considerar en qué consiste la forma y los sentidos y sin-sentidos del significante.

Kristeva reconoce que en la intersección entre el sistema lingüístico y el ideológico es donde se esconde el verdadero sentido del mito, y a su vez de la poesía; aunque en este caso el sistema lingüístico sería la lengua y el ideológico el estilo. Pero la lengua y el estilo no son más que objetos, mientras que la escritura es una función o moral de la forma que permite al sujeto encontrar su libertad.

Como bien veíamos en el ejemplo “me llamo león”, un significante tenía significado y otro era insignificante dependiendo de que fuese considerado como término final del sistema lingüístico o como término inicial del sistema mítico. Si se toma como perteneciente al primer sistema el significante tiene “sentido” pero si se atiende al plano del mito, el sentido se designará “forma”.

Estas terminologías son importantes a nivel semiológico y nos hacen comprender que un simple significante se compone de sentido y de forma; es decir, posee forma al margen del sentido. Asimismo, significantes con un “sentido” inocente pueden al mismo tiempo representar una “forma” ideológica totalmente distinta, como lo muestra el ejemplo del negro haciendo la venia.

Una simple foto aparecida en una revista, analizada en un nivel semiológico, no resultó en absoluto insignificante como sucedía en el caso anterior. Un negro haciendo la venia francesa es el sentido de la fotografía, pero también es una forma que se llena de contenido para significar que los antiguos colonizados son actualmente ciudadanos franceses de pleno derecho.

Como vemos, un término en apariencia simple es doble dependiendo del sistema al que pertenezca. También posee dos naturalezas diferentes, de ahí la dificultad de conocer y definir algo en apariencia tan sencillo. El significante del mito, al igual que el de la poesía, es sensorial; mientras que el significante lingüístico es de naturaleza psíquica.

Aunque el significado también varía dependiendo del código que empleemos, le daremos el nombre de concepto en ambos casos. Pero falta otro término muy importante en la relación entre significante y significado, el signo, que también es de doble naturaleza y lo



llamaremos significación. La significación frente al significado es la que designa, notifica, hace comprender e impone.

Volviendo al significante, si decíamos que en el sistema mítico es de naturaleza sensorial, según la propia definición de Barthes, la forma del mito no es un símbolo, es una imagen. Por su naturaleza sensorial, la forma mítica adquiere una presencia prestada. Por este motivo antes decíamos que las formas míticas se llenan de una substancia y adquieren un rostro.

Otra consideración importante, aunque simple en apariencia, es la de que un significado puede tener varios significantes. Así, un libro entero puede ser el significante de un solo concepto, al igual que una forma minúscula podrá servir de significante a un concepto cargado de una rica historia. Esto nos da una clara idea de la realidad del mito.

Por lo tanto, al margen del significante, el signo, la significación, es el mito mismo. El mito no oculta nada, nos dice Barthes en sus *Mitologías*, porque su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer. Y con esto ponemos punto y final a la terminología semiológica barthesiana gracias a la cual podemos desvelar la naturaleza mítica de nuestra cultura actual.

En mi opinión constituye un hecho relevante el que Barthes, habiendo sentado en las *Mitologías* las bases semiológicas de la escritura y definido claramente qué es significante y qué es significado, recurra a las definiciones propias de Kristeva como la de la significancia (sentido producido sensualmente) a la hora de abordar la escritura-goce como nuevo género literario.

Tampoco debemos olvidar otra consideración de Barthes referida a la labor de su destacada discípula: *“aunque la Teoría del texto haya específicamente asignado la significancia (en el sentido que Julia Kristeva ha dado a esta palabra) como el lugar del goce, aunque haya afirmado el valor erótico y crítico de la práctica textual, estas propuestas son aménudo olvidadas, reprimidas, ahogadas”*<sup>68</sup>.

O bien, *“El discurso amoroso es hoy de una extrema soledad. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas, pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes)”*<sup>69</sup>.

Ambos autores, y esto es muy importante, están de acuerdo en aprovechar la todavía no mitificada sensualidad para hacerla obedecer a la Razón. Loyola será la clave para entender que existe una energía de la palabra equiparable a fuerza moral que proporciona la visualización de la imagen de Cristo, la degustación y transubstancialización de su cuerpo y sangre, o la imitación de sus obras.

La pasión de Cristo guarda una gran relación con la energía que el deseo nos provoca al ver cualquier imagen deseable, poder saborearla a través de la transubstancialización e imitar sus gestos para hacerla nuestra a nuestro modo. Sin embargo, esto no es moral. Se trata de una pasión inconfesable que provoca arrepentimiento y de la que tan sólo nos libra la confesión.

---

<sup>68</sup> Barthes R., *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1974, p. 100

<sup>69</sup> Barthes R., Introducción de *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1993

Si lo exponemos de este modo, y Kristeva así lo hace, es por la necesidad de aclarar que si Dios ha muerto, tal como profetiza Nietzsche, debemos robar a la religión sus secretos inconfesables y averiguar el interés terapéutico de las confesiones y de los exámenes de conciencia para potenciar el desarrollo de la escritura-goce y de una nueva moral.

El discurso amoroso barthesiano también encierra la significancia y el goce de una actividad escritural, teniendo carácter de acción social, de praxis frente a la negatividad y de exploración interna. No debemos olvidar que discurso procede de dis-cursus que es, originalmente, la acción de imaginar y de correr aquí y allá: “*En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr*”<sup>70</sup>.

Para Barthes, todas las escrituras presentan un aspecto de cerco extraño al lenguaje hablado. Sin embargo, la lengua de la escritura no trata de limitar sino de dar forma al deseo. Antes afirmábamos, según Kristeva, que la lengua da a la escritura su dimensión horizontal. Podemos, pues, considerar que la imaginación del escritor puede abrir nuevos caminos morales para el lenguaje.

Barthes considera, además, que la escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación. Entonces, el texto se convierte en un lugar del goce, en una especie de danza carnavalesca que expresa horizontalmente el deseo de un cuerpo que tan sólo puede moverse sin abandonar jamás su verticalidad. El texto es un lugar de liberación de la pasión.

Este lugar del goce había sido dominio de la religión, de las religiones primitivas, hasta que en nuestra cultura occidental pasó a manos de las

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 13

Escrituras: “*Moisés escribió los mandamientos del Señor*”<sup>71</sup>. A partir de entonces ha cambiado numerosos de amos, la pasión que movió a escribir a Moisés y a Pablo, e inspiró al amor cortés, a Voltaire y a Montesquieu.

Las sagradas Escrituras también representarían en cierto aspecto un cerco extraño al lenguaje hablado, menos comunicativas que expresivas, cargadas de metáforas y alegorías; siendo una especie de reducto donde sobrevive la magia de la palabra bendita, la que perdona, libera de culpas, ahuyenta a los fantasmas, resucita y hace milagros como lo hacía el Uno.

La palabra de Dios materializada ya no en Cristo, sino en escritura; eso significa la nueva palabra escrita erótico-crítica. Esta es mi hipótesis corroborada por Barthes y Kristeva que apelan a lo sensible y a lo espiritual sin recurrir a ninguna religión. La palabra escrita es mágica, posee ciertos dones sobrenaturales o terapéuticos porque nos permite hacer malabarismos con el lenguaje.

Barthes reconoce claramente que la escritura marca el comienzo de la edad moderna. Para él, “*la modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible*”<sup>72</sup>. Esta escritura es imposible por renunciar al “él”, mientras que el crítico, según Barthes, es aquel que no puede renunciar al “yo” en la vida privada ni al escribir.

Kristeva opina que la pulsión de muerte del escritor se convierte en ironía en el crítico. El crítico, como describe Freud en *El chiste y sus relaciones con el inconsciente*, a través del sentido y el sin-sentido del

---

<sup>71</sup> Kristeva J., *El lenguaje, ese desconocido*, Fundamentos, Madrid, 1987, p. 107

<sup>72</sup> Barthes R., *El grado cero de la escritura*, op. cit., p. 44

significante, del que hablábamos, obtiene un doble sentido que libera la energía reprimida por la cultura mediante la risa.

Pero el humorista y el crítico necesitan un objeto para desarrollar su ingenio. Por otro lado, también requieren ser interpretados. De ahí la importancia de la obra y de la teoría literaria o psicoanalítica de Kristeva que nos enseña que escritura es una negatividad derivada de la falsa identidad y que sirve como intermediaria entre las pulsiones y las convenciones sociales.

El sujeto en proceso de Kristeva necesita a-psicologizarse y sensibilizarse, o lo que es lo mismo, liberarse, sublimar sus conflictos y conquistar el azar a través de la creación artística o bien amorosa; aunque, es bien sabido que el que ama se somete pero el que escribe no tiene necesidad de hacerlo, se libera convirtiéndose en otro, transubstancializándose.

A-psicologizarse, sensibilizarse y devenir sujeto a-subjetivo en proceso, tal como propone Kristeva, supone cumplir y satisfacer los deseos propios aunque sólo sea confesando los pecados del sujeto subjetivo sujetado y así, mediante el pacto que liga al escritor a la sociedad, empleando términos robados al lenguaje religioso y al filosófico, serán perdonados.

Flaubert, Proust, Céline, Duras, y tantos sujetos en proceso analizados a través de su escritura por Kristeva, se curaron de la locura y de la irracionalidad del amor. Y no porque el amor en sí mismo sea perjudicial ni irracional, sino porque al mismo tiempo que les había facilitado una identidad en la sociedad, a través de su institucionalización, les impidió amar de verdad.

Barthes reconoce que los demonios engendrados por el lenguaje se combaten por el lenguaje del mismo modo que los engendrados por el amor. Estos demonios son también originados al desear aquello que no se considera lícito en el seno de la familia, y este deseo es el responsable del resquebrajamiento de la conciencia y del sentido común burgués hacia 1850.

Es cierto que hasta entonces jamás había sido confesado este pecado. Sin embargo, Flaubert no será el padre de la escritura crítica, dinamitadora de la cultura, neurótica, pulsional y biológica, que arremete contra la sociedad desde la saciedad; puesto que ella es hija de Narciso. Tanto en *Extranjeros para nosotros mismos* como en *Historias de amor* se expone esta realidad.

Kristeva, en sus *Historias de amor*, considera también a Edipo precursor de la escritura-goce: “*Enamorado de sí mismo sin saberlo, víctima de su mirada que le parece que crea el mundo, el poeta tiene tendencia a tomar a éste por un espectáculo: arbitrario, falso, manipulable por él mismo. Sin embargo, por rectitud, se aparta de él y, para castigarse, cierra los ojos*”<sup>73</sup>.

Aunque en el caso de Dante, el origen de la escritura es el amor puesto que Beatriz le autoriza a aceptar que Otro sea la fuente de sus visiones que son, pues, “realidades del Otro”: “*la escritura desafía el Uno y el espacio cerrado; es un grito de libertad necesariamente efímera y sin embargo invocada... Narciso sobrevive, rehabilitado, como poeta*”<sup>74</sup>.

De este modo, Dante y Mallarmé hacen descender a Dios en Narciso; mientras que para la comunidad religiosa, y no poética, Dios es Agape.

---

<sup>73</sup> Kristeva J., *Historias de amor*, op. cit., p. 115

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 117

Esa es la tragedia del poeta de la que Barthes se hace eco, considerando al respecto que el gran error está en la falsa concepción de la muerte opuesta a la vida, convirtiéndose en una pareja fatal.

Estamos pisando un terreno falso. No pretendemos vislumbrar la verdad a través de la locura de la escritura o del amor, sino convertirnos, como Barthes, en detractores de la censura por la que las filosofías del pensamiento han prescindido siempre de la turbación de la experiencia amorosa para reducirla a un viaje iniciático hacia el Bien supremo o el Espíritu absoluto.

Mientras tanto, el psicoanálisis de Kristeva descubre que esto no es así, sino que más allá del Bien y del Mal, “*Dante busca la salvación en el paraíso de la escritura y en la beatitud de la risa del universo católico*”<sup>75</sup>; y encuentra, leyendo a Shakespeare, que Hamlet no puede sentirse el rey del espacio infinito porque tiene malos pensamientos.

Así descubrimos que la escritura terapéutica brotaba ya de la pluma del gran dramaturgo inglés, aunque tal vez a Flaubert se deba su renacimiento. Tanto en Italia como en España y más tarde en Francia, podemos encontrar a algunos de los muchos descubridores del poder del lenguaje, claro que sin renunciar al amor ni a Dios.

Sin embargo, Barthes no parecía haber llegado a esta conclusión cuando concedía tan sólo un siglo de existencia a esta literatura-goce afirmando: “*desde hace cien años se considera que la locura (literaria) consistía en esto: “Yo es otro”: la locura es una experiencia de despersonalización. Para mí, sujeto amoroso, es todo lo contrario...Yo no soy otro: es lo que compruebo con pavor*”<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Kristeva J., *Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1991, p. 131

<sup>76</sup> Barthes R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, op. cit., p. 169

Yo estoy más de acuerdo con Kristeva y con el Barthes de *Sade, Fourier, Loyola* por lo que respecta a la fecha de nacimiento de la escritura ligada a la locura. No creo que podamos concederle cien años de vida en vista de lo que le sucedió al desventurado Don Alonso Quijano quien, después de sufrir toda una serie de despersonalizaciones, también descubrió con pavor que él no era otro.

Quizás sí estaría de acuerdo con Barthes en relación a Flaubert si considerásemos que en el siglo XIX se produjo un reconocimiento de la falta de libertad que suponía estar en posesión de una identidad: yo soy yo y no tengo posibilidad de ser otro. Flaubert es consciente de esta realidad y acude a la escritura para ser otro. De ahí la existencia de su famosa frase: “Madame Bovary soy yo”.

Toda escritura-goce puede considerarse un acceso de locura, despersonalización que tan sólo el amor cura. Sin embargo, como ya avanzaba anteriormente, el amor somete mediante el matrimonio. En ese caso, tan antecesores de la escritura patológica serían los textos de los primeros filósofos como los de los primeros poetas, pretendiendo ambos destruir los mitos clásicos por distintos caminos.

La poesía, tal como desvela Barthes en sus *Mitologías*, ocupa la posición inversa al mito. El mito es épico y conservador, mientras que la poesía es progresista, melancólica y revolucionaria. Algo así diferenciaría también al amor del matrimonio. El amor habría sido esencialmente íntimo y verdadero hasta que el casamiento a través de la iglesia lo convirtió en facticio y falsario.

Julia Kristeva, como es bien sabido, respecto al pensamiento religioso, concede gran relevancia al de San Agustín, que he analizado en relación a Hannah Arendt y a la importancia del judaísmo para el surgimiento



del totalitarismo. En *Extranjeros para nosotros mismos*, también expone cómo la historia de la extranjería en el mundo había comenzado al ser narrada en *El libro de Ruth*.

Ruth, al igual que las Suplicantes, justifica su pérdida de raíces mediante la huída de las relaciones incestuosas de sus predecesores. Tabú y tótem, como muerte y vida, irán indefectiblemente unidos a cambio ha de acogerse a la ley matrimonial. Esto nos lleva a plantearnos en qué consiste la hospitalidad del hombre hacia la eterna extranjera que es la mujer y su relación con la identidad y la nacionalidad.

Ruth adquiere su soberanía precisamente por su extranjería, quizás a raíz de la cual ella se muestra ávida del otro y de sí misma como otro, plantea Kristeva. Sus psicoanalíticas *Historias de amor* responderán a este interrogante para el cual sólo la religión parecía tener respuesta. Gracias al psicoanálisis, y en *El porvenir de una revuelta*, nos descubrirá que la literatura también es hospitalaria.

La hospitalidad es el grado cero de la ética en la que se fundan las reglas morales de la alianza que Ruth aceptó a cambio de perder su raíz, quizás también su lengua materna y a su madre, quizás anteriormente mitificada. No en vano Barthes afirma que judaísmo y protestantismo, con su ausencia de representación materna, no hacen sino que desmitificar a la madre:

*“El judaísmo ha rechazado la imagen con el fin de ponerse a cubierto del peligro de adorar a la madre; y el cristianismo, al hacer posible la representación de lo femenino materno, había vencido el rigor de la*

*Ley en beneficio de lo Imaginario*<sup>77</sup>. Pero el protestantismo, según el autor, rompe con la tradición católica en cuanto a la introducción de la adoración a la Madre.

Barthes comprende que, curiosamente, a pesar de que la religión no está creada para que la madre sea adorada, es capaz de abandonarse a la Imagen, a la forma del mito, a lo Imaginario. Si el arte católico ha representado a la madre ha sido por la necesidad de presentar al verdadero ídolo, al niño, acompañado de su sierva.

Sin embargo, el hecho es que la madre puede volver a ser adorada como debió haberlo sido durante muchos milenios antes de nuestra era. El mito, como veíamos es el signo. Mediante la creación de nuevos signos, como los que nos ofrece el Dios-Narciso de los poetas, la significación negativa de la muerte en la cruz podría adquirir la forma más redondeada de una dama.

El amor también requiere cuidados y sacrificios. En realidad, el amor cortés ya concibió esta posibilidad pero fue reprimido y silenciado por la iglesia. Lo que Kristeva plantea como revuelta es interesante y procede curiosamente de la cuna de la revolución rusa, me estoy refiriendo a la posibilidad de enmascararse, como en el carnaval, para escapar de la vigilancia de la derecha conservadora.

Flaubert se travestió pero según Kristeva no fue el único: “*Desde Gargantúa y Pantagruel y la Princesa de Clèves hasta Madame Bovary, El rojo y el negro o Ulises, existe un mismo ideograma platónico que rehúsa asumir la disyunción del Mismo con el Otro, es decir el sexo y*

---

<sup>77</sup> Barthes R., *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 133

*la muerte, pero explica su fusión a través de la ambigüedad del psicologismo*”<sup>78</sup>.

Pero a diferencia de estas escrituras, la crítica de Barthes no es ambigua en absoluto. Él no necesita enmascararse como un cobarde, sino que es capaz, como un héroe, de desenmascarar a la Iglesia y al Estado. Lo hace, como asegura Kristeva, mediante un discurso fragmentario que revela la impotencia de la palabra amorosa.

No emplea la novela ni la poesía porque busca, a través de lo imaginario y lo semiótico, un nuevo lenguaje más adecuado para asumir la realidad del sexo y la muerte a través de la unión del Mismo con el Otro. Para él, después de largas reflexiones, llega a ser la madre el grado cero del signo al que se cree en el deber de adorar.

Aunque el autor de *Fragmentos de un discurso amoroso* se siente libre de amar a quién desee, tiene en cuenta que la palabra “adorable”, típicamente amorosa, es un poco tonta. Para Kristeva supone un fracaso del lenguaje, aunque yo creo que en el caso de Barthes resulta muy útil para ilustrar la estrecha relación entre el amor y la fe.

El matrimonio, fracaso del amor, explica que éste sea en la actualidad un Crisol de contradicciones, infinito y eclipse del sentido, un himno a la entrega al otro y a la capacidad narcisista a la que puede ser sacrificado. Como todo himno es épico al tiempo que poético, contiene ciertas dosis de mitología y a su vez de poesía, pero es más ético, sin duda, su lado poético.

La poesía amorosa es prácticamente muda y adorable, frente al lenguaje corriente, agresivo y desapacible, porque su ritmo nos acuna, nos mece

---

<sup>78</sup> Kristeva J., *El texto de la novela, op. cit.*, p. 226

y arrulla como la música del himno de nuestra patria. Según Kristeva, “*la música es el lenguaje del amor*”<sup>79</sup>, y también Barthes, en sus Fragmentos, citando a Novalis, realiza la misma afirmación: “*el amor es mudo, sólo la poesía lo hace hablar*”<sup>80</sup>.

El término empleado por Julia Kristeva como *cora* sería el que desvelaría el sentido realmente ético, hospitalario de la literatura. Por otra parte, Barthes señala que es por una fatalidad de la escritura misma que no se puede decir que un texto sea amoroso, sino solamente, como máximo, que ha sido hecho “amorosamente”, como un pastel o una pantufla bordada.

En este caso, el amor sí estaría por encima de la literatura. El amor está hecho a la medida de todos, como antes la Iglesia y ahora los medios de comunicación de masas; mientras que la escritura todavía es un Bien de pocos. De esta forma, si lo que se pretende es, mediante el sentimiento amoroso, luchar contra la sociedad del espectáculo que invade nuestra intimidad; la escritura amorosa será el arma.

Por ello se trata de encontrar una realidad erótica y crítica sensible capaz de competir con las realidades sexuales insensibles que nos ofrece la “cultura basura” del sexo duro, la silicona, y las sensaciones fuertes. Barthes se compromete a descifrar esta cultura, a criticarla y a desplazarla por la reprimida sensualidad.

Kristeva nos recuerda recurriendo al Barthes que describió con sumo placer y afán iconoclasta las mitologías actuales, que no hay nada más íntimo que el gusto y que éste ha sido condicionado, junto al amor y al lenguaje. Sin embargo, todavía conservamos una parte “virgen” que nos

---

<sup>79</sup> Kristeva J., *Historias de amor*, op. cit., p.31

<sup>80</sup> Barthes R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, op. cit., p. 86

puede permitir llevar a cabo nuestra propia revuelta íntima y luchar contra los mitos.

El arma principal que Barthes nos ofrece para luchar contra el sistema es el lenguaje “excentrado”. Eso es lo que trata de expresar mediante sus excéntricos significante y significado. Así es como se entiende que pueda afirmar cosas tales como que: *“las palabras no son jamás locas (a lo sumo son perversas), es la sintaxis la que está loca”*<sup>81</sup>.

Sólo una sintaxis descentrada, loca, es capaz de ofrecernos el lugar que deseamos, el lugar del goce en la lengua. Somos sujetos subjetivos pero con predicado, con nuestros propios objetos directos o indirectos determinados por el verbo que empleemos, acompañados además por unos complementos circunstanciales en el sentido orteguiano.

Barthes a su vez arremete contra el arte puesto que considera que ningún arte es demente, sino que está domesticado, pudiendo solamente participar de los signos de la locura debido a su capacidad para crear una ficción y poder realizar una dramatización. Y en efecto, la representación de la tragedia de Edipo no ha servido jamás para resolver el conflicto sino para mantenerlo vivo como mito.

Lo esencial de la tragedia mítica es que está sometida, como todo el mundo, a la alternativa del triunfo o el fracaso, la victoria o la derrota. Barthes protesta desde otra lógica: *“soy a la vez y contradictoriamente feliz e infeliz: “triunfar” o “fracasar” no tienen para mí más que sentidos contingentes, pasajeros...: soy trágico”*<sup>82</sup>.

---

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

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 30

Ser trágico, en un sentido clásico, neutro, frío, carente de sentimiento y prácticamente de sentido; significa representar un teatro en el que no hay lugar para el placer de la improvisación. Sin embargo, no debemos olvidar que lo esencial de la tragedia es un conflicto real entre la libertad en el sujeto y la necesidad en tanto que objetiva.

La tragedia amorosa es real y está candente, y no congelada como quería expresar Barthes refiriéndose al grado cero que conserva la carne sin vida de la escritura clásica. Todos somos esencialmente trágicos, contradictorios e imprevisibles. Se trata, pues, de dar nuevas soluciones a viejos y a nuevos problemas, en vez de repetir un discurso vacío.

Por lo tanto, las palabras de amor que jamás han sido ni escuchadas ni pronunciadas, ni convertidas en imágenes, o en espectáculo, pervertidas; son susceptibles de proporcionarnos auténtico placer. Esto guarda relación con la *locuela*, una especie de lenguaje sin significación, musical, una melodía afectada, que desencadena la crisis de lágrimas.

Barthes, contra los prejuicios hechos realidad a fuerza de reiteradas repeticiones, emplea la crítica. Critica todo aquello que nos impide percibir y juzgar, desarrollar el pensamiento y realizar, al modo de los Ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola, un re-juicio infinito contra los pre-juicios o falsos mitos que pueblan nuestra cultura y que determinan nuestra existencia.

Porque no vivimos en el mejor de los mundos posibles, es necesario que seamos críticos, no dejándonos llevar por los que defienden la crítica “Ni-ni”, a propósito de la cual dice Barthes: “*hemos podido leer, en uno de los primeros números de L’Express diario, una profesión de fe*

*crítica (anónima) que era un soberbio fragmento de retórica balanceada:*

*La idea que la sustentaba era que la crítica no debe ser “ni un juego de salón, ni un servicio municipal”, lo que debe entenderse en el sentido de que no debe ser ni reaccionaria, ni comunista, ni gratuita, ni política. Se trata de una mecánica de doble exclusión que proviene en buena medida de esa pasión numérica... (revela el mito de la incapacidad de juzgar)”<sup>83</sup>.*

La crítica de Barthes es afirmativa en los dos sentidos del significante. Las dos ramas del árbol binario deben ser percibidas, valoradas y desvelado su doble sentido. Es una crítica “Si... y si..., luego...”, en el sentido de que la acción es el resultado de un ejercicio previo de valoración positiva de las dos alternativas que nos ofrece el lenguaje binario tan simple como complejo.

En el caso de la crítica “Ni-ni”, no se nos oculta una de las alternativas, como en el sistema mítico-ideológico, sino las dos, sometiéndonos a la inacción. Es curioso que Barthes haya recogido esta crítica poniendo en evidencia que procede de una revista como *L' Express*, cuyo público es exclusivamente burgués y posee un alto poder adquisitivo.

Mientras que al público de *L'Express* se le anula el gusto crítico, se le ensalza el alimenticio mediante la propuesta de la elaboración de una ensalada niçoise, sigue contándonos Barthes. Sin embargo en *Elle*, que se dirige a un público auténticamente popular, se evita postular una cocina económica y se le propone algo que tan sólo podrán disfrutar con la vista: unos “perdigones-fantasía”.

---

<sup>83</sup> Barthes R., *Mitologías*, op. cit., p. 147

Pienso que Barthes, refiriéndose a medios de comunicación concretos, pretende alertarnos para escapar de los dogmas del sentido común (sentido sin ser sentido) y revelar las manipulaciones sistemáticas, las alienaciones que sufren aquellos que siempre se equivocan o confían en el azar, y no corren jamás el riesgo de interrogarse sobre cuál es la verdad, o la falsedad.

La verdad es la vida y la muerte, el sexo y lo sensible (el amor), la libertad y la necesidad. Como ya avanzaba Shelling: “*lo esencial de la tragedia es... un conflicto real entre la libertad en el sujeto y la necesidad en tanto que objetiva, conflicto que concluye no con la derrota de una o de la otra sino cuando ambas, a la vez vencedoras y vencidas, desembocan en la indiferencia perfecta*”<sup>84</sup>.

Parece que se trata de alcanzar la salvación o simplemente la iluminación, lo que en términos budistas se llamaría el Nirvana, o, siguiendo a Nietzsche y a su Zaratustra, llegar a ser “super-hombres”; es decir, tener la libertad de juzgar. La literatura nos ayuda, el amor también, y ante el fracaso de éstos, nos queda la psicoterapia.

Somos trágicos, hemos de sufrir porque como al Edipo adulto, al fin lúcido, se nos arranca del seno materno, enfrentándonos a nuevas tragedias, tales como la muerte, el sexo y la necesidad; pero sabemos que podemos contar con la otra cara de la moneda, la vida, el amor y la libertad. Aunque también podemos aferrarnos a la lengua, lo único que Edipo rescata de su esplendoroso pasado.

La lengua vuelve a ser la clave, al igual que el estilo. De ahí la importancia de la *locuela*, una palabra sacada de Ignacio de Loyola que designa el flujo de las palabras a través del cual el sujeto argumenta

---

<sup>84</sup> Barthes R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, op. cit., p. 31



incansablemente en su cabeza los efectos de una herida o las consecuencias de una conducta, o bien considerada también por Barthes como forma enfática del “discursar” amoroso.

Barthes, pues, encuentra algo común al discurso amoroso y al religioso, que según Kristeva también estará presente en las Sagradas Escrituras. Así se revela la palabra sagrada opuesta a la maldición. Sabemos, en primer lugar que se trata de un rito obsesivo que consiste en leer tal pasaje de las Escrituras a una determinada hora del día.

Esta podría ser una especie de cura muy similar al amor sensible o a la palabra sensible ya que, según Barthes y Kristeva, es el placer del tono de la locuela, en cuanto a su sonoridad, sin prestar atención a la significación de las palabras, lo que salva del miedo al abismo, como en la infancia, en la psicosis o en la hipnosis.

No deja de resultarme curioso que el abismo sea la palabra que inaugura el discurso amoroso de Barthes; así que voy a concederle algunos párrafos de mi trabajo a abismarse: ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud; un significante aparentemente insignificante en el sentido lingüístico y en el ideológico pero que encierra mucha significación.

Es el resultado de dos sentimientos opuestos, placer pleno y angustia desesperada. Parece el puente entre las dos ramas del árbol del Bien y del Mal. Para Barthes, la explosión de abismo puede venir de una herida pero también de una fusión. En sus pensamientos se abisma el enamorado, sucumbiendo bajo el poder de magníficas visiones.

Creo haber llegado a donde deseaba, a los fantasmas de los que he partido y he llegado de nuevo a través de una sola palabra muy

empleada por los poetas. Los fantasmas, por lo tanto, son la lengua viva que actúa de manera no simbólica sino polifónica o polimórfica en todos los niveles textuales (literal, semántico, alegórico y anagógico).

Esto nos permite comprender que Edipo necesitase estar ciego para, una vez lejos de volver a desear, dedicarse a cantar; pero sin crear, ya que los fantasmas dejaron de surgir. También entenderemos de este modo que Dante, sin miedo, abriese los ojos para ver y verse como Narciso, aún corriendo el riesgo de amarse y de amar la belleza.

El problema es que la escritura polifónica exige una lectura de la misma naturaleza, que ha de ser semiológica. Kristeva y Barthes realizan dicha lectura y descubren que los distintos niveles del texto de Loyola tratan de ser un remedio terapéutico para el sentimiento de vacío doloroso que produce abismarse por la visión de fantasmas pecaminosos.

El abismo es el final de un camino que exige un juicio. A falta del propio, siempre nos queda la confesión, el perdón de Dios o el juicio final. Pero es una lástima esperar tanto ya que la vida nos brinda la posibilidad de realizar infinitos re-juicios que nos llenarán de Gozo y nos harán abismarnos tanto si acertamos como si fracasamos con nuestra elección.

El hombre necesita no sólo tener un discurso, sino poder discurrir mediante los cinco sentidos. Esto sería lo que pretenden Barthes y Kristeva llevar a cabo mediante la propuesta del texto de goce como polifonía polimorfa. La palabra del goce es una reencarnación simultánea del verbo y del cuerpo en todos los sentidos, que se puede leer también como un renacimiento de la carne.

El texto de goce es, pues, real-simbólico-imaginario. Se trata de sensaciones puestas en palabras como las de Santa Teresa o San Juan de la Cruz; aunque Ignacio de Loyola da prioridad a la imagen visual, al “fantasma controlado” mediante la atención-concentración del pensamiento como medio de captación del resto de los sentidos.

Pero, como la pasión es innombrable, la semiótica, que engloba la tonalidad como instrumento de análisis, encontrará signos de salvación tanto en las lágrimas o la locuela de Loyola como en las glosolalias de Artaud; demostrando que si los Ejercicios espirituales constituyeron para el santo una especie de diario íntimo o texto de goce, alegórico; lo mismo sucedió con Artaud, el mártir .

La diferencia es que el texto de Loyola está “*dirigido a la divinidad, y cada uno de los elementos de su escrito están precedidos de un ruego pidiendo a Dios atender ese mensaje saturado de imitaciones y de imágenes prestadas a las Escrituras*”<sup>85</sup>; mientras que, como es bien sabido, el texto de Artaud rechaza ser sometido al Uno y al Otro.

Los textos de Artaud todavía no nos sirven como modelo de psicoterapia pero sin embargo, los de Loyola sí. Por ese motivo, Barthes, en *Sade, Fourier, Loyola* afirmó que Ignacio es un psicoterapeuta que busca inyectar a cualquier precio sus imágenes en el espíritu mate, seco y vacío del ejercitante, introducir en él el culto del fantasma.

Pero tanto Ignacio, como su predecesor, Agustín, trabajaban para una empresa con unos beneficios muy sustanciosos y que en muchos casos provenían de ser ellos mismos los depositarios de las leyes que regían la bendición o la maldición del placer. Pienso, después de haber

---

<sup>85</sup> Kristeva J., *La révolte intime, op. cit.*, p. 181

analizado el problema, que si la Iglesia tenía el antídoto, era por ser también la depositaria del veneno.

La libido, tal como ya señalaba San Agustín, se ha convertido mediante la institucionalización del amor en un instrumento de dominación. Existe un alto grado de sometimiento del deseo sexual al poder social en la sociedad burguesa, dirá también Flaubert. Este hecho será además la base de la psicología tanto freudiana como pauloviana, ambas de carácter apetitivo.

No debemos olvidar que en el caso de los religiosos, el voto de castidad servía para, en ausencia de libido, poder describir más objetivamente la historia de los otros, escucharla y comprenderla, tal como Freud deseaba cuando escribía a Jung: *“Cuando haya superado totalmente mi libido (en el sentido ordinario) me dedicaré a la “vida amorosa de los hombres”*<sup>86</sup>.

Y curiosamente, a través del amor, podemos pasar de la religión a la psicología y de ésta a la filosofía con Barthes y su afirmación de que Sócrates era un analista como Loyola o Freud. Quizás Artaud también lo fue. Al cabo, Loyola, mediante sus ritos, también trata de visualizar en las escenas de las Escrituras el sufrimiento agónico de Jesús.

De lo que se trata es de sufrir con los cinco sentidos o gozar con los cinco sentidos. Ante esta cruda realidad sólo nos queda reivindicar lo imaginario y reír, como Joyce y Bataille, quienes no oponen la libertad al pudor sino la risa. La risa también es, pues, sinónimo de libertad y nos reconcilia como lo hicieron el Eros griego, el Ahav judío y la Ágape cristiana.

---

<sup>86</sup> Cf. Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 10

El problema de éstos es que de ellos surgieron los falsos mitos de Narciso, don Juan, Romeo y Julieta o el niño con la Virgen. Todos ellos son extensamente tratados por Kristeva en *Historias de amor*, pero como sucedía con las escrituras neutras, o muertas, no les dedicaremos nuestro precioso tiempo porque no sirven de ayuda para resolver los conflictos reales de la humanidad.

Todos estos mitos nacieron de la pluma de un escritor o de un artista que da a la sociedad un arte declarado y a cambio de ello la sociedad puede aceptar a ese escritor. Esta afirmación nos invita a plantearnos si la literatura goce ha de ser o no remunerada y condenada a la prisión literaria , o si por el contrario, como el amor, ha de hacerse en la intimidad.

El escritor comprometido sería Nietzsche o aquel que trabaja en soledad como el monje, que se encierra para escribir porque no quiere contaminarse con fantasmas que representan el deseo socialmente deseable. Este tipo de escritor destacaría por su ingenuidad como, con motivo de sus *Poseiones*, se ha considerado a la propia Julia Kristeva.

Ingenuo es aquel que muere sin haberse convertido en padre, como Flaubert o Barthes, o sin haberse pervertido según la significación de Kristeva, que si ha sido madre, en *Poseiones* ha sabido desmitificar a la madre que sólo encuentra placer a través del hijo-objeto, hecho que en psicoanálisis se denominará la “madre-fálica”.

El escritor ha de ser un desmitificador como Barthes. Ha de ser capaz de discurrir, abismarse en el éxito o en el fracaso, vivir intensamente. También ha de relativizar. De hecho, el autor de la primera novela en lengua francesa, Antoine de la Sale, según Kristeva, hace eso, relativiza la poesía cortesana y la canción de gesta.

Y no sólo eso sino que: *“La novela burlesca de Rabelais dará un paso más al parodiar las “novelas” de la Mesa Redonda, la parodia de las novelas de caballería en Cervantes, la “anti-novela” de Sorel, la ridiculización de la novela gótica por J. Austen, de los relatos de viajes por Swift, de las novelas románticas por Flaubert, de los mitos griegos por Joyce”*<sup>87</sup>.

Estos escritores son los que diseñan una salida a la escritura convertida en mito y que, como una moneda en desuso, ha perdido su valor. Porque, la escritura, como la vida, el amor y la libertad, tiene también dos caras, puesto que el reverso de la risa es la melancolía tan querida por los poetas aunque nada deseable para el resto de los mortales.

No debemos olvidar que la escritura-goce está concebida para abismarse como en el amor exitoso. Así, el escritor-gozante, escribiendo sobre el papel se aventurará a realizar el papel de alguien que *“se las arregla”* y disfruta de cierta autonomía y libertad para llevar a cabo sus deseos. Esta es la escritura del goce: pura imaginación basada en la realidad y totalmente simbolizada.

El escritor que hace este tipo de literatura no sólo pretende combatir a los demonios del lenguaje por el el lenguaje, sino muchas más cosas entre las que simplemente entrarían no aburrirse en un mundo de hombres condenados al paro. También se le posibilita, mediante esta escritura, ser sensible, comprender a los demás, identificarse y fusionarse con ellos, etc.

Lo que se pretende mediante esta escritura es alcanzar el paraíso. Ahí encajarían a la perfección los textos de Sollers alabados infinitamente por Barthes y Kristeva a raíz del uso de un lenguaje de lo Imaginario o

---

<sup>87</sup> Kristeva J., *El texto de la novela, op. cit.*, p. 247

paradisíaco. Su literatura no es perversa porque: “*el Gozo se quiere él mismo, quiere la eternidad, la repetición de las mismas cosas, quiere que todo permanezca igual*”<sup>88</sup>.

El mismo placer que nos protege de la muerte, ése es el Gozo. El gozo es el gusto, tanto por la respiración como por la ilusión, y “*el gusto es un elemento arcaico de la sensación, siendo la necesidad de sobrevivir la que fija al ser humano al seno materno*”<sup>89</sup>; dice Kristeva en una ocasión para explicar el gusto de Proust por las magdalenas.

Además, no debemos olvidar otra frase que acompaña a menudo a la palabra tanto de Kristeva como de Barthes: “el gusto prefigura el juicio”, tal como mantenía Kant. El gusto alimentario no es más que un claro ejemplo de imagen condicionada, memoria arcaica, espiritualidad y mitología ligada en última instancia a la maternidad.

Leche y lengua maternas son una especie de hilo conductor de la historia de cada sujeto unario, escindiendo, pero que, a pesar de estar fragmentado, no se desmorona cuando se adhiere fuertemente al pecho de su madre a través de la lengua. Se trata de un hilo que no debemos cortar para ser libres tanto en el sentido de adaptación de San Agustín como en el de revelación de Heidegger.

---

<sup>88</sup> Barthes R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, op. cit., p. 218

<sup>89</sup> Kristeva J., *La révolte intime*, op. cit., p. 155

## HANNAH ARENDT: ACCIÓN Y NARRACIÓN

Arendt, una pensadora judía, en febrero de 1925, sin haber cumplido aún los veinte años, recibe por vez primera de otro gran pensador de nuestro tiempo, que no es otro que Martin Heidegger, una consigna muy valiosa respecto a la tarea filosófica: “*que la ocupación unilateral aprenda universalidad de la totalidad originaria del ser femenino*”<sup>90</sup>.

Al mismo tiempo, en un arranque de sinceridad propia de la más pura intimidad, Heidegger le confiesa la verdad que él ha descubierto pero no podrá hacer pública: “*la curiosidad, la cháchara y las vanidades académicas son inextirpables; sólo la mujer, en la forma en que ella es, podrá proporcionar nobleza a la vida espiritual libre*”.

Ella, fiel a la consigna de proporcionar nobleza a la vida espiritual libre, florecerá, pero no como su maestro espera, de manera superficial, franqueando la vieja puerta con su vaporoso vestido de verano ni haciendo que los atardeceres estivales hagan su entrada en su habitación y repiquen a su joven alma hablándole de la quieta alegría de la vida; sino espiritualmente.

Ella le escribe *Sombras*, él lo lee y confirma con la sabiduría del propio tiempo: “*Desde que he leído tu diario, ya no puedo decir “eso no lo entiendes”. Tú lo intuyes, tú, y acompañas. Sólo hay “sombras” donde brilla el sol. Y ése es el fondo de tu alma... Tu ambiente, tu tiempo, la madurez forzada de una joven vida proyectaron “las sombras”*”<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Arendt H./Heidegger M., *Correspondencia 1925-1975*, Herder, Barcelona, 2000, p. 15

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 27



Hannah, fiel consignataria, proyectará su luz interior sobre la Tierra a través de una nueva filosofía capaz de desplazarse con la libertad y la velocidad del rayo en todos los sentidos: reales y ficticios, carnales y espirituales, corporales y mentales, finitos e infinitos; a través de un único medio: el pensamiento sensible, el amor.

Volviendo a su gran historia de amor, existente y superviviente a pesar del tiempo y del espacio, tal como cabía esperar, llegó el desgarró y la desesperación. Contrariamente a lo que vaticinó el gran pensador al observar las sombras que la luz interior de la joven habían proyectado, este desgarró y esta desesperación sí pudieron generar algo equivalente al amor.

En la cita más arriba señalada, perteneciente a una carta fechada el 24 de abril de 1925, a continuación de amor aparece: “*servicial en mi trabajo*”. Yo considero que el error de Heidegger, propio del ego masculino, se debió al hecho de creer que ella, trabajando para él, trataba de arrojar su luz al alma suya y no a la del resto de los seres humanos.

Su amor por él era grande, sí, pero en abril de 1928 llegó la angustia. Hannah, decide entonces esperar. Su alma se nubla y se tortura en 1929, pero se cura escribiendo. En esa fecha, cuando su tesis sobre el amor ya ha sido concluída, cae en sus manos el material para elaborar la biografía de Rahel Varnhagen y, gracias a ella, consigue olvidar.

Para Hannah Arendt, en palabras de su más importante biógrafa , “*el olvido supone la curación*”<sup>92</sup> y “*todas las penas pueden ser soportadas*

---

<sup>92</sup> Young-Bruehl E., *Hannah Arendt*, Edicions Alfons el Magnànim: Generalitat Valenciana, Valencia, 1993, p. 93

*si las conviertes en una narración*”<sup>93</sup>. Julia Kristeva estará de acuerdo en ello y afirmará que al narrar la vida de Rahel o la de Titania, Hannah sabe que su propia vida es tanto una historia verdadera como una historia contada.

No obstante su fidelidad al amor no será obviada a la hora de narrar ni la biografía que en 1929 le sirvió de cura ni cuando llegó el momento de elaborar su filosofía política. Para ella el amor es la clave del pensamiento sensible frente a la violencia, de la vida frente a la muerte. Pero también dejará patente que el pensamiento no es nada sin la acción.

La narración, según esta autora, podría representar un modo de acción (praxis), capaz de encauzar el pensamiento hacia la libertad; pero tendría además otros atributos: ser una fabricación (poiesis) propia del sujeto moderno (homo faber) para el cual *“la redención de la vida, que es sostenida por la labor, es mundanidad, sostenida por la fabricación”*<sup>94</sup>.

Con ello, Hannah Arendt elabora, a partir de su intenso estudio del amor, una especie de teología moderna para la cual la salvación sólo podría ser alcanzada a través de la acción frente a la re-acción violenta. Esto lo expresa así en 1954 en *La condición humana*, donde, tal como hace saber a Heidegger, trata de analizar, partiendo de Montesquieu, los sistemas políticos.

Y si en su estudio sobre la dominación política descubre que *“Montesquieu se dió cuenta de que la característica sobresaliente de la tiranía era que se basaba en el aislamiento del tirano con respecto a*

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>94</sup> Arendt H., *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 256

*sus súbditos y de éstos entre sí debido al mutuo temor y sospecha*<sup>95</sup>, reconoce que no podría haber llegado a percibir esto sin aquello que ella aprendió con Heidegger en su juventud.

Amar, la consigna a la cual Hannah es fiel, coincidirá, como ella misma reconoce, con la de Jesús de *“a quien poco se le perdona, poco ama”*: *“La libertad contenida en la doctrina de Jesús sobre el perdón es liberarse de la venganza, que incluye tanto al agente como al paciente en el inexorable automatismo del proceso de la acción”*<sup>96</sup>.

Perdonar y amar, lo que ella ha logrado llevar a cabo con Heidegger, quizás no llegue a explicar la historia de la humanidad pero sí a revelar su inmenso poder, ya que *“el amor, debido a su pasión, destruye el en medio (por interés) que nos relaciona y nos separa de los demás... no sólo es apolítico sino antipolítico, quizá la más poderosa de todas las fuerzas antipolíticas humanas”*<sup>97</sup>.

Y volviendo al agente y al paciente, al dominador y al dominado a través de la historia, Hannah Arendt afirma que tanto actuando en función de la salvación, como en la Edad Media, o de la productividad, como en la Edad Moderna; nuestras acciones no tienen mayor transcendencia sin la intercesión de un narrador, Dios en el medievo y cualquier autor en la modernidad y en Grecia.

Estas teorías arendtianas serán desarrolladas a partir del reconocimiento propio de *paria*, de extranjera, presente en su obra sobre Rahel Varnhagen antes de cumplir los veinticinco años; y guardan una importante semejanza con las que Julia Kristeva expone a partir de

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 225

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 260

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 261

1988 cuando publica *Étrangers à nous-mêmes*, un extenso trabajo sobre el problema de la extranjería.

Es, pues, en *Étrangers à nous-mêmes* donde el pensamiento de las dos autoras parece seguir un mismo rumbo, cuando las teorías filológicas de Julia Kristeva se tornan claramente políticas. La diferencia es que Hannah Arendt ha evitado, tal como abiertamente manifiesta, recurrir a esa moderna forma de indiscreción que supone el psicoanálisis.

Julia Kristeva ya había comenzado en 1985 a hablar de amor en términos psicoanalíticos en *Au commencement était l'amour: Psychanalyse et foi*, y ya lo había hecho con anterioridad desde un punto de vista filológico cuando en 1984 publica *Histoires d'amour*, sobre el amor en la literatura; pasando de la ficción a la realidad.

En el caso de Hannah Arendt, el estudio del amor tratará de realizarse desde un punto de vista moral y espiritual, comenzando con *El concepto de amor en San Agustín*, al que, tal como reconoce Julia Kristeva, irán ligados los conceptos de: “*amor, deseo (con dos variantes, apetito y libido), caridad y concupiscencia, formando una verdadera constelación del amor*”<sup>98</sup>.

Por lo tanto, para Arendt existe, como para San Agustín, el amor puro, el que la guiará a través de la vida y más allá de la muerte. Esto se hará patente cuando el mismo año que defiende su tesis, en 1928, declara su amor a Heidegger diciendo: “*Perdería el derecho a vivir si perdiera el amor que siento por tí... Y con la voluntad de Dios/ Te amaré más allá de la muerte*”<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Kristeva J., *Le génie féminin I: Hannah Arendt*, Fayard, Paris, 1999, p. 61

<sup>99</sup> Carta del 22 de abril de 1928 Cf Kristeva J., *Le génie féminin I, op. cit.*, p. 41

Tal como constataba Arendt en su tesis sobre San Agustín, el deseo como apetito ofrece dos variantes, *caritas* y *cupiditas*, deseo de vida eterna o bien de objetos perecederos. Amor y deseo, que fueron aunados por la autora en su propia vida, no siempre podrán ir en una misma dirección, y precisamente el cristianismo se encargó de enfrentarlos.

Pero, tal como recuerda Arendt en palabras de Bergson: “ *Frente al deseo, por una parte, y a la razón, por otra, la voluntad produce una especie de golpe de Estado*”<sup>100</sup>. Si el deseo y la razón ya habían sido analizados por los filósofos griegos, el querer, la voluntad, tendrá la particularidad de ser una invención de San Pablo y de San Agustín, un fruto del pensamiento espiritual cristiano.

En realidad Aristóteles anticipa la noción de voluntad por su reflexión sobre la relación deseo/razón diciendo que el deseo o apetito se definía mediante la aproximación de la mano a una cosa próxima, mientras que el deseo de un objeto ausente requería la intervención del razonamiento. Sin embargo, Platón, más moralista, declaró que los deseos privados de razón condenan el alma.

Esta valoración del deseo será heredada por el cristianismo. En cuanto al concepto de acción voluntaria, que debiera estar directamente relacionada con la libertad, los griegos consideran ésta como una acción no fortuita relacionada esencialmente con el movimiento del cuerpo. Pero Arendt, de estas definiciones, recupera tan sólo la de Aristóteles.

Hay que reconocer que la filosofía aristotélica en este terreno, frente a la de su maestro, es mucho más precisa. Para Arendt, Kant se halla muy próximo a Aristóteles en este tipo de concepciones que afectan al

---

<sup>100</sup> Kristeva J., *Le génie féminin I*, op. cit., p. 320

querer, al deber y al poder, proponiendo también como única mediadora la voluntad; sin olvidar, claro está, a la razón.

Para Kant, “tú debes” surge del espíritu e implica “tú puedes”; pero el problema de la libertad, según Arendt, comienza cuando somos conscientes de que “tú debes” y “tú puedes” no coinciden. Tenemos, pues, que esta disyuntiva continúa resultando un freno al poder humano frente al divino, y veremos la solución que ofrecen los primeros pensadores cristianos a este conflicto.

La ley de los hombres es la que en la mayoría de los casos dicta lo que podemos y lo que debemos hacer. Pero transgredir la ley es posible, tal como plantea San Pablo dirigiéndose a aquellos extranjeros babilonios poco favorecidos por la legislación griega, siendo en adelante la sumisión voluntaria y descubriéndose la maravilla que representa la libertad.

A partir de este momento existirá una nueva Ley, la cristiana. Según Kristeva, en la aparición de estas nuevas leyes subyace la herencia del estoicismo puesto que los lógicos y semióticos, del mismo modo que los estoicos, favorecieron la divinidad frente a la razón. San Agustín, a su vez, también promulgará estas leyes, desarrollando la primera filosofía de la Voluntad.

San Agustín desarrolla la primera dialéctica de la Ley y de su transgresión, ya esbozada por San Pablo; a la cual podríamos añadir para completarla, según Kristeva, el análisis de la crueldad sadeana y los llevados a cabo por Nietzsche y Artaud. Pero Arendt, debido a su escaso interés por la psicología del deseo, presta poca atención a la faceta sadomasoquista de la voluntad.

La fuerza de voluntad, como todo el mundo sabe, lleva a un espíritu de sacrificio donde reina más que el placer, el dolor. Sin embargo, para Arendt, la voluntad es en sí misma contradictoria y patética, y se unifica mediante el amor, revelando una interioridad que no es un diálogo, sino un conflicto; pero encaminada a la acción, la voluntad, puede definirse como amor.

Así, gracias a las especulaciones de San Agustín se deducirá que la libertad puede pensarse no como *liberum arbitrium* sino como “auto-comienzo” en el sentido en el que Kant define la libertad, y la voluntad pasa a ser el medio que a través del pensamiento permite acceder a la libertad como espontaneidad inseparable de la condición humana.

La humanidad puede definirse en tanto que pluralidad de vidas o vías espirituales. Sin embargo, la época tomista, a través de una intelectualización que se apartó de San Agustín, definiendo mediante conceptos teóricos la Vida, propició que la voluntad se asimilase al instinto vital, tal como revelaron Nietzsche y Schopenhauer.

A partir de este momento, con la introducción de las teorías de Santo Tomás en la cristiandad católica, el intelecto comienza a primar sobre la voluntad. Sin embargo, Arendt destaca que en el caso de Duns Scoto, a pesar de pertenecer a la misma época y haber tenido una formación similar, no es así ya que se da un retorno a San Agustín restaurando la primacía de la voluntad sobre el intelecto.

De aquí pasaremos a la voluntad de poder nietzscheana y heideggeriana, como punto de partida de Arendt. Por una parte, tal como reconoce Kristeva, la voluntad de poder de Nietzsche ha estimulado el retorno de Arendt al pensamiento cristiano de la voluntad de manera que ella así se proponía descifrar los escollos ocultos y no mencionados por él.

En el pensamiento nietzscheano, además de la voluntad de poder, se halla presente otro dogma cristiano, el del Eterno Retorno. Nietzsche se opone al dolorismo cristiano de San Pablo, a su “yo-quiero-y-no-puedo” y proclama una ética de la aquiescencia total de la vida, del consentimiento y de lo dionisiaco; porque la vida procede por superabundancia .

La filosofía de Nietzsche, destila, según Arendt, un sentimiento de fuerza (Kraftgefühl) general. Esta fuerza es la emoción que ha de acompañar al acto. Ella es lo más próximo que podemos encontrar a la idea de amor en Hannah Arendt. La voluntad, cuando no va acompañada de esta fuerza, se convierte en resentimiento, apetito de venganza, sed de dominación y de poder.

La vida, para Arendt, ha de recobrar el valor sagrado que poseyó a comienzos del cristianismo, tal como ella propone en las últimas páginas de *La Condición humana*; y este logro no será posible sin la unidad del deseo y la razón mediante la voluntad y el amor, ya que su ruptura quiebra la unidad del Ser, haciendo que la vida como *bios*, narración biográfica, pierda el sentido.

Julia Kristeva y Hannah Arendt están de acuerdo en la necesidad de que el sujeto recobre su unidad sin recurrir ni a la religión ni a la metafísica. Una propone el amor como solución a los problemas del hombre, mientras que la otra prefiere centrar su labor en el placer, trabajándolo con la ayuda del psicoanálisis; pero ambas coinciden en que se trata de una labor de sentimiento y pensamiento.

El placer de pensar, un derecho perdido en la mujer, será reivindicado en numerosas ocasiones por Julia Kristeva. Aunar sentimiento y pensamiento ha de ser el camino para llevar a cabo una revolución



social que deben realizar los marginados y las marginadas sometidos a todo tipo de vejaciones por parte de los más poderosos.

El blanco de esta rebelión ha de ser el Estado de Hobbes en el que el hombre es un lobo que devora a sus congéneres, que los explota y sacrifica como animales. El Estado maquiavélico es cínico y enseña a los príncipes a hacer todo el mal que quieran. Además, la religión, desarrollada en el dominio de lo público, reproduce ese modelo estatal.

Arendt propone que sea en el dominio de lo privado donde se desarrolle de nuevo el culto a lo sagrado, y de ahí se parta a hacerlo público. Hacer público lo privado es un fenómeno moderno capaz de combatir la alienación que consiste en no ser visto por los otros. El relato de nuestra vida íntima puede hacernos grandes y ejemplares como Aquiles, Jesús o Napoleón.

Pero pensar, amar, desear, al mismo tiempo que posibilitan que seamos el dos-en-uno que Platón traducía por el discurso silencioso entre yo y yo-mismo, nos lleva a su vez al terreno de la locura. El pensamiento puede resultar una anticipación de la muerte, tal como vaticinaba el oráculo de Delfos y como afirmaba Heidegger en *Ser y Tiempo*.

Se trata de volver a valorar positivamente la acción de pensar y el pensamiento destinado a la actuación. Hannah Arendt reclama, además, el valor del espectador, más imparcial según Pitágoras a la hora de juzgar, puesto que la *doxa* es primordial para el actor. Y la locura, manifiesta Arendt, reside en la pérdida del sentido común que nos permite juzgar en tanto que espectadores.

El espectador, por el que Kant se interesa como instancia del juicio, se distingue del actor no sólo en que mira sino en que discierne mediante

su gusto. Esto, según Kristeva, pondría a Arendt siguiendo a Kant en relación con lo que Freud denomina “principio del placer”; a pesar de que ella no entra a averiguar cuales son los procesos primarios que afectan al discernimiento sensorial.

El psicoanálisis, pues, además de ser una pseudociencia que intenta desmascarar los secretos ajenos y aspira a saber más o cree descubrir más cosas que las que el otro supo o estuvo dispuesto a revelar, tal como lo define Arendt, representa para Kristeva una vía para desmascarar la vida singular de cada sujeto gracias a su discurso particular al igual que prodría hacerlo la poética .

Por ello, Kristeva, que por su parte defiende los poderes del psicoanálisis, pretende al mismo tiempo ser capaz de reconocer sus límites, tal como recoge en dos volúmenes publicados en 1996 y 1997, *Sens et non-sens de la révolte* y *La révolte intime*, donde trata de aunar lo que Arendt y Sartre defienden por vías distintas: la necesidad de la revolución.

Rebelarse es necesario tanto a nivel individual como social, tal como constata Kristeva en esta obra en la que reconoce su utilidad para mejorar la vida psíquica y para lograr la unidad social. Aunque además, la propia Kristeva, al margen de las propuestas arendtianas y sartreanas en materia de rebeldía política incluye una nueva vía: la ficción, la actividad imaginaria.

La imaginación es la operación esencial que asegura el paso enigmático de lo particular a lo general, de lo privado a lo público, y es lo que representa la mayor dificultad del juicio según Kant. Al mismo tiempo debemos mantener la distinción de Kant entre el razonamiento científico del razonamiento basado en el “buen sentido”.

Parece ser que Arendt tan sólo estaba interesada en el sentido común mientras que el pensamiento de Julia Kristeva añade al primero el saber científico presente en el psicoanálisis. La imaginación, también presente en ciertos casos de locura, puede ser el nexo entre los mundos, real e irreal, material y espiritual, que dividen al hombre.

El relato, lo que Arendt reivindica como necesario para la integración social del individuo, bien sea mito, tragedia o historia, o “narratemas” (secuencias narrativas breves que condensan o metaforizan el testimonio personal de una experiencia histórica), e incluso poesía, como la que la propia Arendt escribía durante los periodos difíciles de su juventud, requiere imaginación.

Todo lo humano, según Arendt, para existir, ha de ser narrado. Sin narración, nada existe para el hombre. Sin relato no hay historia ni memoria, no es posible transmitir la cultura. El relato, formulado en la red de las relaciones humanas y destinado al “inter-és” político, además, ha de tener como finalidad ser puesto en acción a través de la interpretación.

Si nadie narra a nadie nuestra historia individual, jamás llegaremos a ser eso que tanto anhelamos: alguien. Si no somos vistos por los otros, estaremos alienados. Por lo tanto, el relato será la solución “políticamente más correcta” para llevar a cabo la ansiada revelación del “quien”, no a través simplemente de la lengua, tal como se proponía Heidegger, sino de la narración de la acción.

Cuando Hannah Arendt afirmaba por boca de Titania convertida en Isak Dinesen que todas las penas pueden soportarse si las ponemos en una historia o contamos una historia sobre ellas, asumía que la existencia no

sería posible sin la intercesión de un dios-autor que, al estilo de Homero en la polis, nos ayudase a resolver nuestras tragedias personales.

La narración nos immortaliza haciendo que nuestra vida recobre el sentido cuando lo ha perdido. El ser impersonal se immortaliza y se convierte en “quien” participando dentro del espacio político y suscitando un relato memorable. Esta es la versión de inclusión en el espacio político que propone Arendt para los marginados actuales semejantes a los esclavos de la antigüedad.

Julia Kristeva, también por su parte, mediante el estudio conjunto de la ficción literaria y del psicoanálisis, descubre que existen nuevas patologías sociales, enfermos del alma, marginados, producto quizás de toda una nueva ingeniería deseante que produce un fenómeno puesto ya de relieve por Hannah Arendt: la incapacidad de la conciencia para diferenciar el bien del mal.

Arendt denunciaba la “banalidad del mal” y la extinción del juicio, y proponía la tragedia y el juicio estético como modelo político y de pensamiento. Kristeva, al respecto, habla de la amenaza de la destrucción del espacio psíquico y de la potencialidad imaginaria. Por lo tanto, ambas pensadoras tienen en común la defensa del juicio estético y político kantiano.

Para Kristeva, estas “nuevas enfermedades del alma” que descubre el psicoanálisis contemporáneo, testimonian una carencia en la elaboración de los conflictos psíquicos, al punto de que nuestros contemporáneos son ineptos a la hora de juzgar el bien y el mal produciéndose la banalización que diagnostica Hannah Arendt en tiempos del Holocausto.

Pero además, existe el problema de que el sujeto actual ha llegado a un extremo de minusvalía psíquica, siendo incapaz de representar psíquicamente sus conflictos en sensaciones, palabras, imágenes o pensamientos. Estos problemas se expresan tan sólo mediante actos antisociales como el vandalismo, problemas psicosomáticos o drogadicciones.

Las dos autoras analizan un mismo problema, el del psiquismo, a pesar de que Arendt hable más bien de vida espiritual. Por otra parte, las dos proponen una misma solución: *“para que el ser naciente pueda convertirse en un ser hablante y pensante, el psiquismo materno ha de formarse como un lugar de paso de zoe a bios, de la psicología a la biografía, de la naturaleza al espíritu”*<sup>101</sup>.

Podríamos afirmar, a grandes rasgos, que la filosofía arendtiana sigue mayormente a Kant mientras que Kristeva, desde el comienzo de su carrera, recurre a Hegel, a la negatividad y la heterogeneidad, al inconsciente y a lo oculto por la cultura. Aunque ambas tratan de liberar al individuo y de devolverle el juicio en el sentido kantiano mediante la facultad estética.

Asímismo ambas, al igual que Sartre, pretenden liberar al hombre a través de la acción y coinciden en afirmar, tal como lo hizo reiteradamente Hannah Arendt, *“todas las penas pueden ser soportadas si las conviertes en una narración o narras una historia de las mismas”*<sup>102</sup>. Pero cuando se trata de aliviar el sufrimiento de la humanidad, los conceptos han de ser más amplios.

---

<sup>101</sup> Kristeva J., *Le génie féminin I*, op. cit., p. 85

<sup>102</sup> Young-Bruehl E., *Hannah Arendt*, op. cit., p. 50

Hannah Arendt, como decíamos, interesada por la dominación, encuentra que en la actualidad no existe confianza en el poder aunque seguimos sometidos a él en función de unas leyes que desconocemos, y advierte que existe la posibilidad de descubrirlas yendo a través de la filosofía a lo político. Así, gracias a Montesquieu, halla que nuestro poder desaparece cuando nos dispersamos.

Este hallazgo, el hecho de que la dominación pueda ejercerse con mayor facilidad cuando los hombres se dispersan, nos lleva a los orígenes del individualismo analizado por Kristeva y reconocido como propio de los conquistadores de técnicas y de territorios que vivieron en la época en la que un crisol de ideas fundó el Estado renacentista.

Ambas autoras están de acuerdo en que el Estado moderno es una idea maquiavélica, pero mientras que el análisis de éste desde sus comienzos en Arendt es político, el de Kristeva incluye además valiosos testimonios literarios como el que en el sexto capítulo de su libro sobre la extranjería, dedicado al Renacimiento, expone los contenidos políticos presentes en la obra de Rabelais.

Kristeva ve cómo en la obra de dicho autor, famosa por su profundo amor a la humanidad, pasión por la justicia y culto por la ciencia, la noción de extranjería se traslada a la trama de las investigaciones geográficas. Rabelais nace un año después de la conquista del nuevo mundo y debió ser consciente de que no era justo arrebatar por ley divina el alma al resto de la humanidad.

Ése pudo haber sido el comienzo del mal radical al que hace referencia Hannah Arendt como voluntad perversa, en el sentido kantiano, y que nos lleva a todo tipo de perversiones como la del nacionalismo o el

imperialismo; ambas producto de una moral que, a fuerza de atentar contra la vida como *bios*, puede acabar con la existencia.

A Rabelais, según Julia Kristeva, a la hora de elaborar una línea de pensamiento dirigida a paliar el problema de la extranjería le sigue Montaigne. Este autor expresa por vez primera un hecho primordial, el de que todos tenemos un yo propio, digno de interés, débil y divertido, turbado y sin embargo consistente, que trasciende las contingencias mediante un único deseo: el de saberse.

Esta afirmación guarda cierta relación con la teoría arendtiana de la necesidad de decir “quien” somos para poder existir plenamente y de la imposibilidad que se le presenta al homo faber de satisfacer este deseo. El arte del relato, según Arendt, será capaz de condensar la acción, de extraerla de su flujo continuado, y, sobre todo, de revelar un “quien”.

Otra de las virtudes del pensamiento de Montaigne la halla Kristeva a la hora de afirmar que nosotros, en comparación, cometemos mayores barbaridades que los bárbaros; hecho que casi cinco siglos después Arendt corrobora hablando de la barbarie en curso que genera el imperialismo en cuanto a civilización global carente de sentido común.

Volviendo a la historia contada por los hombres como si fuese verdadera y estuviese guiada por Dios y no por el guión que se ha trazado un autor, como en las historias inventadas, vemos que el totalitarismo y la globalización que vivimos en el tercer milenio tienen su origen en el cosmopolitismo de la primera mitad del siglo XVI.

El cosmopolitismo se basaba en un nuevo criterio filosófico: la relatividad de los valores nacionales y religiosos. Este fenómeno de relativización de la propia historia, según Kristeva, fue producto de un

hecho inesperado introducido por nuestros narradores cuando percibieron que sus narraciones eran pobres ante las que alimentaban el orgullo nacional de los chinos.

A partir de este momento histórico se produjo un adormecimiento religioso paralelo al despertar de las conciencias nacionales, que alcanzan su era clásica en el siguiente siglo, bajo el aspecto político del absolutismo monárquico. Así empiezan a ser imaginados conjuntos supranacionales sobre la base de la nueva realidad geográfica y política.

Por lo tanto, ya en el siglo XVII está en gestación un “nuevo mundo”, nacionalista y ávido por relacionarse con los otros, pero no está claro si esta empresa se lleva a cabo con afán de comunicación o de dominio, para realizar intercambios o guerras, puesto que la historia real, tal como podemos imaginarla y narrarla, es que el Estado-nación se convirtió en un Estado colonial.

El estallido de la Revolución francesa ha forjado el antisemitismo en cuanto a que el pueblo toma conciencia de sí mismo como tal, pero también ha tenido una parte positiva relacionada con el paso de lo privado a lo público. Arendt valora muy positivamente el reconocimiento del “pueblo” y de la “miseria” por parte de los revolucionarios franceses y su culto a la felicidad pública.

La invención de una nueva forma de vida fue rápidamente destruída por la institución revolucionaria de Robespierre. En el lugar del rey y de Dios se instala la unidad del pueblo hasta que surge un nuevo modelo de perversión de carácter institucional, tal como hemos visto suceder en el caso de otras revoluciones que, como la comunista, han derivado en modos de totalitarismo y de terror.



En cuanto al antisemitismo, este surge debido a que para la nueva burguesía triunfante en la Revolución francesa, que es ahora quien detenta el poder, los judíos pierden su utilidad económica, su riqueza se vuelve inútil en una nueva era imperialista y expansionista. Además, se les presupone todavía asociados a los nobles y se les considera enemigos de los burgueses.

Ambas autoras son conscientes de la importancia de este hecho histórico en el desenlace del nazismo. Arendt conoce muy bien la situación en el siglo XVIII y el XIX tal como vemos leyendo su biografía de Rahel. Para ella, esa idea de superfluidad de los Judíos está inherente en la obra de Marx cuando habla de fuerza de trabajo productora de plusvalía.

Por otra parte, de Montesquieu a Diderot, el siglo XVIII transmitirá a la Revolución francesa una ideología de la igualdad humana. Pero este afán igualitario, desde los derechos del hombre hasta los derechos del ciudadano, será de difícil gestión dados los asaltos de las pasiones políticas, de las guerras y del terror.

A partir de la Revolución francesa los derechos universales del hombre fueron reclamados considerando que él era el único soberano y que no estaba sometido a ninguna ley superior; pero esto no se llevó a cabo ya que el Estado francés reemplazó al hombre por el ciudadano en los artículos de la Declaración de los derechos del hombre de 1798, promulgando leyes contra los extranjeros.

Este tipo de perversiones serán heredadas por el romanticismo dando como fruto el surgimiento del nacionalismo alemán y la noción de Volskgeist de Herder. El Estado-nación comienza a ser identificado con una cierta “alma nacional” o con una especie de “individuo supremo”

que derivó en el paneslavismo y pangermanismo como movimiento religioso.

El Estado se ha convertido en un monstruo devorador de hombres, tal como Saturno en la Edad de Oro. Podemos coincidir una vez más en ello, en que Hobbes y su *Leviatán* son los narradores de la tiranía del Estado, de la acumulación por la acumulación, de la superproducción, del capitalismo y de la explotación del hombre por el hombre.

Esta situación fue agravada en el siglo XIX por lo que Arendt considera una falsa ciencia como la que se apoyó en Darwin para crear el racismo y la superioridad de unas especies humanas frente a otras, favoreciendo también el nazismo. En todo esto, Arendt encuentra una perversión de la religión cristiana que ha derivado en misticismo nacionalista tribal como el de los judíos.

Una nueva religión aparece ligada a la idea de un Estado que al fin se ha liberado de las leyes de Dios, de los mandamientos entregados a Moisés a los que Hobbes también dedicó buena parte de su *Leviatán*. A partir de ahora Dios será encarnado por Hitler que ordena a su pueblo: “tú matarás”, o por un Stalin portador de una nueva ley divina: “tú darás falsos testimonios”.

Así ironiza Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, siendo consciente de que los campos de concentración han sido la verdadera encarnación del infierno, y de algo aún más terrible si cabe: los totalitarismos han conseguido borrar la existencia del ser humano fabricando seres sin alma mediante el olvido organizado del sentido de la vida, transformándonos en cadáveres vivientes.

Mientras todo este tipo de perversiones se hacían eco del feliz espíritu revolucionario nacido al calor de la Revolución francesa, éste había permanecido vivo en Kant, quien con gran lucidez y sin pizca de cinismo ni maldad apostó por el universalismo moral de la Ilustración y aspiró al logro razonado de una paz universal.

Esta aspiración kantiana resurge en el espíritu arendtiano que denuncia los males que sufre nuestra sociedad; sin embargo, para Julia Kristeva, el pensamiento de Kant ha dado lugar a otros conceptos filosóficos muy relevantes como será el caso de la *Negatividad* hegeliana y el *Inconsciente* de Freud, de vital importancia para luchar contra el mal.

Arendt, en realidad, sitúa sus análisis en las fronteras de la psicología colectiva y de la antropología psicológica sin llegar a reconocerlo. Julia Kristeva así lo destaca, responsabilizándola además de tomar de la terminología psicoanalítica nociones tales como perversión e histeria, haciendo igualmente uso del inconsciente cuando habla de falta de conciencia.

La psicología y la política, una vez muerta la religión víctima de la perversión, han de ir siempre unidas. La vergüenza que Rahel manifiesta frente a la madre de Dios en un sueño, es de naturaleza política. El individuo no es el responsable de sus problemas psicológicos sino que la culpa, a partir de ahora, debe recaer en la sociedad, en el Estado.

Rousseau, curiosamente, fue uno de los primeros pensadores políticos que vió la necesidad de rebelarse contra el Estado. El individuo rousseauiano dejó de ser capaz de discernir entre el bien y el mal, pasando a hacerlo la nación en su totalidad, con lo que quedó abierto el camino para la irracionalidad capaz de poner fin a la humanidad.

El culto a la lengua materna y la poesía, mediante las que Heidegger trata de encontrar una vía de salida, por otra parte, son quizás nuevos caminos hacia la irracionalidad a la que estamos avocados. Dante, un visionario partidario de un universo de pequeñas comunidades armonizadas por un designio espiritual, también buscó la salvación en el paraíso de la escritura.

Esta, la de la escritura como enfermedad y cura, muerte y resurrección, será otra corriente humanista que se mantiene desde el Renacimiento hasta nuestros días. Se descubre esta actitud tanto en el particularismo de los románticos, enamorados de la dignidad del detalle nacional, como en el universalismo de Goethe, partidario de una *Weltliteratur*.

Esta localización de la extranjería así reconocida, incluso positivada en la lengua y la cultura nacionales, volverá a encontrarse en el inconsciente freudiano. Incluso puede verse en el filologismo filosófico de Heidegger, quien desarrolla los conceptos del pensamiento griego a partir de las resonancias de su léxico como un eco de esta filología del genio nacional de inspiración herderiana.

Por otra parte, la *Einfühlung* o acuerdo de identificación con lo diferente y lo extraño se imponía entonces como rasgo distintivo del hombre culto y digno tal como declaraba el propio Novalis, no sin cierto grado de cinismo social como el que habían demostrado sus perversos antepasados, menos fieles al interés común que al propio.

Pero, a raíz del romanticismo se incrementa el interés por el relato. Gracias a él se hace patente la extranjería del héroe romántico, del que surge la noción del inconsciente como nexo profundo del hombre con los sustratos de la Naturaleza. Por lo tanto, no se puede aprehender la

intervención freudiana, en el campo de la psiquiatría, si se separa de su filiación humanista y romántica.

La alteridad biológica y simbólica se convierte en parte del inconsciente que pasa a la conciencia a través del relato, bien escrito o bien oral. El psicoanálisis realizaría una profunda lectura de estos relatos y descubriría los otros yoes reprimidos que habitan en un mismo cuerpo (*zoe*) y que pugnan por ascender a la categoría de existencia como *bios*.

Kristeva reconoce que Freud demuestra que la extranjería está en nosotros, que somos nuestros propios extranjeros, que estamos divididos. El otro es nuestro propio inconsciente, asegura Kristeva; y es capaz de traspasar nuestras barreras conscientes creándonos conflictos internos tal como explica el maestro del psicoanálisis en *Más allá del principio del placer*.

Tanto Arendt como Freud, a través de sus prácticas analíticas sociales o bien individuales, reflexionan y centran su campo de acción en la vida del espíritu desde el judaísmo. En realidad, cuando Arendt escribe la biografía de Rahel, tal como recoge Julia Kristeva, lo que hace es “atravesar la histeria de una mujer”<sup>103</sup> a través de su historia.

Si Hannah Arendt persigue el *phronêin* (pensar sanamente), no descarta el auto-análisis, como el que ella misma lleva a cabo narrando la vida de Rahel, y también, como afirma Kristeva, hace resonar la Historia mediante la deconstrucción del Espíritu para demostrar que la vida no es un valor en sí mismo, como todavía creen las ideologías humanistas.

Arendt no aspira simplemente a la conservación de la vida sino que reivindica el derecho a una existencia plena, a la genialidad y la

---

<sup>103</sup> Kristeva J., *Le génie féminin I*, op. cit., p. 119

voluntad de poder que preconiza Nietzsche, que nos transporta nuevamente al romanticismo del que surge la experiencia psicoanalítica, y a la escritura. Pero no será la serenidad poética heideggeriana lo que ella rehabilite, sino la praxis del relato.

A partir de su estudio de la obra de San Agustín, Arendt descubre que la cultura cristiana supuso una injusta valoración de la Vida eterna en detrimento de la vida presente, y que ese Dios Creador ha sido elegido por su amor, pero también exige y prohíbe, y esto sitúa la vida como conflicto que deriva de la posición bíblica de Dios.

El amor como conflicto es estudiado tanto por Arendt como por Freud y ambos tratan de resolverlo sabiendo que la reconciliación del hombre consigo mismo implica el aislamiento frente a Dios. Arendt propone la vuelta a la historia cristiana como medio de lograr recuperar el valor del amor puro, sin exigencias ni prohibiciones, que reinó en los orígenes del cristianismo.

La rebeldía es imprescindible. Kristeva, al igual que Arendt, es partidaria de volver a los orígenes de la era cristiana, haciéndolo en el capítulo cuarto de *Extranjeros para nosotros mismos*. Como Arendt, dedica parte de su trabajo a la figura de San Pablo, un judío de Tarso, políglota, viajero infatigable y el hombre que transformó una pequeña secta judía en una Ecclesia.

San Pablo es considerado por Kristeva sobre todo como un gran cosmopolita que trata de adjuntar a la comunidad de ciudadanos de la polis a los extranjeros que trascienden las nacionalidades mediante la fe en Cristo resucitado. El renacimiento, que defiende el pensamiento arendtiano de la vida frente a la muerte, estaría pues relacionado con la tarea emprendida por San Pablo.

Pablo imparte sus enseñanzas en torno a las sinagogas en una época en la que las antiguas religiones orientales están en crisis, como lo está el cristianismo en la actualidad. Sus oyentes eran reclutados entre la población marginal y se dirige a los oprimidos tal como hizo Arendt vituperando contra el racismo hacia los negros.

San Pablo, mediante su discurso teológico-político, atrae sobre todo a negociantes, marinos y proscritos, gentes sin hogar; y adopta y desarrolla hasta su máximo grado un rasgo esencial de la espiritualidad característica de ese mundo que hierve de extranjeros: la hospitalidad, que más tarde la teología cristiana traducirá por amor al prójimo.

Pablo también predica para aquellos que no formaban parte de ninguna alianza como era el caso de los judíos. Los que participaban de la sangre y del cuerpo de Cristo dejaban automáticamente de ser extranjeros y se integraban en el pueblo de Dios. No es que esta nueva alianza proporcionase una mejora material frente a la jurisdicción grecorromana sino que servía para aliviar el desamparo psíquico.

San Pablo fue un gran psicólogo, afirma Julia Kristeva, al comprender la necesidad de los errantes de hallar en sí mismos a los demás, declarando que el hombre nuevo posee una ventaja sobre Adán, la de no ser creado sino de ser espiritual, habitado por el Otro, según la Primera Epístola de Pablo a los corintios.

En el Evangelio de Juan, Jesús también se declara extranjero, del mismo modo que Arendt de la que Varnhagen se convirtió en su profeta. Por lo que a Agustín se refiere, al igual que los judíos cautivos en Babilonia sueñan con volver a Jerusalén, él, fiel a los Salmos, opone a la Ciudad de opresión una Ciudad de libertad.

Así, en la Edad Media, el extranjero fue reabsorbido en peregrino que no resuelve ni sus problemas sociales ni jurídicos pero halla en la civilitas peregrina del cristianismo un impulso psíquico, de nuevo, frente a su desarraigo personal. La suerte del extranjero, según Kristeva, dependerá desde la Edad Media a la actualidad de un juego sutil entre la *caritas* y la jurisdicción política.

Cuando nos planteamos los derechos de los extranjeros, vemos como el nacimiento es algo esencial ya que atendiendo a la ley, el extranjero se define principalmente de acuerdo a dos regímenes jurídicos, el *jus solis* de la tierra, por el que serán nacionalizados en un país todos los en él nacidos, y el *jus sanguinis* en el que intervienen la patrilinealidad y la matrilinealidad de cada civilización.

Este hecho nos lleva a considerar la importancia de la sexualidad humana y el papel de la mujer en la política mundial y para la supervivencia de la Humanidad. Por este motivo, Arendt pretende que la mujer tome parte activa en la política, que deje de ser sumisa y que piense y actúe haciendo de sus obras actos de libertad.

Arendt mantiene que la docilidad pasiva, que algunos calificaron de femenina y que caracterizó el proceso Eichmann de Jerusalén, esta ausencia de pensamiento, no tiene otro nombre más que el de la "banalidad del mal". Kristeva también defiende esta realidad, la de que Hannah Arendt ha puesto el milagro de la no-natalidad al servicio de la acción política.

El matrimonio de prestigio, como ley contraria a la ley de Dios contra la que se revelaron los primeros cristianos, está en la base de la cínica política social de la exclusión, del rechazo y de la re-acción violenta



contra la que se manifiesta Arendt; planteando un problema aún más complejo y arcaico que el derecho del extranjero .

Su historia apunta hacia los tiempos inmemoriales en los que una sociedad endogámica se hace exogámica. Los datos que poseemos a través de la historia nos remiten a las Suplicantes que, en su extranjería, huían de las relaciones incestuosas de sus antecesores teniendo que acogerse a una ley, la matrimonial griega.

Por otra parte tenemos el caso de Ruth, que habrá de aceptar las reglas morales de la alianza. *El libro de Ruth* narra la historia de la responsable de la estirpe de David, a la que reconoce la gran hazaña de haber perdido su raíz siendo además el germen y la principal representante, junto a su suegra, de la matrilinealidad del judaísmo.

Tenemos, pues, dos modelos, el patrilineal y el matrilineal. En ambos la mujer es la extranjera. Ruth y las Suplicantes, en su extranjería, huyen de la endogamia. El gran tabú, omnipresente en la obra de Freud, es en primer lugar el máximo responsable del problema que se nos plantea a la hora de la integración social de los marginados.

La mujer, judía o cristiana, fue la primera extranjera y es la actual responsable del sometimiento de carácter femenino de los hombres a leyes injustas como las promulgadas por el nazismo, precisamente por el temor a ser fecundada en el seno de su propia familia o por fuera de ella por hombres pertenecientes a grupos marginales.

Este miedo terrible que desde la era previa al nacimiento de Cristo sufre la mujer, la impulsa a andar errante y a ser dependiente de los intereses de los hombres, sirviendo en muchos casos como objeto de intercambio, tal como denunció en su momento Simone de Beauvoir.

Paradójicamente, todavía prefiere ser en muchos casos vendida o violentada a tomar las riendas de su propia existencia.

Rahel no es así, y nos recuerda más a la Justine sadeciana. Sin embargo, Julia Kristeva constata que Arendt, crítica con la Revolución Francesa, amalgama las diferentes corrientes (materialista, sensualista, libertina, etc.) en las categorías de la secularización y el universalismo, como si desconociese la complejidad de las Luces.

Kristeva, en numerosas declaraciones se muestra extrañada de la escasa reacción de Arendt a favor de los acontecimientos de Mayo del 68 y al mismo tiempo de que se mostrase tan crítica con respecto a la Revolución francesa, de su populismo terrorista, prefiriendo el legalismo de la revolución americana. Sin embargo, debemos recordar su predilección por la acción frente a la re-acción.

La rebeldía es común a estas dos autoras, sin embargo, la reacción violenta como revolución estaría más en la línea de Sartre, por el que Arendt no muestra excesiva predilección, prefiriendo a Camus, un verdadero extranjero, al que también Kristeva dedica un amplio apartado en su libro sobre el problema de la extranjería.

Arendt y Kristeva, con su defensa de la rebeldía pretenden lograr que el hombre recupere la facultad de pensar, que el ser naciente se convierta en ser hablante, pero sobre todo pensante; y ambas defienden el papel activo de la mujer, no ya como dadora de vida sino de vida con sentido, posibilitadora del paso de *zoe* a *bios*, de la psicología a la biografía, de la naturaleza al espíritu.

Kristeva afirma en numerosas ocasiones que si la mujer hasta el momento era la encargada de dar la vida, el hombre debía darle sentido.

Y como parece evidente el fracaso del hombre en esta labor, estas dos autoras están de acuerdo en afirmar que a partir de ahora esta acción debe quedar en manos de la mujer, ahora que ella es capaz de protegerse de la fatalidad de la fecundidad o de la esterilidad.

Dotar de sentido la vida, para Arendt, requiere un rechazo radical de la violencia. Kristeva, por su parte, no cree que esta pueda ser erradicada y por esa razón toma del psicoanálisis conceptos como el de pulsión. Mientras la primera desdeña absolutamente el *zoe*, la psicología y la naturaleza, la segunda reconoce su importancia en el estallido de la Revolución francesa.

Para Julia Kristeva, más hegeliana que kantiana, el sujeto es heterogéneo: acción y palabra, pulsión y sentido, inconsciente y consciente, somático y simbólico. La madre será la frontera entre la parte negativa y la positiva del sujeto, siendo, junto a la imaginación, la única capaz de ayudar a resolver los conflictos entre estas dos partes en las que estamos divididos.

Volviendo al problema que con la muerte de Dios se ha encarnado en la persona del líder absoluto y ha derivado en la incapacidad del hombre actual para distinguir entre el bien y el mal, sólo la mujer puede resolverlo rebelándose contra las leyes impuestas por el hombre en su afán de dominio, de las que el matrimonio de prestigio y la violencia de la exogamia fueron el comienzo.

Como decíamos, las Suplicantes representaban a la clase femenina que había perdido todos los derechos civiles al acatar la matrilinealidad. Su destino, trágico, parece resultado de una maldición. Ellas, efectivamente, al igual que Edipo matan a sus parientes varones, y no por azar sino para convertirse en esposas de alguien ajeno al clan.

En Grecia el matrimonio de prestigio ya había sido instaurado y han de someterse a él. Sin embargo, cometen el error de no respetar las leyes de Dios. Asesinas y esclavas, deberán acatar las leyes ajenas. Sin embargo, ya por aquellos tiempos, la justicia se puede comprar, tal como en el caso del meteco, un hombre que paga por habitar en la ciudad y gracias a ello no es esclavo.

Vemos como la necesidad económica constituye una pasarela entre la xenofobia y el cosmopolitismo que se recupera en la Francia del siglo XVIII y que está en la base del universalismo kantiano heredado por Arendt, pasando la megalópolis a considerarse un ideal utópico desarrollado durante la época imperial que englobaba el universo entero, desde los ciudadanos hasta los astros.

El hecho es que este cosmopolitismo, mediante el cristianismo, se convirtió en una religión y no en una realidad política, teniendo en cuenta que el cosmopolitismo estoico prefiguraba una nueva religión en la que se confundían el individualismo griego, la introspección de la piedad egipcia, los banquetes de las comunidades sirias y la moralidad judía.

La realidad, narrada por los hombres a través de la Historia, parece ser ésa, que el cosmopolitismo, la paz, es imposible. Pero Arendt y Kristeva proponen que sean las mujeres las que comiencen a narrar de nuevo la Historia y ver si ésta puede tomar un nuevo rumbo y cobrar otro sentido. Así, quizás, la Ciudad de Dios de San Agustín dejaría de ser invisible.

De hecho, personalmente, considero que el trabajo de Arendt, centrándose en primer lugar en el concepto de amor en San Agustín, es

clave para poder discernir entre lo sagrado y lo político en materia de extranjería sin recurrir a lo económico como en el caso de los metecos, sino como en San Agustín, tan sólo al amor como liberación.

Por lo tanto, la imaginación y el hilo narrativo de nuestras madres pueden devolvernos el sentimiento de beatitud, la “risa del universo” de la que hablaba Dante, y el sentido de la existencia que los hombres hemos perdido; del mismo modo, nuestras acciones y narraciones nos revelarán que somos seres bondadosos capaces de perdonar.

## MELANIE KLEIN: PSICOANÁLISIS Y MATRICIDIO

La segunda autora protagonista de *Le génie féminin* de Kristeva, al igual que Hannah Arendt, propone una nueva espiritualidad partiendo de una concepción novedosa de la ética. Para comenzar, trataré en primer lugar de resumir los planteamientos de Arendt para poder contrastarlos con los de Klein y poner ambos pensamientos en relación al de Kristeva.

Decíamos que Arendt consideraba a Kant el último filósofo científico y se mostraba favorable a su moderna concepción de la filosofía en materia política frente a la marxista por no tomar en consideración la importancia del deseo ni de la mujer en la lucha de clases, al mismo tiempo que no se adhería al auge del freudismo, al que catalogaba de pseudociencia de la intimidad.

En conjunto, caminábamos junto a Arendt, como con Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético*, en pos de la razón kantiana y en contra de la Santa Violencia del amor de Dios. Por lo tanto, en la obra de Melanie Klein, descifrando sus claves psicoanalíticas, nos proponemos encontrar la armonía del deseo y con ella la felicidad de Kant y Spinoza, o bien resolver problemas de economía libidinal.

Guiada por la obra de la autora de la que parte mi trabajo, en este capítulo en primer lugar trataré de viajar por la Historia para extraer de ella el amor puro del que hablaba San Bernardo, para lo cual considero imprescindible realizar una deconstrucción psicoanalítica y semiótica del cristianismo al estilo de Kristeva, desde Platón hasta Klein.

Considero que las *Historias de amor* de Kristeva, una vez más presentes, son imprescindibles para llevar a cabo esta difícil tarea. Si tal como la autora muestra, Santo Tomás ama para ser; debemos preguntarnos qué puede amar ese hombre si no es a ninguna mujer, siendo su amor aún menos cristiano, más misógino y platónico que el del propio Platón.

Santo Tomás, auxiliado por el voto de castidad, ama “*con esa facultad - ¿debilidad o astucia?-propia de los que aman el mismo sexo, de construir un falo en el mismo lugar de la castración, de abismarse en un agujero en el mismo lugar del poder fálico, de ver lo imaginario donde está lo simbólico y de aspirar a lo real en todas partes... Sin dejarse, por ello, engañar*”<sup>104</sup>.

En ese sentido, Klein aclarará que a quien amamos y odiamos los seres humanos, es a las mujeres; mostrando que el matricidio es la base de nuestra cultura contra la que a lo largo de la Historia han luchado firmemente hombres como Edipo o Dante, sublimando el incesto, el amor a la madre y la maternidad espiritual, como Nietzsche en la *Gaya Ciencia*.

Arendt, en su obra filosófica, como sabemos, pasa *De la historia a la acción*, de la teoría del conocimiento a la práctica, trantando de demostrar que, a raíz de la muerte de Dios, o la vida del espíritu es tomada en serio por el positivismo filosófico, o tal vez la negatividad hegeliana de la sinrazón humana borre definitivamente a los hombres de la faz de la tierra.

Klein será una de las pensadoras científicas, al estilo kantiano, capaz de analizar en profundidad el mal denunciado por Arendt y contra el que

---

<sup>104</sup> Kristeva J., *Historias de amor*, op. cit., p. 10

ella, como Dostoievski, proponía el perdón siguiendo el modelo cristiano. Personalmente, considero el pensamiento arendtiano como una extraña conjunción entre la resurrección de la teología cristiana y la filosofía alemana.

Si Arendt desde el momento que comienza a investigar, al principio de su carrera sobre San Agustín, se halla profundizando en las raíces del Mal; Klein, gracias al psicoanálisis logra, mejor que su maestro, desvelar los secretos de la muerte puesto que Freud fue “*menos hábil que Melanie Klein para poner en escena la dramaturgia de las pulsiones, y sobre todo la pulsión de muerte*”<sup>105</sup>.

Por ello, después de Freud, tal como demuestran Alfred Hitchcock o Woody Allen, la vida del espíritu se haya enraizada en la sexualidad, y el mal es la animalidad humana que escapa a la represión y al orden que trata de imponer la cultura generando malestares tales como: esquizofrenia, psicosis, depresión, manía, autismo, angustia, y fragmentación del yo, entre otros.

Kristeva declara que el “mal” de Arendt es la “psicosis” de Klein, sin embargo sus ideas del Bien son coincidentes. Si Arendt, considerando a los sujetos como seres-para-la vida, frente a la filosofía como preparación para la muerte cristiana y heideggeriana; habla continuamente de “nacimientos”, Klein, como resultado del éxito del análisis, lo hará de “renacimientos”.

El matricidio revelado por Klein a partir de la Orestíada ya no encuentra una justificación divina y, gracias al fracaso del nazismo, Narciso ha coronado de nuevo a Edipo como rey de reyes. El fin del

---

<sup>105</sup> Kristeva J., *Soleil Noir*, Gallimard, Paris, 1987, p.30



sadismo pasa por la derrota de los superyoes tiránicos de Kristeva o bien por la de lo que Klein denomina superyoes diabólicos.

Para esta gran psicoanalista de los niños, el sadismo, el odio, la culpa, la envidia y demás posiciones esquizo-paranoides, encarnan el verdadero pecado; sin embargo, la envidia del pecho puede resultar destructiva o creadora, todo depende del objeto, la madre o el analista, de si estas y estos saben o no cómo redimir al sujeto.

Kristeva califica, con gran acierto, a Klein de madre-analista capaz de alejar con sus fabulaciones los terrores infantiles incluso de los adultos. Así, de la bondad o de la maldad del objeto primario depende la felicidad de los sujetos, teniendo en cuenta que la madre es un objeto primario pero el analista también puede jugar este papel.

Klein, como Freud, entre otros psicoanalistas ilustres, desvelan que el malestar en la cultura es el mismo que el que aparece en la cura; pero tampoco es muy distinto del que San Agustín encontraba en las confesiones de los primeros cristianos y que le impulsaron a hacerles creer que existía una nueva ciudad de Dios que, a modo de espejismo, se oponía a las ciudades humanas.

Arendt y Klein encuentran , por distintas vías, modos de rebelarse contra el “mal” que, como la muerte en la era de Saturno, devora a sus hijos generación tras generación. Como Cibele, tratan de frenar la voracidad de sus esposos, de todos los dioses, de todos los hijos de los dioses, de todos los hombres; no para salvar a sus propias criaturas, sino a toda la humanidad.

Para ello será necesario encontrar la Verdad, pero no la de dos caras sino la única, clara y pura como el agua. Por este motivo, es preciso

dejar de consolarse con espejismos y comenzar a profundizar en las desérticas arenas movedizas del sexo, de la diferencia entre los sexos, entre los de Urano y Gea, Saturno y Cibele, Zeus y Hera, Safo y Platón.

Psique, desde que existe, sólo habla y se manifiesta a través el amor puesto que toda la mitología refleja relaciones entre los sexos. Por ello releeremos una vez más a Platón para encontrar, en el vuelco del discurso mítico el discurso filosófico, la primera apología afirmada de Eros occidental bajo los rasgos del amor homosexual: delirio, manía, relaciones de fuerza, violencia sadomasoquista.

Sin embargo, esta erótica homosexual se invierte en el seno del propio texto platónico en elevación alada hacia el Bien supremo a través de la visión calurosa, fundente, efervescente de lo Bello. De este modo, eros (posesión devastadora) se convertirá en el siglo VI antes de Cristo en un Pteros, pájaro idealizado cogido en el movimiento ascendente del alma caída que anteriormente estuvo más arriba.

Veremos más adelante cómo, a través de la reflexión neoplatónica, y apoyada ésta por un nuevo mito, el de Narciso, esta erótica ascendente se interioriza pero asume las violencias de la manía y crea el espacio interior en cuanto reflexión de un alter-ego, de un Yo idealizado. Así, gracias a esta nueva clase de amor, queda asegurada la salvación.

El judaísmo, por contraposición, impone el amor heterosexual, basando su ética en la familia, en la reproducción y en el número elegido de los que escuchan la palabra del Padre. Y tal como expone Kristeva, jamás el erotismo oriental, ni siquiera el cantado en los poemas hindúes o bengalíes más eróticos, igualará la pasión gozosa y estremecida del *Cantar de los Cantares*.

El dolor cristiano tiene, en gran medida, su raíz en esta propensión del alma homosexual -del “almosexual”- a sufrir el martirio para mantener la fantasía de que existe un poder, así como su reverso masoquista de pasividad, de “feminización” completa; y el masoquismo, del que se nos dice que es esencial y originariamente femenino, es tan sólo una sumisión al Falo.

De acuerdo con Kristeva, adopto el calificativo de origen lacaniano de “almosexual” para designar una realidad sexual basada en la ficción moral de que existe un padre todopoderoso capaz de azotarnos con plagas y castigarnos enviándonos todo tipo de desgracias y una madre ultrabondadosa capaz de sufrir lo indecible por nosotros.

En ello consiste la fantasía mórbida del “almosexual” quien se hunde en el agujero del sexo materno adorado y odiado y se protege contra el padre a través de la lengua; siendo a ella, y no a la figura materna, a quien ama. Por ello, el retórico es un maníaco del detalle, un fetichista de las bellas formas creadas por ella.

De ahí sugiré el prototipo de la Dama de los trovadores como suprema destinataria de un Eros transmutado en creación verbal apologética pero que en realidad no tiene de mujer más que cuando es llenada por su propio padre convirtiéndose en una madre inspiradora de superyó con tendencia a reemplazar a la madre ideal.

Al menos este cambio le supondrá al trovador visiones jubilosas frente a la manía sadomasoquista que le enfrenta realmente al sexo opuesto, incluyendo en él al que le dió la vida. Pero por otra parte no se trata más que de un espejismo, tan falso como lo fue para los primeros cristianos la ciudad de dios, el lugar donde reinaba la paz entre los sexos.

Aquello que se interpuso entre Arendt y Heidegger, aquel Holocausto judío, fue la resurrección del mismo mal contra el que luchaban los primeros cristianos, y ella fue consciente de ello gracias a haber estudiado en profundidad las razones de su fracaso amoroso, cosa que no hizo su maestro; cuya concepción de la libertad era más constricta.

Dios es símbolo, es Verbo, Escritura, pues a requerimiento de los apóstoles demostró que Él era todo cuanto tiene nombre, y una palabra suya sirve para curar y todo se hace según su palabra. Prisciliano y sus seguidores eran divinos porque, según el propio San Jerónimo, escribían divinamente, y su delito consistió en creer, como Proust, en la transmigración de las almas.

Arendt descubre, a su vez, que la libertad es algo relativo y tal como expone Kristeva, existe una libertad-adaptación agustiniana y una libertad-revelación heideggeriana; pero también una libertad-narración como “re-vuelta”(en francés) en el sentido proustiano que permite un retorno del sentido a la pulsión y viceversa, para revelar la memoria y permitir readaptarse al sujeto.

Tan sólo el amor tiene cabida en la libertad-narración, en el mundo de la metáfora, porque “*El amor es algo de lo que se habla, y no es más que eso*”<sup>106</sup>. Los poetas siempre lo han sabido. También lo han sabido los filósofos desde Aristóteles a Heidegger; sin embargo, admitir abiertamente esa gran Verdad, supondría una catástrofe para los mecanismos del poder.

La cárcel en la que se ha convertido el cristianismo, gracias a una nueva escritura sagrada, se transforma en un amnistio para los supervivientes del nazismo que comienzan a considerar la libertad como

---

<sup>106</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 243

recomienzo, como reencuentro del deseo sexual perdido y la libertad sexual que, gracias al milagro de la anticoncepción, se convierte en el baluarte de una nueva Revolución.

De este modo es posible llevar a cabo la profecía de Mallarmé, para quien toda literatura propone “*una palabra total, nueva, extranjera a la lengua*”<sup>107</sup>. Pero no debemos perder de vista, al analizar el porvenir de una revuelta freudiana, el sexo y dar al sexo lo que es del sexo, tal como se propone Kristeva en 1983, en Nueva York, cuando escribe *Historias de amor*.

Pero sin las aportaciones de Barthes, Benveniste, Bataille y Bajtin, entre otros, estas Historias hubiesen tenido un final infeliz y no tendrían una segunda parte titulada *Sol Negro*, tratando de asegurar que a través de la identificación primaria kleiniana estamos condenados a “*el matricidio, nuestra necesidad vital*”<sup>108</sup>, al odio a la madre o a la sublimación del amor edípico.

Como muestran Freud, Klein o Kristeva, existen numerosos tipos de relación con el objeto primario. Por una parte tenemos el odio sádico y su reverso, la culpa masoquista; pero por otro lado existe la posibilidad de ocultar esa agresividad, lo que deriva en depresión, según Klein, que alcanza su cenit en el suicidio como reunión con la tristeza más allá de la muerte.

Sin embargo, no todas las historias de amor tienen finales apocalípticos. En este sentido, la sublimación puede ofrecer una vía de salvación y de libertad-narración. Si para Arendt todas las penas podían ser soportadas si eran convertidas en una narración, Klein, en su papel de madre-

---

<sup>107</sup> Kristeva J., *El porvenir de una revuelta*, Seix Barral, Barcelona, 2000, p. 67

<sup>108</sup> Kristeva J., *Soleil Noir*, *op. cit.*, p. 38

analista fabuladora, ayuda a los sujetos a realizar esta operación de transformación del odio en amor.

Porque el desesperado es un místico y el depresivo es un incrédulo del lenguaje, afectuoso, herido, pero cautivo del afecto; por ello, frente a la mística, el psicoanálisis permite enfrentarse a los impulsos de muerte mediante la sublimación por melodías, ritmos y polivalencias semánticas, gracias a lo semiótico y lo simbólico como marcas comunicables de una realidad afectiva.

Pero además, en los finales infelices de historias de amor tales como las de María, Jesús, Romeo y Julieta, Don Juan, o El Amante de Duras; Kristeva reencontró el valor sagrado de la escritura y su hospitalidad, que a su vez es el grado cero de la ética, por encima de la Sagrada Violencia del amor, que no es hospitalario desde que el matrimonio de conveniencia lo desvirtuó.

Si Shakespeare, deprimido y víctima de un matrimonio desgraciado, anunciaba esta Verdad; Barthes, en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, desvela todas las incongruencias existentes en el concepto de amor en occidente después de que Arendt vislumbrara esta gran Verdad en el propio Heidegger, capaz de teorizar sobre la libertad pero incapaz de llevarla a la práctica.

Sin embargo, el éxito de todas estas escrituras sacralizadas y canonizadas al margen de la religión cristiana comparten con ella el lenguaje amoroso. La literatura es, pues, un vuelo de metáforas frente al lenguaje no amoroso, fálico, que nos abisma en las heridas que el propio poder fálico causa, obligándonos a ver lo imaginario en donde sólo existe lo real-simbólico.

Si para el cristianismo el amor era simbólicamente superior espiritualmente al sexo, era por ser materialmente más ventajoso. Arendt, que había realizado su tesis sobre el concepto de amor en San Agustín, no pudo perdonar a Marx esta omisión que hubiese sido tan importante para el triunfo de la libertad como la celebraban los primeros cristianos o los romanos en las Saturnales.

No en vano Plutón nació al tiempo que Hera y, como Agamenón, tomó a su esposa por la fuerza. Ahí finalizó, a pesar de los constantes esfuerzos de los poetas de nuestra Era cristiana, la Edad de Oro del hombre marcada por la igualdad de los sexos y por la ausencia de lucha de clases, de esclavitud y de sufrimiento de muchos para disfrute de pocos.

Pero para Klein, como veíamos, la envidia del pecho y la consecuente culpa no sólo es destructiva sino que puede resultar creadora. Existen dos modalidades de maldad, la del niño que chupa a la madre hasta secarla, tal como Duras representaba a su hermano mayor en *El amante*; o bien existe la postura de la hija o el hijo capaz de amar por identificación y de adorar mediante idealización.

Tanto para llevar a cabo estos procesos, como otros conocidos como sublimación o introyección y proyección, es necesaria la mediación del milagro de la imaginación. Según Kristeva, Klein, además de una gran fabuladora es también una experta idealizadora que en una ocasión identifica a un amante con su hijo, como Duras hace con su madre.

En este sentido, es posible imaginar para vivir feliz frente a la idea cristiana de morir para vivir o, lo que es lo mismo, vivir para morir. También cabe señalar que el éxito terapéutico de Klein se basó en su poder imaginativo e interpretativo. Un ejemplo evidente aparece en

*Envidia y gratitud*, mostrando cómo a partir de una sílaba se desvela la agresividad devoradora del paciente hacia ella.

Por este caso clínico Kristeva denomina a Klein “analista-intérprete”. No en vano Klein es una gran conocedora de la identificación proyectiva, como veremos a continuación, tan empleada por los novelistas y poetas para expresar lo innombrable en un código simbólico tan sólo descifrable desde el conocimiento psicoanalítico o bien semanalítico.

Por este motivo, cuando Melanie Klein trata de exponer sus conocimientos a propósito de la identificación proyectiva, emplea un ejemplo literario. El autor escogido para la ocasión es Julien Green, gran conocedor de la psicología humana según la propia autora, en una obra que lleva como título

*Si yo fuera usted.*

Este autor es conocido por su versión literaria del *Leviatán* que, de la escritura del libro de Job, pasa al célebre tratado de psicología y moral de Hobbes, para ser encarnado finalmente por el héroe asesino de mujeres de la novela de Julien Green; magnífica exposición de las consecuencias reales de la tiranía a la que somete Dios a los hombres a través del matrimonio cristiano.

No en vano Hobbes, antes que nadie, vió en la mística cristiana la mayor representación de la pulsión de muerte, es decir, del Diablo tal como Klein define al mismo como la personificación de los impulsos destructivos del niño contra la madre; aunque más tarde las fantasías asesinas también serán dirigidas hacia el padre, pero en mucha menor medida.



Además, mientras que el padre se encuentra protegido por su poder simbólico, la mujer no halla más instancia simbólica a la que recurrir que a la de las lágrimas, al sufrimiento. Pero Green, como novelista, y Klein, como analista, se enfrentaron a convertirse en lobos para el hombre gracias a su identificación con el personaje principal de *Si yo fuera usted*.

Un hombre nacido pobre por las leyes del matrimonio de sus padres encarna, por identificación proyectiva y mediación del Diablo, numerosos cuerpos; hasta que, a punto de desear convertirse en mujer, descubre que la negatividad afecta a todos los hombres por igual independientemente de su clase social. Por ello, finalmente, dice querer ser él mismo otra vez y desea amar a su madre .

Para Kristeva, como para Klein, la identificación de Dios con el superyó y del Diablo con el ello impide al protagonista amar a su madre puesto que teme al incesto. Todo se cura cuando Fabian descubre que su nombre de hombre, recibido del padre, posee en su apellido el nombre de Especel, que no sólo corresponde al Nombre del padre sino a una especie de ella en francés.

En este sentido, Kristeva reconoce que el psicoanálisis de Klein difiere notablemente de los anafreudianos y de los lacanianos porque “*ni el padre sólo, fue padre de la horda primitiva (Freud) no Nombre-del-padre (Lacan)...sino los dos padres*”<sup>109</sup> son los responsables de la psicología del niño; aunque el culto a la madre se invierta en Klein en matricidio.

En su *Sol Negro*, cuando Kristeva analiza la escritura durasiana en tanto que melancólica destrucción de la mujer-objeto, llega a la

---

<sup>109</sup> Kristeva J., *Le génie féminin II*, Fayard, Paris, 2000, p. 211

conclusión de que nos encontramos en una etapa de tránsito como la que dió lugar al origen del Cristianismo o bien como la que ocasionó las peores masacres de la Edad Media, a cuya virulencia, apoyada por la Peste, el Renacimiento vino a poner remedio.

En la actualidad tanto Céline, con su retorica del apocalipsis, como Baudelaire con su adoración de la maldad femenina, ponen, al igual que la pecaminosa e incestuosa tristeza durasiana, el grito en el cielo clamando por la venida al mundo de una nueva diosa; como los esclavos romanos pidieron el regreso de Saturno, o los cristianos alabaron la venida de Cristo.

El renacimiento, tal como reconoce Bajtin, fue un intento simbólico de dar la vuelta a la Historia, sin éxito. Cuando Dante desciende a los infiernos buscaba lo que a las puertas del tercer milenio de la era cristiana desvela el psicoanálisis: que la madre de las guerras es la guerra entre los sexos y que las modernas religiones no han hecho más que hacerlos irreconciliables.

Por su parte, Benveniste, tiene la osadía de buscar en *Los orígenes de las instituciones indoeuropeas* la raíz de este mal, siempre causado mediante “traiciones”, como algunos denominan a las traducciones. Y si Benveniste trata de enseñarnos a leer *La Odisea* en términos socio-económicos, Klein trata de hacer algo similar con *La Orestíada* interpretada en clave psicoanalítica.

Para Klein, *La Orestíada*, como la obra de Julien Green, es una clara explicación del odio y la envidia como motores de la familia. Lo que llamamos amor, según esta gran conocedora de la psicología infantil, no existe; como decíamos, es una falacia. Dios, como suponíamos, es la

representación del poder, un gran falo, y el demonio, el agujero en el que éste se introduce.

Lo que en psicoanálisis denominamos el amor de transferencia es una dinámica entre tres: el sujeto, su objeto y el representante del poder, Dios o el analista. El Tercero es el Otro amado, deseado por su poder. Por ello, el psiquismo ya no es esa alma platónica alada que aspira a un mundo supralunar, ni simplemente el alma contemplativa que obsesiona al ascetismo occidental desde Plotino.

Sin embargo, a estas alturas del alma y del psiquismo, la creencia en el amor se ha convertido en algo vital, tal como demuestran los enfermos psíquicos. Amar conduce a sufrir, matar, pero también a vivir. Gracias al sexo, lo más próximo al amor, podemos recrearnos y crear sublimando nuestro odio y envidia al falo, a Dios, y nuestros impulsos de muerte representados por demonios y fantasmas.

En una interpretación semanalítica, como la de la *Révolution du langage poétique*, se trataría, para el discurso amoroso y/o transferencial, de una estabilización-desestabilización permanente entre lo simbólico (procedente de los signos referenciales y de su articulación sintáctica) y lo semiótico (disposición elemental del desplazamiento y condensación de las cargas libidinales).

Esta economía amorosa favorecería la oralidad, la vocalización, la aliteración, la rítmica, etc. Si el estado amoroso es una dinámica tan desconcertante, a la vez que la garantía suprema de la renovación, se comprende que, desde Platón, el amor se haya convertido en el lugar privilegiado de esta pasión de los signos que es su condensación y su polivalencia literaria.

Por ello, el narcisismo freudiano es intrasimbólico. Freud dice: “*Para constituir el narcisismo ha de venir a agregarse al autoerotismo algún otro elemento, un nuevo acto psíquico*”<sup>110</sup>. Esta observación confiere al narcisismo el estatuto de una formación intrasimbólica, dependiente del Tercero, pero de una modalidad anterior (cronológica y lógicamente) a la del Yo edípico.

Esto incita a pensar en una modalidad arcaica de la función paternal, anterior al Nombre, a lo Simbólico, pero también al “espejo”, cuya potencialidad lógica oculta una modalidad que podríamos llamar la del Padre Imaginario. Lacan retoma a Freud para insistir en la necesidad de plantear el “estadio del espejo” y decir que el yo se constituye sobre el fundamento de la relación imaginaria.

Por otra parte, la ubicuidad del narcisismo freudiano ha hecho afirmar a algunos sectores críticos con su psicoanálisis que el narcisismo no es más que una fantasía suya, y que sólo existe el mimetismo originario. En este sentido, para Kristeva, la “relación proyectiva” de Melanie Klein sirve de piedra angular de la sociedad y de lo sagrado.

Tras la *semiología* psiquiátrica, Freud había descubierto el *síntoma* como metáfora, condensación de la fantasía. Actualmente, y gracias a Lacan, se analiza la pantalla del síntoma para percibir, a través de ella, los mecanismos de *significación* del proceso de formación y de deformación del sentido y del sujeto coextensivos al ser que habla en cuanto tal.

A este respecto, lo *arbitrario* del signo saussuriano nos ha puesto ante una *barrera*, incluso un *vacío* constitutivo de la relación “referente-significado-significante”, de la que Lacan no toma el aspecto “visible”

---

<sup>110</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 18

en la *fascinación* del estadio del espejo. Lo *arbitrario* en Saussure y la *fascinación* en Lacan, nos indican directamente lo que se puede esperar de la representación de Freud.

En ese sentido, Klein explica a la perfección cómo el niño se significa como niño, es decir como el sujeto que es, y no como psicótico ni como adulto, precisamente en esta zona donde *vacío* y *narcisismo*, sostenidos el uno por el otro, constituyen el grado cero de lo imaginario. Y sin embargo nos preguntamos qué es lo que permite el mantenimiento de este vacío.

Este vacío, fuente de lamentos, resulta absolutamente necesario para la adquisición de las llamadas estructuras narcisistas. Aquí habría que volver a la noción de “identificación” o “*einführung*”, también considerada como identificación con el “objeto metafórico” mediante la que adquirimos el amor al prójimo.

Para Freud, quien no cree que el amor al prójimo sea posible mientras existan desigualdades sociales, esta *einführung* es considerada como una locura, como un fermento de las histerias colectivas de las masas que abdican de su propio juicio, hipnosis que nos hace perder la percepción de la realidad puesto que la delegamos en el Ideal del Yo, tal como expone en *Psicología de las masas*.

En cuanto al Edipo, Freud plantea que su desaparición se da durante el período de latencia que favorece la inhibición de las pulsiones parciales y consolida los ideales, haciendo así posible la investidura erótico-ideal del objeto amoroso durante la pubertad proyectando sus capacidades idealizadoras sobre una persona por la que el deseo erótico puede ser diferido.

Sin embargo, las premisas de tal enamoramiento se remontan a la *identificación primaria* y, antes de constituir al enamorado, forman el propio espacio psíquico. Toda la matriz simbólica que cobija el vacío surge aquí en esta problemática anterior al Edipo como bien plantea Klein en relación a la identificación primaria que constituye el Ideal del Yo y disocia lo pulsional y lo psíquico.

Si para todo el psicoanálisis freudiano, es a la madre a la que se dirigen los primeros afectos, las primeras imitaciones, así como las primeras vocalizaciones; es al padre a quien se dirige lo simbólico, bajo la influencia del lenguaje. A esa posición freudiana se debe el lugar dominante del lenguaje tanto en la constitución del ser como en los resurgimientos del monoteísmo en el autor.

Por el contrario, Melanie Klein, la audaz teórica de la pulsión de muerte, va más allá en lo simbólico y es también, según Kristeva, una teórica de la gratitud en cuanto derivado importante de la capacidad de amar necesaria para el reconocimiento de lo que hay de “bueno” en los demás y en uno mismo, tal como expresa en *Envidia y gratitud*.

Más allá de lo simbólico de Freud o Lacan, Klein desarrolla el concepto de la gratitud, conducente a la experiencia de un “pecho bueno” que sacia el hambre del niño y que es susceptible de procurarle el sentimiento de esta plenitud que será el prototipo de toda experiencia ulterior de goce y de felicidad. Dice Melanie Klein: “*el pecho ideal es un complemento del pecho devorador*”<sup>111</sup>.

Según Kristeva, en esta vida kleiniana de dos sin más tercero que un pene perseguidor o fascinante, el problema no está en encontrar una respuesta al enigma de quién sería el objeto de identificación, papá o

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 24

mamá; sino que la pregunta sería más bien cuáles son los estados límites entre lo psíquico y lo somático, entre la idealización y el erotismo, en la propia terapia analítica.

Por otra parte, la *Einfühlung* imprime al significante lingüístico intercambiado en la terapia una dimensión heterogénea, pulsional. Lo carga de valor preverbal e incluso irrepresentable que necesita ser descifrado teniendo en cuenta las articulaciones más precisas del discurso (estilo, gramática, fonética), pero también atravesando el lenguaje para llegar a eso inexpresable.

Lo inexpresable es aquello que indican las fantasías y las narraciones de insight así como los “actos fallidos” del discurso (lapsus, faltas de lógica, etc.). Una escucha analítica atenta de la *Einfühlung* a través de lo que dice la transferencia hace que el analista perciba otro estatuto del objeto psíquico, diferente del objeto metonímico del deseo al que Lacan llama “objeto a minúscula”<sup>112</sup>.

Se trataría menos de un objeto parcial que de un no-objeto como polo de identificación constitutivo de la identidad que asegura el advenimiento de un sujeto para un objeto, el “objeto” de la *Einfühlung* es un objeto metafórico. Así se produce, según Kristeva, el transporte de la motilidad autoerótica a la imagen unificante de Una Instancia que me constituye ya como Uno.

En ello consiste el grado cero de la subjetividad metafórica como movimiento hacia lo discernible, viaje hacia lo visible. El objeto amoroso es una metáfora del sujeto. Existe un objeto metonímico del deseo y un objeto metafórico del amor, el primero domina el relato

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 24

fantasioso y el segundo dibuja la cristalización de la fantasía y domina la poeticidad del discurso amoroso.

Poner, durante un tiempo, el acento de la reflexión sobre el amor en análisis conduce, de hecho, a buscar en la cura no una fusión narcisista con el continente materno, sino el surgimiento de un objeto metafórico del amor; es decir, la propia separación que instaura el psiquismo y que, llamémosla “represión originaria”, desvía la pulsión hacia lo simbólico del otro.

Sólo la dinámica metafórica justifica que este otro sea un Gran Otro, en tanto en cuanto es objeto metafórico de la identificación idealizante. Es por saberlo y hacerlo por lo que crea el espacio de la transferencia. Es, al contrario, por reprimirlo por lo que el analista se convierte en ese Führer que Freud aborrecía ya en *La psicología de las masas*.

Los somáticos, como veíamos, son individuos que no verbalizan ni idealizan, que carecen de esta dinámica de la metáfora que constituye la idealización como proceso complejo. Siendo narcisista se yugula el sufrimiento del vacío; sin embargo, frente a esa nada de la fragilidad de la construcción narcisista que sostiene la imagen yoica, tenemos el negativo de nuestras películas imaginarias.

Más que loco, vacío, este reverso de nuestros aparatos de proyección y de representación es una defensa del ser vivo. Cuando llega a erotizarlo, a hacer que se desencadene en él la violencia no objetal, pre-narcisista, de la pulsión dirigida a un abyecto, la muerte triunfa en esta extraña vía. La pulsión de muerte y su equivalente psicológico, el odio.



Freud hallará, después de haberse detenido en casa de Narciso, que *“Tánatos es puro, mientras que Eros está desde siempre irrigado por Tánatos, y la pulsión de muerte es “la más pulsional” de las pulsiones”*<sup>113</sup>. El narcisismo y su reverso, el vacío, son, en suma, nuestras elaboraciones más íntimas, frágiles y arcaicas de la pulsión de muerte.

Con respecto a la “identificación proyectiva” de Melanie Klein, la proposición expuesta aquí tiene la ventaja de indicar, desde antes del triángulo edípico y en una modalidad específica, el lugar del Tercero, sin el cual la fase que Klein llama “esquizoparanoide” no podría convertirse en una fase “depresiva” ni podría llevar las “equivalencias simbólicas” al nivel de los “signos” lingüísticos.

Umbilicado a la muerte en el impulso agresivo hacia el objeto deseado, conjurando la muerte a través de la fecundidad simbólica que crea objetos de sabiduría, el hombre soslaya lo femenino, que es su abismo y su noche. El amor respetuoso y respetable por un objeto (materno) idealizado evita las delicias y las angustias del sadomasoquismo: lo divino es en definitiva una diosa.

Así surge una nueva sacerdotisa del poder arcaico que permite no tanto reprimir como separar el deseo maníaco de su pulimento, de su educación dialéctica y académica al servicio de la ciudad. La risa es, sin duda, la síntesis en pedazos, rota, absurda, de estas dos orillas de la experiencia erótica masculina; y el reverso de la risa es la melancolía tan querida por los poetas .

La melancolía es una preocupación permanente en el plano moral y una impotencia dolorosa en el plano sexual. Este espectro de la melancolía

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 27

que recorre el arco tensado del goce fálico como un reverso a su máxima tensión ha podido hallar refugio en la experiencia literaria de Nerval a Thomas Mann, para allí saciarse o curarse.

La actitud desengañada del espíritu noble es, sin duda, una forma atenuada de este mal que desmitifica sabiduría, belleza e, incluso, Eros. Incapaz de mantener por mucho tiempo una forma o un objeto de deseo, la melancolía los destruye tan pronto como aparecen, y se disuelve en esa embriaguez sin compostura frente al incesto y el lesbianismo.

Se puede seguir el destino de este discurso metafórico en Baudelaire y su elipsis no menos polivalente en Mallarmé. Indiquemos, no obstante, que desde los albores de la poesía lírica, pasando por el Cantar, que recuerda la tradición griega, se condensa magníficamente su retórica en el transporte del sentido y se resume la transferencia del sujeto al lugar del otro.

Ya resumiendo, Kristeva nos ofrece la poesía como ley simbólico-amorosa superior moralmente a la de la pareja que, consagrada por la Ley, es el pilar de la sociedad judía y a la nueva demencia narcisista; aunque gracias a ella

Narciso adivina que está, de hecho, en un universo de “signos”: “*Con un signo de cabeza respondes a mis signos...*”<sup>114</sup>.

Sin embargo, el “sol negro” de la sombra narcisista se cierne sobre nuestra sociedad. Narciso es transcendido, y la belleza se encarna en el espacio interior. Kristeva se pregunta si será acaso Narciso ese cuerpo sufriente que como el de su ilustre contemporáneo, Cristo, hace que la idea se encarne en una conciencia de sí mismo y se subjetive y, como Ulises, ve en su cuerpo el reflejo de su alma.

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 90

Sin embargo, el poeta, como Ulises o Prisciliano y sus eternos seguidores como imagen del peregrino en la tierra al que hace alusión San Agustín, son en el fondo almas antinarcisista en busca de la “patria” donde está “nuestro Padre”. Porque, mal que nos pese, Dios es el amor del hombre a sí mismo, y Narciso, la inteligencia que ilumina el alma.

De este modo, Dios también se convierte en “*mirada creadora*”<sup>115</sup>, que bien parece netamente más femenina que el Eros de Platón; idea de Kristeva corroborada por el hecho de que la mujer sea más narcisista que el hombre, como sostiene Freud. Pero, Narciso, a diferencia de Dios, no ama ni a los hombres ni a las mujeres, ama, se ama: activo y pasivo, sujeto y objeto.

De hecho, Narciso no está completamente desprovisto de objeto. El objeto de Narciso es el espacio psíquico, es la propia representación, la fantasía. Pero cuando él no lo sabe, muere. Es como el personaje intelectual en el que se convierte Fabian, que ama la belleza sin lujuriosa codicia hasta que descubre que tiene hambre.

Julien Green, muy inteligentemente, no olvida que la paz del intelectual, como el amor al prójimo del cristianismo, no es posible sin pan. Por ello, el protagonista, que es uno y es todos, entra en una panadería y termina devorando simbólicamente el cuerpo de la panadera como los cristianos el cuerpo de Cristo y los hijos la leche de su madre, con el sentimiento de culpa asociado .

Así, el niño-Dios, narciso-intelectual, se convierte, por intercesión de los impulsos carnales, en Demonio. Para Kristeva, en este juego de miradas en la que el hijo se transforma en la representación de Dios, el

---

<sup>115</sup> Leyra A.M., *La mirada creadora*, Península, Barcelona, 1993

error de Narciso sería haber invertido la perspectiva tomando su ojo como fuente solar, como Uno, y creer que puede haber un Otro.

Plotino sabe que el alma es siempre ya otro, pero que puede salir de su soledad, de su nada, por el retorno amoroso a la fuente Una, a la madre. De este error también surge el mandamiento de amar al prójimo como a uno mismo, al que se enfrenta el poeta enamorado de sí mismo sin saberlo, víctima de su mirada que le parece que crea el mundo.

La sonrisa de Mallarmé, ese enigma que conjuga la ironía del profesor finisecular con el desengaño metafísico ante la vaciedad de los símbolos, es, sin duda, la que transforma la triste flor ctónica de Narciso en este “nenufar blanco”, faro blanco, luz incolora de la impotencia de alcanzar al otro. Se ofrecen dos vías al espacio psíquico del Narciso moderno: el Narciso artista o la religión del Yo .

Una religiosidad laica hace descender a Dios en Narciso, e impone el Yo como pilar de la nueva religión que es el simbolismo generalizado. Toda apariencia quiere decir así pues, que el Yo es sagrado. El arte esotérico es la culminación del cristianismo que había desculpabilizado a Narciso, y hoy en día sigue habiendo una religión y ésta es estética y tiene como sentido el de la ficción.

El vínculo que toda religión establece entre la divinidad y sus creyentes se convierte aquí en identificación o *Einfühlung* en Freud, y por eso mismo su nombre es amor y no sacrificio. Cuando el ágape se convierte en el cristianismo ulterior en sinónimo de comida, la oralidad no saciada en cuanto deseo, se transforma en devoración y asimilación del Otro transformadas en plenitud.

Con San Agustín, en *La ciudad de Dios*, el amor entre el hombre y la mujer se hace definitivamente imposible frente a lo que muchas heregías trataron de reconquistar; mientras que renace el narcisismo porque San Agustín reconoce que si bien es cierto que el pecado viene del amor a sí mismo, “*la forma buena de amar es “amarse” “en vista y a causa de Dios” o “en Dios”*”<sup>116</sup>.

Lo mismo sucede con Santo Tomás, porque por encima de su valor psicológico de justificación y desculpabilización de un narcisismo dirigido, el amor a sí mismo se presenta en Tomás como el mediador lógico que interioriza el bien al mismo tiempo que ontologiza el Sí en cuanto algo propio que participa siempre del bien.

Está en vías de constituirse una subjetividad deseante, y sin embargo, a contrapelo, la inmanencia ontológica de cada ser en sí mismo está en la base de esta teología. Pero además, Santo Tomás, en la *Suma Teológica*, habla del “apetito sensitivo” y del “apetito intelectual”, llevando a su apogeo la identificación entre el amor y el conocimiento hecha ya por Aristóteles.

La idealización de la ciencia frente a la mirada creadora, obtiene, gracias a los trovadores, un canto respetuoso o nostálgico, pero siempre esencialmente orientado hacia la contemplación de su relación (unidad-unión) con el Otro: la Dama idealizada es ese otro que me idealiza. La enunciación de esta relación de asunción constituye al trovador como enamorado y/o como poeta.

Poco importa que la Dama exista realmente o no, que la haya poseído o sólo contemplado melancólicamente; se recrea hablando de una unidad-unión soñada, real, imposible, imaginaria. Un texto contemporáneo a la

---

<sup>116</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 152

obra de Santo Tomás explicita de manera ingenua y gráfica este relevo del narcisismo que ha sido intentado tanto por la teología como por la lírica cortesana.

De Santo Tomás pasamos a la primacía del principio de placer en la erótica donjuanesca consecuente al ateísmo, que barre de su camino las necesidades y los deseos de los otros, ignora sus interioridades y lo único que se propone es hacerlos participar de su propio goce, hecho de desplazamientos y combinatorias. Pero este goce no es un goce de sujetos, es el goce de *Un amo*.

A estas alturas de la Historia de Dios, ya no existe la madre. En efecto, no se nos dice nada de la madre de don Juan, y se puede suponer que lo absoluto de esta belleza que lo excita permanentemente es ella en definitiva: originaria, inaccesible, prohibida; mientras que el falo, el Amo, es potencia simbólica y a su vez el verdadero seductor.

Para Kristeva, todo lo demás es fantasía entre amo y esclavos, y miedo del Yo a la soberanía del Otro a partir del siglo en el que Freud comienza sus investigaciones; mientras que imaginar es la afirmación triunfal de la alegría como un reverso, o un más allá del horror, de la enfermedad y de la muerte, y en ello consistía la supremacía de don Juan de la que habla Georges Bataille.

Así, mediante amantes ideales, parejas imposibles como la de Romeo y Julieta, el eros prometedor y el odio real tejen la realidad parece excusarse y salir de escena. Con el fin de las parejas impuestas por la ley, se demostrará que el amor y la pasión como la de Cristo es pura y que, como Shakespeare trató de expresar, el odio proviene de los otros, que nos obligan a silenciarla y a esconderla.

La nueva pasión es la cinematográfica, sin sexo, sin muerte, sin madre que vigile por el mantenimiento de la familia. En el cine, la vida es eterna y el suelo es el cielo, la patria del padre frente a la de la madre, la tierra: *“la tierra, madre de la naturaleza, es también su tumba; lo que es ella tumba y sepultura es también su regazo”*<sup>117</sup>, dice sentenciosamente Fray Lorenzo

Cristo, que sólo era humano por su madre, ahora será de nuevo divino, a condición de que la maternidad deje de suponer la catástrofe de identidad que hace que el Nombre propio caiga en ese innombrable que imaginamos como la femineidad, el no lenguaje o el cuerpo. Porque la “virgen” María, a pesar de los esfuerzos del cristianismo, jamás consiguió ser una verdadera “virgen”.

Y como dijo San Juan Crisóstomo en *De la virginidad*: *“Pues donde hay muerte, hay también copulación sexual; y donde no hay muerte, no hay tampoco copulación sexual”*<sup>118</sup>. Y no era cierto que tal como dijo el cristianismo de San Agustín existiera una ciudad divina ni tampoco que María pusiera remedio al pecado de Eva.

Como mucho, el alma de María puede transitar y ser venerada, tanto como la Beatriz de Dante, que es quizá el que mejor condensa esta reunión de las tres funciones femeninas (hija-esposa-madre) en una totalidad en la que se borran como corporalidades específicas pero conservan sus funciones psicológicas, y su vínculo constituye el fundamento de la espiritualidad inmutable e intemporal.

En mi opinión, la humanización de Cristo nunca debió haber existido y menos aún la de su madre. Sin embargo, ahora debemos

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 200

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 213

deshumanizarla, como al arte cristiano para darle lo suyo, la posibilidad de mediante su creación pura y amorosa, sin intereses perversos, liberar nuestras neurosis. Esta es la palabra amorosa que vienen reclamando nuestros escritores cuyo objeto es ella.

Por ello, lo metafórico sólo existe en el interior de las fronteras de la metafísica, como postulaba Heidegger en *El principio de la razón*. Esta afirmación es indiscutible para el campo de la propia metafísica, y conviene a la metaforicidad propia del discurso filosófico que ha podido perpetuarse gracias precisamente al destierro de la metáfora.

Para Kristeva, la discusión que Paul Ricoeur consagra a este problema, así como a la deconstrucción metafísico-metafórica resultante en la obra de Derrida, se dirigen en esta dirección y buscan en Platón la solución a la problemática de la semejanza, de lo que “hace imagen” y que preocupa a todo el pensamiento platónico.

Del amor cristiano, ahora regresamos al amor puro en Platón, y de él a la noción aristotélica de analogía, sumida como estuvo en un esfuerzo por hacer concebible la estupefacción inherente a la *homoíosis* amorosa y a la metáfora. El lugar de Aristóteles es, pues, capital en esta “ontologización de la metáfora” que es la creación de la categoría filosófica de analogía.

Aristóteles habla de analogía en un sentido diferente al que da a este término cuando lo considera como un caso de la metáfora para tratar la aporía de las “acepciones múltiples del ser”. Existe un ser, pero lo podemos decir de diferentes maneras, tal como lo analizaba Benveniste en *Problemas de lingüística general*.



Por ello, para Kristeva, son tan importantes los trabajos de Benveniste y los lingüísticos y semánticos modernos, que sitúan la metáfora en la frase y el discurso, desarrollan una cierta potencialidad propia de la interpretación aristotélica de la metáfora y del movimiento metafórico en relación a los campos semánticos no jerarquizados.

Finalmente, este análisis de la Historia del amor psicoanalítico nos conduce a dar prioridad en su análisis tanto al contexto de la frase o discurso del movimiento metafórico como a la enunciación en cuanto acto referencial e intersubjetivo, porque la metaforicidad se nos aparece, por tanto, como la enunciación no sólo de un ser Uno en acto, sino más bien, e incluso por el contrario, como un no ser.

Al decir que la metáfora anuncia una nueva referencia que hay que nombrar, Ricoeur encierra la dinámica metafórica en una filosofía especulativa cuyo proyecto declara explícitamente, una filosofía sometida al Ser Uno. Sin embargo, nos parece que desde la posición analítica es precisamente la enunciación el único fundamento del sentido y de la significación en el discurso.

Hemos recordado que el soporte último de la metáfora aristotélica es un ser en acto. La metáfora poética, al igual que la categórica, no hacen sino devolver “el movimiento y la vida”; ahora bien, el “acto es movimiento”, insiste Aristóteles. Sin embargo, frente a las dificultades que encuentra la ontología para definir la “potencia” y el “acto”, aventuramos que el ser en acto es algo subjetivo.

Realmente, el ser en acto se da en la experiencia subjetiva y, más aún, en ese paroxismo de la identificación desestabilizadora y estabilizadora, que es el amor para dos sujetos, no hay acto, como tampoco hay acto sexual, fuera del amor, pues es en la violencia constitutiva de su campo

donde se quebranta la estructura significativa del sujeto, incluyendo instintos e ideales.

Si se acepta esta interpretación, se comprenderá por qué la reflexión filosófica sobre la metáfora en Platón tiene su raíz en una reflexión sobre el amor y sobre la dirección que debe asegurar, con relación a él, el discurso filosófico: Platón aspira a un dominio del amor, al mismo tiempo que de la metáfora, por la onto-teología.

Se comprenderá también por qué sólo el discurso teológico, preocupado por el Uno y por la relación del ser hablante con él a través de la fe, se vio obligado a hacer esta unión con la metáfora que fue la delimitación, a partir del campo poético y fuera de él, de la teoría de la analogía. Finalmente, el racionalismo aleja con un mismo movimiento la analogía.

De este modo, donde la posición psicoanalítica permite constatar una verdadera mutación del discurso occidental en el que la metáfora es lo que está en juego mientras que el sujeto amoroso es el que corre con los gastos, determina así un lugar que no puede dejar de resultar escandaloso en la historia y en los tipos de discursos interpretativos.

Aunque opera según las mismas condiciones amorosas que rigen la producción de la metaforicidad en el discurso poético, el psicoanálisis se mantiene, sin embargo, a una cierta distancia de él, ya que produce un efecto de conocimiento, no diseminando cada concepto en metáfora o afirmando que todo signo es forzosamente una metáfora olvidada.

El psicoanálisis no pretende disolver su incautación conceptual idealizadora, sino el mantenimiento de una tipología de los discursos, donde “el poético” no es “el filosófico”, ni es “el analítico”; aunque

asignándose la particularidad de ser, por una parte, un lugar de producción de metáforas (como en el estado amoroso y como en poesía) y, por otra parte, un lugar de interpretación provisional.

El psicoanálisis es el momento más interiorizado del historicismo occidental donde lo provisional introduce también el azar del encuentro subjetivo en la dinámica de transferencia. Por primera vez, el amor, y con él la metaforicidad, son sacados de la dominación autoritaria de una *Res externa* forzosamente divina o divinizable.

El amor y la metaforicidad, así desontologizados al máximo, deshumanizados, serán en lo sucesivo un destino del lenguaje desplegado en todos sus recursos. El propio sujeto no es más que un sujeto: accidente provisional y distintamente reconducible al interior del único infinito donde podemos desplegar nuestros amores, que es el infinito del significante.

Los estilos amorosos se expondrán en lo sucesivo ante nosotros como realizaciones diversas, históricas, de la metaforicidad esencial de los estados amorosos: como variantes estilísticas de esta *cura*, otro nombre de la *vida*, que ha sufrido el sujeto occidental desde hace dos mil años a través de sus actitudes amorosas depositadas en los códigos amorosos ahora oficializados.

La retórica cortesana nos permitirá observar cómo la metáfora se hace a la vez invocación, canto y no dicho, secreto que pesa tanto sobre el nombre de la Dama como sobre el propio sentido del mensaje en los textos más extremados, más herméticos. La apoteosis del gozo amoroso no es más que la exaltación del trovador y la auto-consumación de los signos.

Una crisis mística del siglo XVII nos permitirá ver, con la obra de Jeanne Guyon, cómo en una metafóricidad amorosa subordinada a la oposición dominante de un absoluto extradiscursivo, idealizado y severo como lo fue Dios para Jeanne Guyon, este ideal de “puro amor”, suspende la efervescencia metafórica y conduce a la trivialización de las metáforas o al silencio.

Mallarmé, más cercano a nosotros pero siempre tan extraño, habló más solapadamente que Nerval de la melancolía de la impotencia amorosa, atraído por el otro sexo se hace eco de un enamoramiento problemático, no obstante recomenzado, para finalmente ser dejado en suspenso debido a la imposible posesión identificatoria del otro sexo.

El lenguaje de este amor blanqueado y cantado como una “inanidad sonora” será más la elipsis que la metáfora: última forma de la condensación al borde de la afasia. La fantasía amorosa en el egoísta stendhaliano nos mostrará cómo, con ayuda de la ironía y del fiasco, el amor moderno se convierte en un asunto político o en una astucia diplomática.

La “cristalización” es no obstante una prueba de fuerza que se apoya en una imagen ideal: la de una madre tanto muerta como dominante. La metáfora se desliza entonces en la metonimia de la búsqueda imposible, pero esta persecución amorosa se apoya en la creencia de que el ideal, aunque una metáfora, existe. Al interpretarla, entramos en la era de la psicología.

Finalmente George Bataille, nos mostrará cómo cuando el erotismo deja de ser el secreto a voces de la experiencia amorosa y se muestra en su desnudez obscena y cruel, el discurso del amor ya no se enuncia como metáfora sino como narración lagunar, por una parte, y como

meditación por otra. Como si fuera necesario que el deseo exista a base de ocultación metafórica.

Así vista, la literatura se nos aparece como el lugar privilegiado donde el sentido se constituye y se destruye, se eclipsa cuando se podría pensar que se renueva. Este es el efecto de la metáfora. Asimismo, la experiencia literaria se revela como una experiencia esencialmente amorosa, que desestabiliza el mismo por su identificación con el otro.

Rival en esto de la teología que, en el mismo terreno, ha consolidado el amor en fe, subyugando así por el absoluto el momento crítico que comporta el amor, la literatura es hoy día a la vez fuente de renovación “mística” y negación intrínseca de la teología, por cuanto la única fe que la literatura vehicula es la seguridad de su propia representación como autoridad suprema.

Enamorados de nuestras propias producciones, no hemos salido de la religión estética. Religión de lo imaginario, del Yo, de Narciso, la religión estética tiene una vida más larga de lo que pensaba Hegel. Este había olvidado quizá, queriendo ajustarle las cuentas a la teología, que había que contar para ello con nuestros amores de los que la teología había tenido la astucia de ocuparse.

Desde entonces, abandonados por la fe pero aún enamorados, y por tanto imaginativos, yoicos, narcisistas, somos los fieles de la última religión, la estética. Somos todos sujetos de la metáfora y nuestro objeto erótico es el lenguaje, nuestro padre, y la lengua natal nuestra patria, nuestra madre, el pecho “bueno” de Melanie Klein.

La obra kleiniana sugiere que un objeto bueno establecido con seguridad, que implica un amor por el mismo seguramente establecido,

proporciona al yo una sensación de riqueza y abundancia que permite una efusión de la libido y una proyección de partes buenas del yo en el mundo externo. El yo, entonces, como una madre, puede sentir que es capaz de reintroyectar el amor que ha repartido.

De este modo, mediante una cierta economía libidinal, el yo puede enriquecerse y mostrarse soberano en el sentido de Bataille. En otras palabras, en tales casos se logrará un equilibrio entre dar y recibir, entre proyección e introyección, que hará de nosotros, sin ser necesariamente cristianos, hombres buenos, justos e inmortales en la medida que lo sean nuestras producciones.



## JEAN PAUL SARTRE: SER LIBRE O NO SER NADA

Sartre, con su escritura mitológico-sociológica, tan claramente como Proust o Nietzsche, muestra cómo no debemos poner nuestros ojos fuera del mundo, sino en lo que nos rodea, en los otros; que a su vez nos miran a nosotros. De este modo, “la cosa en sí” kantiana conduce, en la obra profundamente humanista sartreana, a la angustia a la que hacía referencia Kierkegaard.

El existencialista suele declarar que el hombre es angustia derivada de la mala conciencia del “infra-hombre” obligado por el propio Dios, tal como Abraham recibe el mandato en nombre de Dios de realizar el acto injusto. *“Es esta angustia la que Kierkegaard llamaba la angustia de Abraham. Conocen ustedes la historia: un ángel ha ordenado a Abraham sacrificar a su hijo”*<sup>119</sup>.

Sigue diciendo Sartre al respecto: *“todo anda bien si es verdaderamente un ángel el que ha venido y le ha dicho: tú eres Abraham, sacrificarás a tu hijo. Pero cada cual puede preguntarse: ante todo, ¿es en verdad un ángel, y soy yo en verdad Abraham? ¿Quién me lo prueba?”*. En este caso, Sartre compara a Abraham con una loca que tenía alucinaciones y decía que Dios le daba órdenes telefónicas.

Además se pregunta si esas voces en lugar de venir del cielo vienen del infierno, del subconsciente o de un estado patológico; y sobre todo afirma: *“si considero que tal o cual acto es bueno, soy yo el que elegiré decir que este acto es bueno y no malo”*. El autor de *Las moscas* juzga

---

<sup>119</sup> Sartre J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Huascar, Buenos Aires, 1972, p. 19



a Clitemnestra por sus infanticidios en nombre de Orestes frente a los parricidios edípicos freudianos.

Sartre se presenta al igual que Heidegger, desde su ateísmo, como continuador de la fenomenología trascendental husserliana en la que resuenan los ecos de la necesidad, la libertad y el juicio kantianos; del mismo modo que propugna la moral kantiana de no tratar a los demás como medios sino como fines frente a la cristiana de utópico amor al prójimo.

El problema fenomenológico de la determinación divina de los actos humanos conduce a Sartre a una revolución que comienza por la palabra y concluye con la acción dramática, tal como la interpretada por Artaud; o también, a mi modo de ver, por la protagonista cinematográfica de la melancolía durasiana manifestando frente a un público escandalizado por el patetismo de la pasión.

No sin tristeza, Duras muestra en su novela *El amante*, cómo el dolor filial se transforma en pasión amorosa. Sin embargo, tanto los padres como la Iglesia, impiden el libre ejercicio de las pasiones apelando a un orden divino para lograr el humano. Sartre, como su Orestes, se rebela contra ese orden y contra el deseo y la pasión ordenada.

Dice Sartre mediante Egisto a Júpiter: *“Por el orden seduje a Clitemnestra, por el orden maté a mi rey... He vivido sin deseo, sin amor, sin esperanza; implanté el orden. ¡Oh, terrible y divina pasión”*; y éste le responde: *“Egisto, criatura mía y hermano mortal, en nombre de ese orden al que servimos los dos, te lo mando: apodérate de Orestes y de su hermana... Orestes sabe que es libre”*<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Sartre J.P., *Las moscas*, Alianza, Madrid, 1982, p. 85

Y a continuación, el Dios confiesa su secreto, su divino misterio: *“Una vez que ha estallado la libertad en el alma de un hombre, los dioses ya no pueden nada contra ese hombre. Pues es un asunto de hombres”*<sup>121</sup>. Se trata así de volver a la realidad, a la tierra, a la justicia humana prescindiendo de los divinos remordimientos de conciencia.

Por ello, para Sartre, *“el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado físicamente a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, sí ha sido creado espiritualmente libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace. El existencialista no cree en el poder de la pasión”*<sup>122</sup>; sino que la considera una justificación tanto como la religión.

Por lo tanto, el hombre libre sartreano ha de huir de la pasión, pero sobre todo de aquellas que se presentan como ordenadas como en el caso del matrimonio que él rehuye por cuestiones de compromiso social, como el premio Nobel. Sin embargo Heidegger no, dejándose arrastrar por las pasiones antisemitas dictadas por el orden político a través de su esposa.

De este modo, Sartre combate desde el humanismo contra el propio humanismo que pone a algunos hombres, humanos o divinos, por encima de otros: *“Y no debemos creer que hay una humanidad a la que se pueda rendir culto, a la manera de Auguste Comte. El culto de la humanidad conduce al humanismo cerrado sobre sí, de Comte, y hay que decirlo, al fascismo”*<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> Sartre J.P., *Las moscas*, op. cit., p.86

<sup>122</sup> Sartre J.P., *El existencialismo es un humanismo*, op. cit., p.22

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 42

Frente al fascismo, Kristeva ofrece como Sartre “*la escritura novelesca como fuente de vigilancia y de análisis permanente... una filosofía post-heideggeriana desarrollando el pensamiento del cuestionamiento y de la deconstrucción al encuentro del pensamiento-cálculo; que ha permitido introducir la experiencia psicoanalítica en las ciencias humanas*”<sup>124</sup>.

Sin embargo, no podemos obviar la aportación de Sartre como continuador de los descubrimientos de Freud, tal como lo presenta Kristeva junto a Barthes y Aragon en *Podere y límites del psicoanálisis*. Tanto Sartre como Heidegger son figuras claves para comprender que “*el Dasein es una repulsión y el ex-tasis es el otro nombre de la ab-yección*”<sup>125</sup>.

Sin embargo es obvio que el filósofo francés autor de *La náusea* es el más apropiado para expresar cuál es la negatividad en la que estamos atrapados desde el momento en que dependemos de la leche y del contacto con un seno que, o bien nos provoca náuseas; o bien positivamos mediante la imaginación tal como Proust.

Tanto el psicoanálisis como la filosofía hegeliana confluyen en que el conflicto personal y social radica en una misma persona más poderosa que Dios, la madre que nos da la vida y a cambio nos priva de libertad obligándonos a mantener una ficticia identidad; pagando la vida con la muerte a menos que nos decidamos a romper, mediante el habla, el orden simbólico y semiótico estático.

A esta perversa *cora* semiótica a la que se oponían desde Artaud a Céline, pasando por la dessemantizaciones que conocemos de Mallarmé

---

<sup>124</sup> Kristeva J., *Contre la dépression nationale*, Textuel, Paris, 1998, p. 48

<sup>125</sup> Kristeva J., *La révolte intime*, op. cit., p.17

o las polifonías de Joyce, también se enfrenta Sartre teniendo como armas el juvenil orgullo de Proust, Duras, Artaud o Baudelaire, la imaginación y la filosofía existencialista heideggeriana del habla.

Dice Heidegger: *“Pero el habla no es simplemente habla en cuanto nos representamos ésta -cuando surge- como la unidad de forma sonora (escritura), melodía, ritmo y significado (sentido). Nosotros pensamos la forma sonora y la escritura como cuerpo de la palabra, la melodía y el ritmo como el alma, y lo relativo a la significación como el espíritu del habla”*<sup>126</sup>.

De este modo surge una nueva metafísica y una ontología donde *“el hombre no es lo esencial sino el ser como la dimensión de lo ec-stático de la ec-sistencia”*<sup>127</sup>. A partir de la filosofía existencialista sólo se es si se rompe con la tradición, con los mitos, diría Barthes. A partir aquí habrá según Heidegger menos Filosofía pero más consideración del pensar: menos literatura pero más atención a la letra.

Y a continuación de haber expresado esta verdad metafísica en el lenguaje del hombre del campo, sigue Martin Heidegger expresando su nueva concepción del pensamiento comparando la actividad de pensar con la de trazar surcos como el labriego. En mi opinión ello ejemplifica la novedosa concepción filosófica del existencialista ateo y su visión técnica del mundo.

Esta visión médica bien puede servir para generar monstruos sin emociones o seres abyectos como Céline, el médico para quien al comienzo era la emoción y que sabía que el matricidio es nuestra necesidad espiritual; o bien como el “masoquismo primario” para

---

<sup>126</sup> Sartre J.P., *El existencialismo es un humanismo*, op. cit., p. 86

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 87

recoger ciertos aspectos de la melancolía narcisista, como enfermedad del espíritu que sólo puede ser combatida por el habla.

Decíamos que para Heidegger la significación era el espíritu del habla. Sin duda, el problema existencialista es el del sentido frente al del cuerpo (la palabra) o el del alma (el ritmo). El existencialista, sea cual sea su ámbito de trabajo, se propone salir del cautiverio de la emoción que conduce al masoquismo en épocas de guerra y a la depresión en la tregua.

No estoy haciendo otra cosa que retomar el sentido del *Sol Negro* de Kristeva, negativo sobre la negatividad de sus famosas *Historias de amor*. Sin embargo, sé que debo alejarme para entrar en el ser y la nada sartreanos donde el sentido ec-stático es lo bueno y la ec-sistencia sinsentido lo malo, lo lamentable y lo que produce remordimientos.

Como Cristo en la cruz, el Orestes de Sartre exclama: “*Atorméntame todo lo que quieras: no lamento nada*”, a lo que su Dios le replica: “*¿Ni siquiera la abyección en que está sumida tu hermana por tu culpa?*”, y él responde: *Ni siquiera... La amo más que a mí mismo. Pero sus sufrimientos proceden de ella, sólo ella puede desecharlos: es libre*”<sup>128</sup>

El escritor como Proust o el filósofo existencialista, como el judío o como el mismo Dios, es un exiliado que se aparta del rebaño para no tener que odiar a los miembros de los otros rebaños. Es como un Anticristo que en lugar de sacrificarse por amor, sacrifica para proclamarse rey: “*os amo, y por vosotros he matado... estamos ligados por la sangre, y merezco ser vuestro rey*”<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> Sartre J.P., *Las moscas*, op. cit., p. 102

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 118

Y así finaliza la tragedia de Orestes quien, a diferencia de Cristo, pretende representar el papel de un nuevo rey sin tierra y sin súbditos que, como el flautista del cuento, tan sólo busca la justicia material. Por ello, para Kristeva, el “sin-sentido no es trágico”, sino que la tragedia reside en el sufrimiento al que éste nos conduce de la mano de nuestros padres.

En mi opinión es trágico que la sociedad condene a las mujeres a depender de los hombres para vivir, tal como denunciaron Sartre y Beauvoir. Esto, a su vez, genera el malestar en la cultura, ya que, como mantiene Freud con respecto a la cultura y Arendt sobre la libertad, esta no existirá jamás mientras la mujer viva condenada al ámbito de la necesidad.

En ese sentido, la imaginación es el único don divino que poseemos actualmente para convertirnos en seres espirituales subjetivos tanto desde el punto de vista del personalismo cristiano como del existencialismo ateo sartreano que, para constituir actualmente una revolución real, ha de aceptar lo que Arendt denominaba la violencia sartreana “del hombre recreándose a sí mismo”.

Sin embargo, no debemos olvidar que Sartre es un pensador y un creador en el sentido de *poiesis*, tal como demuestra en una extensa obra donde trata temas tan existenciales y al mismo tiempo relativos al conocimiento como el de la actividad o la pasividad que “*es una relación de un ser a otro ser y no de un ser a una nada*”<sup>130</sup>.

Por otra parte, también se centra en su trabajo fenomenológico sobre el ser en demostrar que a pesar del esfuerzo de Husserl no sería concebible cómo la conciencia puede trascender esta subjetividad hacia

---

<sup>130</sup> Sartre J.P., *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1976, p. 26

la objetividad. Asegurando que “*jamás lo objetivo saldrá de lo subjetivo, ni lo trascendente de la inmanencia, ni el ser del no-ser*”<sup>131</sup>.

Según Kristeva, se trata sin duda de una obra difícil para los literatos, pero indispensable para precisar la problemática de la rebeldía que tratamos de auscultar. En ella, sigue diciendo la autora, encontramos las nociones de “ser”, “otro” o “negativo” que a menudo utilizamos creyendo tomar prestadas de Lacan, aunque sea Sartre quien nos remonte a Hegel, Husserl y Heidegger.

Por su parte, Hegel también nos conduce del *Cogito* cartesiano a la psicología lacaniana del lenguaje significativo y a la escritura. En primer lugar, Kristeva señala en *El ser y la nada* el fracaso de Husserl que toma el ser por el conocimiento; invirtiendo por ello Sartre el camino de la filosofía, pasando de Husserl a Hegel, o del “conocimiento” a la “conciencia”.

Dice Sartre al respecto al comienzo de su obra: “*Y, aun cuando se concediera a Husserl que hay en la noesis un estrato hilético, no sería concebible cómo la conciencia puede trascender esta subjetividad hacia la objetividad. Dando a la hyle los caracteres de la cosa y los de la conciencia, Husserl creyó facilitar el paso de la una a la otra, pero no logró sino crear un ser híbrido*”<sup>132</sup>.

El problema introducido por Husserl en la conciencia es el mismo que separa al ser de la nada, la pasividad. Para Sartre, Husserl intentó salvar estas objeciones introduciendo la pasividad y la hilaridad en la noesis. Sin embargo, el ser transfenoménico de la conciencia no puede fundar el ser transfenoménico del fenómeno.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.30

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 27

Sartre, descartando una concepción realista de las relaciones del fenómeno con la conciencia al tiempo que rechaza proporcionarle una solución idealista, se propone intentar responder a la pregunta de “*cómo puede el ser del fenómeno ser transfenómico*”<sup>133</sup>; a lo que responden la filosofía de Heidegger o bien la literatura de Proust.

Además, para el filósofo, el fenómeno de ser no es el ser porque éste no es activo ni pasivo, sino afirmativo y negativo. Esto recuerda el capítulo dedicado a Benveniste, el cual, para demostrar los ***Problemas de lingüística general***, hacía referencia al problema del ser en Aristóteles en un tiempo donde era sencillo distinguir fenomenológicamente entre la subjetividad y la objetividad.

Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial, donde medio mundo se enfrenta a la otra mitad, el problema ya no consiste en ser o no ser sino en pertenecer a los perdedores o a los triunfadores; y sobre todo, aprender a traspasar las barreras invisibles que nos separan a unos de los otros, como las que dividen a la humanidad en sexos y religiones de un modo trasfenómico.

En primer lugar, Sartre estudia la negación y descubre que hay una transfenomenalidad del no-ser, como la hay del ser. Y a continuación se enfrenta a Hegel apoyándose en el “ser-en-el-mundo” de Heidegger y en su libro titulado ***¿Qué es metafísica?***, a partir del cual se propone una comprensión preontológica del ser.

Pero acto seguido se enfrenta a Heidegger y plantea a partir de la trascendencia del mundo, del *Dasein* y de la famosa cuestión: ¿Por qué hay ente, y no más bien nada?; de lo que se deduce que si el *Dasein* puede estar fuera de sí, en el mundo, también existe una “nada-en-el-

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 37



mundo”: “*En este sentido, Hegel tiene razón, contra Heidegger, cuando declara que el Espíritu es lo negativo*”<sup>134</sup>.

Como sabemos, para Hegel, “Espíritu” significa el objeto y el sujeto de la autoconsciencia. Por lo tanto, si yo soy consciente de mí poseo Espíritu y éste es sujeto en el sentido en que media las relaciones con el objeto. Al mismo tiempo, mi yo sujeto es infinito porque se realiza como libertad absoluta del ser objetivo y subjetivo al mismo tiempo.

El yo negativo hegeliano significa para Sartre que éste se constituye frente a otro Espíritu. De ello surge el término de “ser-para-el otro” y su dialéctica del amo y el esclavo a partir de la negatividad hegeliana. La servidumbre y la falta de libertad se relacionan, como ya veíamos, con la angustia y la mala fe del ser convertido en nada o en “*un No sobre la tierra*”<sup>135</sup>.

El objetivo de la mala fe es “*no ser lo que se es*”<sup>136</sup>, por ello Sartre se ve obligado a diferenciar el “ser-en-sí”, el ser que es lo que es sin ser positivo, negativo ni reflexivo; del “ser-para-sí” que consiste en ser él mismo en la forma de presencia a sí. La gran diferencia entre este ser y el anterior es que ya no puede ser “nada” porque posee conciencia.

Otro de los problemas del conocimiento a resolver por la fenomenología es el de la temporalidad. Para Sartre: “*yo soy mi pasado. No lo tengo, lo soy*”<sup>137</sup>. Por este motivo, el filósofo considera que la obra de arte se incorpora a la vida y que el tiempo, tanto de la realidad como de la ficción, es relativo puesto que la temporalidad no puede ser sino una relación de ser en el seno del ser mismo.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 91

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 113

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 169

Además de las tres dimensiones “ec-státicas” tenemos una conciencia no tética de fluir y una conciencia tética de duración por las que sabemos que existimos, o lo que es lo mismo, una temporalidad originaria y otra psíquica. La temporalidad psíquica es importante porque determina las relaciones causa-efecto en las relaciones personales.

Sartre, en su empeño de “desvelación” fenomenológica ejemplifica sus hallazgos respecto a la temporalidad psíquica mediante la obra de Proust. De este modo, la intuición del artista, del escritor, se convierte en el método de conocimiento que liga el ser para-sí y el en-sí mediante el “reflejo-reflejante” que refleja la presencia al modo del poeta narcisista.

De este modo surge nuevamente el concepto hegeliano de absoluto y el espíritu infinito que nos permite trascender hacia la totalidad al aunar objetividad y subjetividad. Sin embargo, de nuevo Sartre se muestra crítico ahora con “*la célebre fórmula de Spinoza: “Omnis determinatio est negatio”, cuya riqueza Hegel proclamaba infinita*”<sup>138</sup>, e introduce el concepto hegeliano de ser-para-otro.

Esto viene a significar una especie de revolución de pensamiento frente a la filosofía anterior que consideraba el Uno como absoluto. A partir de Hegel, tal como manifiesta Sartre, se ha de incluir en toda experiencia tanto objetiva como subjetiva, afirmativa o negativa, parcial o totalizadora, no sólo al sujeto sino al grupo al que pertenece el sujeto.

Para Sartre estamos en presencia del nexo de negación por interioridad que reclamábamos poco antes, de modo que la nada se traduce en

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 249

desinterés. Y el gran tema de la negatividad se reduce al Otro: “*él es lo que es otro que yo, y por lo tanto se da como objeto inesencial, con un carácter de negatividad. Pero ese Otro es también una conciencia de sí*”<sup>139</sup>.

El Otro a su vez es una interioridad, un ser y no una nada con la que, como veíamos al comienzo de *El ser y la nada*, manteníamos una relación de pasividad. El problema entre dos seres es el de la distancia entre sus conciencias porque “*es siempre el espacio lo que separa implícitamente mi conciencia de la del prójimo*”<sup>140</sup>.

En Proust, la sensibilidad llena el vacío que nos separa además de servir para crear, que es otro de los problemas filosóficos planteados por Sartre en relación a la noción de Dios quien, “*a la vez que nos revela la negación de interioridad como el único nexo posible entre conciencia, patentiza toda su insuficiencia: Dios no es necesario ni suficiente como garante de la existencia del otro*”<sup>141</sup>.

Está claro que estamos abordando uno de los temas que más preocupa a Sartre en plena Segunda Guerra Mundial. Es un momento en el que se sabe que la subjetividad, o bien condena a la soledad o a las atrocidades fascistas. Se conoce y declara que el problema filosófico deriva del ateísmo del siglo XVIII, capaz de prescindir de Dios sin negar que la esencia precediera a la existencia.

Frente a esos errores filosóficos, haciendo referencia a Husserl, Hegel y Heidegger: “*parece que la filosofía de los siglos XIX y XX haya comprendido que no se podía evitar el solipsismo si se empezaba por*

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 309

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 303

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 304

*encarar el yo y el prójimo al modo de dos sustancias separadas: toda unión de esas sustancias, en efecto, ha de tenerse por imposible*<sup>142</sup>.

Volviendo a *El ser y la nada*, como veíamos, Sartre reprochaba a Husserl la falta de precisión en cuanto al paso de la subjetividad a la objetividad. Ahora dice: *“el prójimo es el noema vacío... Husserl responde al solipsista que la existencia del prójimo es tan segura como la del mundo, pero el solipsista no dice otra cosa: es no menos segura, responderá, pero tampoco más*”<sup>143</sup>.

Kristeva, en su trabajo sobre Sartre, donde trata el tema de la libertad en *El ser y la nada*, centra su exposición en esta parte del trabajo filosófico recogido en el libro. Para comenzar cita las siguientes frase: *“el camino de la interioridad pasa por el otro”*, pero no debemos olvidar lo que apuntábamos sobre el interés: *“el otro no tiene interés para mí en la medida en que es otro Yo*”<sup>144</sup>.

Sin embargo, yo-sujeto resulto para el otro un yo-objeto, y viceversa. Y, continúa Sartre: *“Por esta necesidad en que estoy de no ser objeto para mí sino allá, en el Otro, debo obtener del otro el reconocimiento de mi ser”*. Curiosamente, en el arte se produce el fenómeno inverso, el objeto es reconocido como sujeto.

Siguiendo con el comentario de *El ser y la nada* de Sartre a través de la mirada de Kristeva, entraremos en la problemática del Amo y el Esclavo; problema que a mi modo de ver, como el de la oposición hombre-mujer debió haber sido planteado por el filósofo ya en tiempos

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 305

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 307

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 309

de Platón pero sin embargo permaneció durante siglos para la Filosofía tan invisible como la esencia.

Plantearse la naturaleza humana desde un punto de vista existencialista y materialista, además de ser lo que lleva a Beauvoir a escribir *El segundo sexo*, por consejo de Sartre, nos impulsa también a considerar el comunismo como el único medio de alcanzar la promesa y el perdón cristianos que resumen sus mandamientos en amor a Dios y al prójimo como a sí mismo.

Como hemos visto, Sartre, en primer lugar, analiza el sí mismo y encuentra la dualidad en-sí y para-sí. Por otra parte, así como existe la esencia mujer, también poseemos la del Amo y la del Esclavo, independientemente de que venga o no una existencia a realizarlas materialmente. Como vemos, la esencia está no en la “cosa-en-sí”, ni en la idea o el Espíritu; sino en el lenguaje significativo.

Tanto según Kristeva como según Sartre, nos enfrentamos a un conflicto dialéctico que apoya un conflicto material. Como afirma el filósofo: “ese “*Yo soy yo*”, *pura fórmula universal de identidad, nada tiene en común con la conciencia concreta*”<sup>145</sup>. Es decir, la materialidad del lenguaje no está determinada y es susceptible de perder su propia esencia.

Esto me recuerda un juego de palabras infantil que todos repetimos hasta la saciedad diciendo: “yo soy yo, tú eres tú, ¿quién es el más tonto de los dos?”; por su puesto el que considere que la esencia precede a la existencia. En ese sentido, el arte nos ofrece la posibilidad de jugar a materializar esta idea transformando unas esencias en otras.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 311

Por lo que respecta a la filosofía, la esencia también se traduce por Verdad. Por ello: *“al mismo título que en Descartes mi existencia condiciona la duda metódica. Así, el solipsismo parece definitivamente fuera de combate. Al pasar de Husserl a Hegel, hemos cumplido un progreso inmenso”*<sup>146</sup>, pasando, tal como anuncia el trabajo de Kristeva, del conocimiento a la conciencia.

A mi entender, el problema que se plantea Sartre es el de pasar del conocimiento del otro como sujeto a tener conciencia de él como sujeto, del prójimo-objeto al prójimo-sujeto. Para ello, Sartre estudia a continuación el tema de la mirada y del cuerpo, para trascender posteriormente a lo que él denomina “las relaciones concretas con el prójimo”.

Curiosamente, las primeras actitudes que estudia en relación al prójimo son las de “el amor, el lenguaje , el masoquismo”. Y digo curiosamente porque ellas son precisamente las que unen a los hombres con las mujeres y a los esclavos con sus amos, tal como manifiesta claramente el psicoanálisis; al tiempo que se muestran como la clave para comprender tanto la libertad como la alteridad.

Esto puede significar que Sartre se haya detenido ante el descubrimiento freudiano y que “el escándalo de la pluralidad de las conciencias” le haya conducido a la literatura y a la náusea, tal como mantiene Kristeva. O bien, también cabe la posibilidad de que, como lector de Heidegger, haya sido conducido a través del filósofo alemán a la tierra de nadie de la escritura.

Dice Sartre: *“Hemos visto, en efecto, el fracaso de Husserl, quien, en este plano particular, mide al ser por el conocimiento, y el de Hegel,*

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 310

*que identifica el conocimiento con el ser. Pero hemos reconocido igualmente que Hegel, aunque su visión esté oscurecida por el postulado del idealismo absoluto, supo colocar el debate en su verdadero nivel*<sup>147</sup>.

Nos estamos refiriendo al escándalo de la pluralidad de las conciencias, que ningún optimismo lógico o epistemológico, según Sartre, puede hacer cesar. Anteriormente, Sartre expone en qué consiste el optimismo epistemológico de Hegel, que cree que puede realizarse un acuerdo objetivo entre las conciencias, cometiendo una confusión entre la objetividad y la vida:

*“así, el optimismo de Hegel termina en un fracaso: entre el objeto-prójimo y yo-sujeto no hay ninguna medida común, así como no la hay entre la conciencia (de) sí y la conciencia del otro... Ningún conocimiento universal puede extraerse de la relación entre las conciencias. Es lo que llamaremos su separación ontológica”*<sup>148</sup>.

Atribuyendo a Hegel además otro optimismo, el ontológico, que consiste en decir que la verdad es el Todo para no tener que enfrentarse al problema de ninguna conciencia en particular. Ciertamente que quizás Hegel no tuviera que plantearse el problema de la conciencia, pero estamos en un momento en el que impera la banalidad del mal, el bien resulta una cuestión de deontología.

Ya no se trata de saber, como en Hegel, si la pluralidad debe ser trascendida hacia la totalidad o al totalitarismo. Por ello, a medio camino de su obra dice: *“¿Qué nos ha aportado esta larga crítica? Simplemente esto: que mi relación con el prójimo es, ante todo y*

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 318

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 317

*fundamentalmente, una relación de ser a ser, no de conocimiento a conocimiento, si ha de poder refutarse el solipsismo”*<sup>149</sup>.

Quizás Kristeva sí esté en lo cierto y Sartre siga al Heidegger de *Ser y Tiempo* que se ha beneficiado de la filosofía de Husserl y Hegel hasta su meta, la literatura. De hecho reconoce que parece que Heidegger, en *Sein und Zeit*, haya aprovechado las meditaciones de sus precursores y se haya compenetrado profundamente de esta doble necesidad.

Primero la relación de las “realidades-humanas” ha de ser una relación de ser; segundo esta relación debe hacer depender las “realidades-humanas” las unas de las otras, en su ser esencial. Es el *Mit-Sein*, nos dice; es decir, el “ser-con”; afirma en tono irónico el filósofo francés haciendo referencia a la manera brusca y algo bárbara del alemán de cortar los nudos gordianos antes de deshacerlos.

De este modo, del ser-para-sí y el ser-para-otro de Hegel pasamos al ser-con de Heidegger y a la afirmación de que es el término ex-céntrico el que contribuye a la constitución de mi ser. A partir de este momento, la nada será concebida como lo que separa a los seres: “y *esta nada es la libertad ajena; el prójimo tiene-de-hacer-ser mi ser-para-él en tanto que él tiene-de-ser su ser*”<sup>150</sup>.

Me gustaría remitir este punto de mi trabajo sobre Sartre de nuevo al capítulo dedicado a Benveniste y su genealogía del lenguaje filosófico a partir del ser que demuestra cómo éste, en sus orígenes, expresaba una realidad material que hoy se nos presenta prácticamente imposible de dilucidar entre tanta terminología abstracta como manejamos.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 318

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 338



La Verdad se conocía en el origen, como la tragedia de Edipo, la Orestíada o la Odisea. Todas ellas expresaban problemas reales y materiales; sin embargo, son pocos aún los filósofos que, como Sartre, se atreven a reconocerlo. Muchas veces el filósofo desciende a la tierra como si fuese un extraterrestre, con un cerebro desmesurado y unos órganos sensoriales atrofiados.

Y no meto en cursiva el nombre de Orestíada porque antes de verbo fue carne y precisamente, la labor de Sartre consiste en encarnar la escritura. Volviendo atrás, a las páginas de *Sens et non-sens de la révolte*, cuando Kristeva plantea lo revolucionario de Sartre dice refiriéndose a su náusea y su melancolía que es la percepción gustativa la que le sitúa en posición de revolucionario.

Si la escritura sartreana no llega a alcanzar la pasión, como la durasiana; al menos logra hacernos ver el valor del color, de las imágenes, no tan bellas como la de la magdalena y el té, pero igualmente válidas. Es una lástima, como diría Proust, que la literatura de Sartre vaya acompañada de una ideología concreta, hace menos valioso el regalo, pero proporciona belleza a su ciencia.

Como dice Kristeva: “¿La escritura será una neurosis? sin duda, pero... en *Les Mots*, Sartre retoma los recuerdos bajo una forma biográfica y muestra cómo la significación literaria sobre un doble hogar que es el de las palabras y la infancia cuya convergencia es producida por la neurosis... En adelante se empeña en desacreditar lo imaginario en beneficio de la acción”<sup>151</sup>.

En ese caso, el hecho de que Sartre deje de dedicarse al arte como asunto de la carne y de la emoción para pasar a la acción, es un

---

<sup>151</sup> Kristeva J., *Sens et non-sens de la révolte*, op. cit., p. 379

problema de conciencia personal al que podemos, como mucho, aplicar su concepto de libertad siguiendo su propia concepción de prójimo como el que tiene-de-hacer-ser mi ser-para-él en tanto que él tiene-de-ser su ser.

De cualquier modo, podemos decir, tal como Kristeva para finalizar su trabajo dedicado a Sartre en el primer volumen de *Poderes y límites del psicoanálisis*, que sea como sea, con su negatividad o bien con su poder de desmitificación de la filosofía y la escritura, ha conseguido privilegiar “la praxis social”, la vida activa: trabajo, obra y acción.

En este sentido, Sartre también alcanza el perdón que propugnó Arendt. Sin pecado no hay perdón y sin muerte no es posible la resurrección. Por ello, frente a la pluralidad de las conciencias, Sartre busca después de *El ser y la nada* en la literatura vencer el rechazo, las fobias instauradas, las barreras identitarias, la angustia, la mala conciencia participando en una eucaristía no cristiana.

En *Soleil Noir*, Kristeva contrapone este perdón, el logrado por Lispector o Duras a través del arte y que es la fase luminosa de la sombría atemporalidad inconsciente, al cristiano y al de Dostoievski que parece decir: “os tomo por un niño”. De este modo, el existencialista, como el novelista, es capaz de la difícil tarea de prescindir de Dios para ver la luz del perdón.

Quizás a este perdón se refería Arendt cuando escribía a Heidegger diciéndole con palabras de Jaspers que la claridad era bella. Sin embargo es difícil lograr la claridad de la conciencia. Como manteníamos en el capítulo dedicado por entero a Arendt, fue gracias a haber escrito la vida de Rahel Varnhagen como logró la redención y superó el temor que sufría en las primeras fases sombrías de su vida.

Si Arendt y Sartre están, pues, de acuerdo en algo, es en que la libertad no es posible sin el pensamiento ni la acción, o como diría Proust, sin sensibilidad ni imaginación. Además, ambos están de acuerdo en seguir desarrollando la moral y la filosofía kantianas. No en vano Arendt consideraba a Kant el último filósofo científico y al cristianismo, como Nietzsche, “moral de esclavos”.

En cuanto a la acción, la autora consideraba necesario diferenciar entre praxis y poiesis, del mismo modo que mantenía que existían dos verdades separadas, y que “*la redención de la vida, que es sostenida por la labor es mundanidad mientras que el perdón de Dios es sostenido por la fabricación*”<sup>152</sup>. Digo todo esto para tratar de plantear una ética sartreana sin Dios.

Tanto para los existencialistas cristianos como Jaspers o Gabriel Marcel o para los ateos, la existencia precede a la esencia, o si se prefiere, hay que partir de la subjetividad. Y Dios, si en efecto la existencia precede a la esencia, no se podrá jamás explicar por referencia a una naturaleza humana dada y fija; dicho de otro modo, no hay determinismo, el hombre es libre.

Si en *Sens et non-sens de la révolte* Kristeva comienza mostrando cómo el autor expresa en *Las moscas* un curioso humanismo matricida, haciendo gala de un sabio conocimiento de la conciencia humana; en *La révolte intime*, la autora nos ofrece la imagen de Sartre como un modelo de acción social a nivel individual frente a lo que conocemos como “sociedad del espectáculo”.

En el capítulo de *Sens et non-sens de la révolte* protagonizado por Sartre, Kristeva planteaba que existen razones para rebelarse, y toma en

---

<sup>152</sup> Arendt H., *La condición humana*, op. cit., p. 256

consideración la obra de François Mauriac y Gilles Deleuze como intelectuales que no se han mostrado como detractores de Sartre para presentar a éste como un hombre libre pero triste, en correspondencia con nuestras dificultades y entusiasmos.

Al mismo tiempo, si Arendt denunciaba la banalidad del mal y Debord la de la sociedad del espectáculo; Sartre aparece como un verdadero enemigo de estos problemas actuales gracias a su propuesta de reinventar día a día la libertad al tiempo que nos hace comprender que la identidad y el amor son imposibles: porque la lucidez nos conduce a ver en todo amor una comedia.

Y yo que pensaba que en la cuarta parte de *El ser y la nada*, titulada “Tener, Hacer y Ser” cuando Sartre defiende la libertad como autonomía de la acción y dice que “”ser libre” no significa “obtener lo que se ha querido” sino “determinarse a querer (en el sentido lato de elegir) por sí mismo” nos estaba hablando de amor...

Porque, si decíamos que en *El ser y la nada* Sartre se lanza rechazando el optimismo ontológico y epistemológico hegeliano, prácticamente en soledad a resolver el problema de la pluralidad de conciencias y su dudosa reunión en el Todo; al final de su obra dice: “*el verdadero límite de mi libertad está pura y simplemente en el hecho mismo de que otro me capte como otro-objeto*”<sup>153</sup>.

Casi de forma desesperada, en las últimas páginas de la obra cumbre del existencialismo, Sartre acude a lo que él denomina “el psicoanálisis existencial”, y entonces es cuando se plantea las implicaciones directas de cara a la libertad de lo que Flaubert denomina la necesidad de

---

<sup>153</sup> Sartre, J.P., *El ser y la nada*, op. cit., p. 642

escribir; y que sin duda han sido tratadas en profundidad tanto por Barthes como por Bataille.

Parece que a partir del descubrimiento del valor de la escritura, Sartre comprende que la realidad humana es puro esfuerzo por hacerse Dios y que el deseo expresa ese esfuerzo. Esto mismo es lo que trata de expresar continuamente Kristeva haciendo referencia a la heterogeneidad de Cristo (padre e hijo) o a la del escritor como Proust (madre e hijo).

Nos preguntamos, al igual que Sartre, llegados a este punto de la investigación: “*¿Por qué esta satisfacción simbólica, que podría, por otra parte, no pertenecer al orden artístico (está también, por ejemplo, el misticismo), se encuentra en la escritura más bien que en la pintura o la música?... He ahí, sin embargo, lo que se llama hacer psicología*”<sup>154</sup>.

Eso es lo que hace Kristeva a lo largo de todos sus trabajos, como tenemos aquí la oportunidad de comprobar. Sin embargo, la psicología, el psicoanálisis y la semiología, son ciencias que comienzan su andadura; y de trabajos como los de Freud o Klein como psicoanalistas, Sartre y Barthes, como pensadores, o Proust y Aragon, como creadores, depende absolutamente su porvenir.

Incluso podemos decir que Sartre contribuye a modernizar el psicoanálisis aclarando cómo el protagonista de la tragedia humana no es Edipo sino Orestes que revela la copresencia del ser y de la nada en la existencia del sujeto; al tiempo que la abyección y la náusea desvelan en su obra la frontera invisible entre el ser y el no-ser que tiñen de rojo el pensamiento o blanquean la carne.

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 682

De este modo, el pensamiento, el espíritu, como en la obra de Heidegger, se hace carne gracias al habla sagrada y revela las fronteras entre sujeto/objeto, lenguaje/afecto, sentido/sinsentido. Además, gracias a ella, el sujeto-poeta entra en un estado crítico melancólico y realiza un suicidio simbólico con el fin de castigar al culpable de sus penas y temores, la madre.

Ello es lo que podemos calificar sin duda, tal como Kristeva, de “rebeldía íntima”. Sin ella, jamás podremos aspirar a la libertad ni a la trascendencia. Ella también se traduce por la subversión de la temporalidad. Según la autora, sólo Heidegger ontologiza el tiempo y piensa una “temporalidad” coextensiva al Ser antes de toda intervención subjetiva.

Pero también es cierto que, como veíamos al comienzo del análisis de *El ser y la nada*, Sartre trata el tema heideggeriano de la temporalidad, que él denomina en *L' imagination* la percepción renaciente, y dice que el único método posible para estudiar la temporalidad es abordarla como una totalidad donde pasado, presente y futuro se puede reducir a una unidad antes-después atemporal.

Además, no debemos olvidar que quien determina el tiempo en el lenguaje es el verbo y la metamorfosis del tiempo ha de materializarse mediante los verbos. Sin duda, el escritor es el que se encuentra más posibilitado para llevar a cabo esta nueva temporalidad-totalidad, puesto que en el lenguaje corriente no está permitido realizar estos pasos del pasado y del futuro al presente.

Kristeva, en *Le temps sensible*, tal como el propio título indica, considera a Proust como el artífice de la creación de un tiempo y un espacio psíquico, el tiempo psíquico como espacio de encuentro. No

entraremos a profundizar en este momento en ello, pero tan sólo diremos que, en un tiempo muerto, como el que separa la vigilia del sueño, Proust transforma el prójimo-objeto en sujeto.

*En busca del tiempo perdido* es considerada como la anhelada por todos los novelistas “novela de formación”, el viaje de ida y vuelta del pasado al presente y viceversa con la cual este hombre del siglo XX ha inaugurado, con la estética moderna, la puesta en forma de una nueva temporalidad, que más tarde será adoptada por los surrealistas para liberarse de la pesadillas de la Guerra.

Quizás por ello Proust trae de su viaje una deliciosa magdalena mientras que Clarise Lispector, contemporánea de Sartre, recoge de su pasado el sabor de una cucaracha con la que comulgar con su prójimo en *La pasión según G.H.* Sin duda, cada época tiene sus fantasmas y si en la de San Agustín lo el arte trataba de combatir los del infierno, hoy los artistas se enfrentan a diferentes temores.

Fantasma y cine son los protagonistas de la temporalidad psíquica que nos aleja de la temporalidad originaria que nos conduce paso a paso hacia el fin de nuestros días convirtiéndonos en el ser-para-la muerte de Heidegger. Frente a esta fatalidad, si no creemos en Dios, si somos existencialistas ateos, aún podemos disfrutar de la eternidad gracias al tiempo sensible del psiquismo.

Por ello, Kristeva, después de afirmar, gracias a Sartre, a lo largo del séptimo capítulo de *Sens et non-sens de la révolte*, que existen razones para sublevarse. En *La révolte intime* emplea una centena de páginas para dar paso a Aragon, que no sólo es necesario el lenguaje sino también lo imaginario y la nada para soportar la “fatal libertad de la conciencia”.

La imagen representa la noesis y la cosa el noema, y unidas por la experiencia imaginante, presentan otra realidad más próxima a la irrealidad. El concepto de irreal es necesario para comprender el órgano consciente, porque *“en tanto que tal, y sin ningún parámetro moral, la conciencia comporta siempre una dimensión constitutiva de irrealidad y, en ese sentido, de libertad”*<sup>155</sup>.

Este concepto de “consciente imaginante” guarda una gran relación con el freudiano; sin embargo, para la autora, *“la representación de lo íntimo que resulta de los tópicos freudianos (consciente/preconsciente/inconsciente; ello/yo/superyó) no podría obtener su tonalidad de rebeldía en el sentido que yo lo entiendo, es decir de retorno (revuelta)”*<sup>156</sup>.

No olvidemos que estamos inmersos en una obra que trata de desentrañar, mediante la filosofía y la literatura, los poderes pero también los límites del psicoanálisis. Conste, además, que lo que tratamos de clarificar no es la vida psíquica individual de nadie sino la temporalidad psíquica común a todos, de la que todos participamos, como antiguamente de la carne de Cristo.

Tratamos de traspasar la nada mediante la fantasía, vencerla con sus mismas armas. Para Kristeva, la intimidad sublevada que tratamos de rehabilitar recurriendo a las imágenes se asemeja más al pensamiento de San Ignacio de Loyola o de Sade, como sabemos estudiados por Barthes; o al de San Agustín que al de Freud.

Se trata de conciencias téticas, como Kristeva las denomina, puestas en abismo; o lo que también conocemos como sujetos en proceso que

---

<sup>155</sup> Kristeva J., *la révolte intime*, op. cit., p. 230

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 228



ofrecen su imaginación para mostrar la posibilidad de realizar experiencias intersubjetivas. Quizás la fenomenología no sirva para explicar cómo las conciencias encuentran una gran satisfacción simbólica en ciertas imágenes, pero es un hecho.

Si Sartre, cuando centraba su atención en la escritura de Flaubert a propósito de lo que él denominaba llevar a cabo un psicoanálisis existencial, se preguntaba por qué la música y la pintura no alcanzan el poder simbólico de la escritura artística ni mística, Kristeva explica la relación entre el relato y la pintura en *Las nuevas enfermedades del alma*.

Se trata de una cuestión de realización de la irrealidad. Lo imaginario puede provocar una psicosis, una enfermedad del alma, del mismo modo que puede curarla. Quizás, la clave sea la cuestión de fe, de mala fe, de la que hablaba Sartre. De este modo, la libertad nos remite a la conciencia y ella a la libertad. De la libertad depende la maldad o la bondad de la conciencia y de sus imágenes.

Mal que nos pese, *El ser y la nada*, obra a la que tan sólo nos hemos aproximado, puede aportar, gracias a su análisis de la negatividad hegeliana y de la fragmentación del ser en en-sí y para-sí, importantes pistas orientativas sobre la fragmentación dialéctica del espacio y del tiempo; tal como la realiza Proust a través de sus metáforas de estilo metonímico.

Se trata de realizar un discurso amoroso donde el espacio y el tiempo se tornen sensibles, donde lo irreal metonímico y sujeto u objeto sean transformados en real metafórico gracias a la libertad; porque “*una libertad que quiere ser libertad es, en efecto, un ser-que-no-es-lo-que-*

*es y que-es-lo-que-no-es que elige, como ideal de ser, el ser-lo-que-no-es y el no-ser-lo-que-es”<sup>157</sup>.*

No se trata, pues, de premiar una experiencia estética o moral frente a otra. La pintura, la música, la escritura y el cine son, en la actualidad, caminos de libertad, como diría Sartre. También, tanto la razón dialéctica como el psicoanálisis se presentan como vías de salvación para aquellos seres postmodernos, angustiados, sujetos y sin autonomía.

Si la trascendencia es básicamente una aspiración a la totalidad , y la mala conciencia nos impide la unión con ese Todo, nuevas modalidades de trascendencia se corresponden con el surgimiento, en nuestros días, de nuevos pequeños Todos cada vez más inaccesibles para una gran mayoría en esta sociedad donde reina la maldad sobre todo de género sexual.

En este sentido, Sartre también se presenta como un modelo de respeto al “segundo sexo” de forma que, entre ambos, pueda reinar la paz. Proust, por su parte, como veíamos, también encuentra su paraíso perdido, su Sion, en la homosexualidad, suponiendo otra opción pacificadora dentro de lo que denominamos la guerra de sexos, creada por el lenguaje para la dominación.

Ser humanistas, existencialistas o no, es buscar la complementariedad sin necesidad de degradar a unos para elevar a otros. El padre no es mejor que el hijo ni éste que el Espíritu. Todos tenemos derecho a ser idealizados, a ser imaginados, a imaginar. En eso, básicamente, consiste nuestra única libertad en ser-lo-que-no-somos y en no-ser-lo-que-somos.

---

<sup>157</sup> Sartre J.P., *El ser y la nada*, op. cit., p. 760

Pero también, como verdaderos místicos, debemos aprender a imaginar a los que nos rodean, a idealizarlos para que sean-lo-que-no-son y no-sean-lo-que-son. Al cabo, en ello consiste la atracción que generan en nosotros las imágenes cinematográficas, publicitarias y televisivas. Estamos en nuestro derecho de conceder al Otro el mismo crédito, la misma fe que a ellas.

Claro que ello requiere un esfuerzo, de sensibilidad o de imaginación. Como decía Proust, con uno de ellos basta si lo que pretendemos es vivir felices y libres de neurosis provocadas por los miedos inducidos y por las fobias y fantasmas ajenos. Debemos ser libres para saber qué y qué no debemos temer, tal como propone Kristeva en *Las Nuevas Enfermedades del alma*.

Es cierto que unos estamos creados para temer y otros para ser temidos, nos asegura la lectura de una de las obras más recientes de Kristeva, *El porvenir de una revuelta*, pero podemos sublevarnos contra ese mal común para todos, amos y esclavos, todos sujetados, salvando el abismo que nos separa mediante la imaginación.

Si en una vida entera de la temporalidad originaria no conseguimos liberarnos de nuestras ataduras, sin duda, en unos minutos de la psíquica, como demuestra la cinematografía, podemos lograrlo. Además, podemos prescindir de la otra vida para encontrar la justicia. No tenemos que decir más que “¡acción!” para liberarnos del Amo como en *El gran dictador* o *Ser o no ser*.

Si en alguna ocasión, atendiendo al psicoanálisis y a la moral kantiana al mismo tiempo, afirmamos que la felicidad es una cuestión de economía libidinal; sabiendo esto, podremos enfrentarnos sin

remordimientos a quien sea, incluida nuestra propia madre, a su perversa oralidad que impide que la de sus hijos deje de serlo.

Como manifiesta Kristeva en *Au commencement était l'amour*, hoy, gracias al psicoanálisis, podemos descifrar los deseos arcaicos y superarlos, ser libres de adherirnos a valores, deidades o ideales. Porque el psicoanálisis, si lo desea, puede ayudarnos a salvar el abismo que nos separa de los otros del mismo modo que la literatura.

Pero de lo que se trata realmente, no es de desear más para ser más Amos ni de desear menos para ser, digamos, esclavos; sino de desear libremente manteniendo el equilibrio entre los dos deseos agustinianos rescatados por Arendt, el de vida eterna y el de objetos perecederos, sin dejarse arrastrar por la pasión sino guiándonos por la razón.

La pasividad causante de la angustia sartreana continúa de actualidad porque, tal como manifiesta Kristeva respecto a lo imaginario objetivado en conciencia espectacular neutralizada: “*la angustia y la alienación retoman sus expresiones rudimentarias: provocan la economía de la interrogación crítica, y el “para-sí” reflexivo abdica en beneficio de un “en-sí” erigido en fe protectora*”<sup>158</sup>.

Esto, como la angustia, muestra que el equilibrio entre pasión y razón está lejos de ser alcanzado y la negatividad, el vacío, sigue dilatando el espacio que nos separa del Otro. Kristeva, lógicamente, se pregunta cuál es la finalidad de ese imaginario espectacular que viene a sustituir sin duda a la imagería religiosa de los siglos precedentes.

Está claro que se trata, como en *Las moscas*, del orden por el orden. Las pasiones ordenadas impiden el placer, ofreciendo al Amo un placer

---

<sup>158</sup> Kristeva J., *La révolte intime*, op. cit., p. 258

desmesurado y proporcionando al esclavo la ausencia absoluta del mismo. En ello consiste la grandiosidad del amo, su poder perverso: en el disfrute absoluto de los cuerpos obviando sus necesidades y sus libertades.

La literatura encuentra un lenguaje sensible capaz de vecer el silencio de la melancolía y la repulsión de la abyección, estas fuerzas de la pasión que impiden disfrutar del placer al sujeto-objeto. En la obra de Sartre, tal como afirma Kristeva en el segundo capítulo dedicado al autor en *La révolte intime*, se propone la libertad como cuestionamiento sobre estas barreras psicológicas.

En primer lugar, respecto a la libertad sartreana como planteamiento crítico, la autora estudia la castración simbólica a través de un caso clínico de una abyección. Una madre que construye en una hija un falo, haciendo de ella su “cosa-sexual”, su objeto de deseo; convirtiendo su amor materno, tras una vida de ausencia masculina, en una tragedia.

En este caso, la repulsión producida por la abyección materna impide al sujeto realizar su libertad a pesar de que la paciente aborda el psicoanálisis como un medio intelectual de comprender su soledad y sus síntomas. Pero un discurso teórico es incapaz de vencer toda la fantasmagoría que nos hace tomar el deseo, irreal, por la realidad.

Para Kristeva, este caso clínico “*nos conduce ahí donde los filósofos se han aventurado, a su manera, puesto que perseguían los orígenes de la negación*”<sup>159</sup>. Y de un modo particular, Sartre, ha sabido relacionar la angustia y la autodestrucción (sádica o masoquista) humana, con la privación de libertad tanto real como imaginaria.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 278

Del mismo modo, el filósofo nos ofrece frente a la transgresión, el rechazo, la prohibición y la privación reales o imaginarias hacia el hijo-objeto; la venganza contra la madre-sujeto a través de la literatura y la sublimación de lo negativo, tal como había propuesto Freud, a riesgo de convertirnos, como Orestes, en eternos extranjeros que han de destruir, como Artaud, la lengua materna.

El secreto de esta rebeldía íntima consiste en articular la pulsión y el símbolo, en enfrentarse a la violencia de la abyección, a esta dinámica psicosexual donde el “agujero anal” como “la náusea” pueden convertirse en fijaciones sintomáticas en el interior de un proceso de autonomización que deviene siempre heterogénea y compleja.

Sartre ha tenido el valor de enfrentarse a sus fantasmas inconscientes y de triunfar sobre estas pulsiones de muerte a base de cuestionarse cuáles eran los límites de su propia identidad. Y, tal como Céline, aunque en otro sentido, Sartre descubre que la abyección puede conducir lo imaginario a compromisos políticos.

Y como cierre a este trabajo citaremos una vez más a Kristeva quien ve en “*la imagen mental: un ateísmo virtual*”<sup>160</sup> y que, en el último capítulo de *La révolte intime* dedicado a Sartre, reúne todas las imágenes mentales: lo imaginario, el fantasma y el espectáculo desde el misticismo religioso al ateísmo pasando de la imagen mental mística a la imagen cinematográfica como nuevo paraíso.

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 303



## CHARLES BAUDELAIRE: LAS FLORES Y EL BIEN

Baudelaire será, a continuación de Lautréamont y Mallarmé, el poeta al que Kristeva dedica mayores esfuerzos interpretativos. Prácticamente en todos sus libros aparecen referencias a este gran escritor. Por ejemplo, en *Extranjeros para nosotros mismos*, comienza su excelente trabajo con una cita del primer poema de *Las Flores del mal* dedicado al “hipócrita” lector .

Si es en *Historias de amor* donde Kristeva termina considerándonos como extraterrestes faltos de amor, son sin lugar a duda *Las Flores del mal* de Baudelaire quienes denunciarán previamente la falta de una tierra prometida y de una conciencia pura, que serán responsables del dolor que acusan los poemas baudelairianos.

En *Las nuevas enfermedades del alma* Kristeva también detecta en la práctica clínica el brote de síntomas neuróticos que son abonados por la misma podredumbre que *Las Flores del mal*, por lo abyecto; porque entre otras, la literatura baudelairiana apoya el descenso al infierno de la nominación, de la identidad significable.

Baudelaire nos presenta como almas en pena quemándonos en el infierno del odio. No en vano sus Flores del mal comienzan diciendo: “*La idiotez, el error, el pecado, la codicia, ocupan nuestros espíritus y desgastan nuestros cuerpos, y nosotros alimentamos nuestros remordimientos, igual que los mendigos nutren a sus parásitos*”.

A mi entender, Baudelaire denuncia, entre otras cosas, la inexistencia de un lugar sagrado donde examinar nuestras conciencias, sufrir por los pecados, proponernos un plan de enmienda de nuestros sentimientos, y



ser finalmente perdonados. Kristeva en numerosas ocasiones hace referencia a la falta de un ser con don necesario para donarnos el “perdón”.

Pero lo que sobre todo acusa Baudelaire es la inutilidad de las lágrimas: *“Nuestras culpas son tercas, nuestros arrepentimientos cobardes; nos hacemos pagar cuanto hemos confesado, y volvemos alegres al camino fangoso, creyendo lavar con viles llantos todos nuestros pecados”* <sup>161</sup>. Así las lágrimas sagradas de María serán duramente criticadas y condenadas.

Concretamente, en uno de sus poemas, Baudelaire es capaz de atreverse a relacionar el sufrimiento de las mujeres con el de sus hijos en las guerras. En primer lugar, el autor, como buen paleontólogo de su propio tiempo, destaca el pequeño tamaño de los cuerpos femeninos en los enterramientos: *“¿Habéis visto que muchos ataúdes de ancianas son casi tan pequeños como el de un niño?”* <sup>162</sup>.

Se sabe que en Atapuerca, en pleno Paleolítico, los homínidos presentaban esta misma diferenciación en base a sus tareas familiares y, a lo largo de los milenios, las sagradas creencias, tan sólo han favorecido el mantenimiento de las tradiciones. También existe la sospecha de que los hombres de Neandertal fueron los primeros en crear imágenes, o quizás lo fueron sus mujeres.

Pero regresando a un pasado más cercano, Baudelaire, hombre perteneciente a la nueva Edad Moderna, se muestra poco favorable a la adoración de Venus de origen prehistórico y sin embargo defiende la figura de Safo, hija de Lesbos, madre espiritual de la que él se

---

<sup>161</sup> Baudelaire Ch., *Las Flores del mal* (ediciones múltiples), Al lector

<sup>162</sup> *Ibid.*, Las viejecitas I

considera descendiente, y que, como innumerables autores, asocia a la figura de Platón.

Para el autor, Lesbos es el paraíso perdido: *“Madre de los juegos latinos y los deleites griegos, Lesbos, donde los besos, lánguidos o gozosos, calientes como el sol, frescos como las sandías, son el adorno de noches y días gloriosos / Lesbos, donde los besos son como cascadas que sin temor se arrojan en los abismos sin fondo, y corren, entrecortados de sollozos y risas”*

Prosigue: *“... Lesbos, tierra de noches cálidas y lánguidas / Deja fruncir el ceño del austero Platón; obtienes tu perdón del exceso de besos, reina del dulce imperio, tierra noble y amable, y de refinamientos por siempre inagotables / Obtienes tu perdón del eterno martirio infligido sin tregua a los corazones ambiciosos, que alejan de nosotros la sonrisa radiante”*<sup>163</sup>.

La palidez triste de la Safo viril, amante y poetisa, como el propio Baudelaire, la hace más hermosa que a la propia Venus. Pero, volviendo a *Las viejecitas*, es interesante retomar las apreciaciones sociológicas y semiológicas que le llevan a afirmar en relación a su talla: *“La sabia Muerte hace de la semejanza de estos féretros un símbolo de un gusto extraño y cautivador”*/

Y continúa: *“Y cuando entreveo a un débil fantasma cruzando el cuadro hormigueante de París, me parece siempre que esa frágil criatura camina muy despacio hacia una nueva cuna”*<sup>164</sup>. Así, la madre se transforma finalmente en el hijo. Madre e hijo sufriendo eternamente por el poder concedido prehistóricamente al marido.

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, Lesbos

<sup>164</sup> *Ibid.*, Las viejecitas I

En este poema dedicado a la desgraciada hembra humana, Baudelaire aclama en contrapartida a la mujer semejante a una Vestal enamorada del juego o a una musa griega de la comedia y de la poesía: "*Vestal enamorada del antiguo Frascati sacerdotisa de Talía, ¡ay!, cuyo nombre sólo sabe el apuntador ya enterrado; celebridad evaporada*".

Estas mujeres, raras y preciosas como las flores, son semejantes al perfume, su único infinito; frente a aquellas que abundan y destacan por su tristeza, y valga la metáfora, por expresarnos en términos de naturaleza baudeleriana, se asemejan en su comportamiento a la espinosa maleza que hace impenetrables los bosques de símbolos.

Para Baudelaire, tal como refleja en su poema titulado *Correspondencias*, dedicado a la clarificar los símbolos: "*Los largos ecos confundidos en una tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y como la claridad, se corresponden con los perfumes, los colores y los sonidos / Hay perfumes tan frescos... que tienen la expansión de cosas infinitas*"<sup>165</sup>.

Pero yo preferiría retomar el tema de las viejecitas, y de la mujer puesto que considero que el papel femenino en la experiencia amorosa del autor es clave para comprender su obra. Porque aunque en la obra de Baudelaire el texto prime sobre la experiencia amorosa, sin embargo, sus dos límites (la atracción y el rechazo), se ofrecen a la lectura.

En *Las viejecitas*, o en cualquier otro poema recogido en *Las Flores del mal*, por una parte Baudelaire expresa la pasión destructora (sádica) de los cuerpos; y por otra, la veneración exaltada de un ideal inaccesible pero absoluto y necesario. En los dos límites, el de la pasión sádica y el

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, Correspondencias

ideal absoluto, están a mi entender, las viejecitas y Lesbos, la distancia que le separa del paraíso.

En cuanto a las Evas octogenarias dice: *“Todas me encantan!, pero entre esos seres frágiles hay quienes, extrayendo miel del dolor, han dicho a la Abnegación que les daba sus alas: “¡Hipógrifo poderoso, llévame al cielo!”/ Una, por su patria, vivió en la desgracia; otra, por su esposo, fue abrumada de dolores, otra por su hijo, traspasada en Madona”*<sup>166</sup>.

Baudelaire dice observar, como quien realiza un valioso trabajo de campo, a las viejecitas, descubriendo que, en su soledad, disfrutaban de los metálicos conciertos guerreros que inundan los parques y, *“Así vais caminando, estoicas y sin quejas, a través del caos de las ciudades vivientes, madres de corazón sangrante, cortesanas o santas”*<sup>167</sup>.

De este modo pone en evidencia a la mujer que, en su abnegación, disfruta de una pasión sádica que encuentra su gloria en la muerte de los soldados, sus hijos, y en el canto guerrero de los héroes. Este es el motivo por el que el autor describe así a las mujeres: *“Oh vírgenes, oh demonios, oh mártires, oh monstruos, grandes espíritus que despreciáis la realidad, ansiosas de infinito”*<sup>168</sup>.

Si tenemos en cuenta que el mayor enemigo del hombre, para Baudelaire, no es la mujer, sino el tiempo; comprenderemos que lo que está reprochando a su compañera es su pérdida de tiempo al buscar la eternidad en el futuro y no en el presente. Ése es para él el verdadero Paraíso, el del placer real que hombres y mujeres deberían desear.

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, Las viejecitas II

<sup>167</sup> *Ibid.*, Las viejecitas III

<sup>168</sup> *Ibid.*, Mujeres Condenadas

Por ello, la mujer puede encarnar al mismo tiempo el bien y el mal supremos. Ella es su ideal, su cielo y su infierno: “*¡Mi corazón multiplicado disfruta con todos vuestros vicios! ¡mi alma resplandece con todas vuestras virtudes! / ¡Ruinas!, ¡familia mía!, ¡oh cerebros congéneres!... ¿Dónde estaréis mañana, Evas octogenarias, sobre quienes gravita la garra implacable de Dios?*”<sup>169</sup>.

El problema del amor en el corto espacio de tiempo en que el hombre y la mujer pueden disfrutar, como de las frutas del paraíso, o de las flores en primavera, es a mi entender el conflicto que trata de resolver Baudelaire a través del texto, que como decíamos, prima sobre la experiencia amorosa y con él surge el desdoblamiento del autor amante y místico.

Gracias a este desdoblamiento del autor por medio de las metáforas, Baudelaire puede situarse más allá de los límites, positivos y negativos, entre los que se mueven el resto de hombres y mujeres que habitan su misma sociedad. Digamos que el autor, gracias a la sinestesia de su trabajo metafórico, es capaz de volar como el albatros.

A través del texto, el Baudelaire solitario se transforma en amante y amado, el Baudelaire ateo en católico y el gran profanador en místico; lo cual, además de la libertad de volar y viajar, le proporciona el goce de otras pasiones y otras devociones de naturaleza poética como la pintura, de la música, o del dandismo. Pero lo que verdaderamente no ama este amante-místico, es la pasión real.

Para Baudelaire, el *dandy*, él mismo, es la encarnación del puro artista de espíritu refinado que no debe dejarse arrastrar por las pasiones mundanas; “*pues la palabra dandy implica una quinta esencia de*

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, Las viejecitas IV

*carácter y una inteligencia sutil de todo el mecanismo moral de este mundo; pero, por otra parte, el dandi aspira a la insensibilidad...el que ama amar se aparta violentamente del dandismo*<sup>170</sup>.

Además Baudelaire declara que si el dandi pretende alcanzar la insensibilidad se debe a razones místicas, aunque su concepto de amor se aparta del de San Agustín y de su *Amabam amare* y se aproxima a la filosofía; porque como él mismo mantiene en este texto crítico en relación al dandismo, la práctica filosófica resulta demasiado materialista para un “puro moralista pintoresco”.

Kristeva toma en consideración, en sus *Historias de amor* el problema del look en el corazón del dandismo, pero relacionándolo con el anti-naturalismo, el artificialismo y la frigidez; sin embargo, titula muy acertadamente su capítulo dedicado al poeta Baudelaire: “del infinito, del perfume y del punk”, mostrando la imprecisión de la poesía y del dandismo baudelerianos.

El aspecto físico del dandi tan sólo correspondería con el dandismo en el plano visual y aparente. En este sentido sí propondría una apariencia artificial, fría e insensible que parodia en cierta medida a la de las damas duramente criticadas por su frialdad como es el caso de la mujer bella o de la bailarina loca y fría que se desmaya con una sonrisa maquinal.

Para ir acorde con el espíritu del dandismo, el forro del gabán o de la levita, las medias y los bolsillos del pantalón del dandi deberían estar por lo menos tan agujereados como el atuendo de la “*Blanca niña pelirroja, cuyo vestido por sus agujeros la pobreza deja ver y la belleza*

---

<sup>170</sup> Baudelaire Ch., *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, p. 358

*/ Para mí, poeta pobre, tu joven cuerpo enfermizo, todo de pecas cubierto tiene su dulzura”<sup>171</sup>.*

En un plano más filosófico, Sartre señala que el dandismo representa a Narciso herido que tiene necesidad de un testigo que pueda fijar una imagen propia en la mirada del otro, y que, simultáneamente, esta mirada autenticante le cosifica, le fija, le priva de la deliciosa promiscuidad que reside en la imprecisión entre el ser sujeto u objeto, y conduce a Baudelaire a la ambigüedad.

En resumen, Baudelaire emplea esta ambigüedad para lograr una identidad imprecisa, fluida, efímera, como la que se refleja en las aguas móviles de la fontana de Narciso pero en la que el poeta se hace el explorador por el lenguaje del que además es el constructor. Así, en el arte poético, la víctima se convierte en creador de su condición expresándola en versos.

Su aspecto físico es otro modo de crear lenguaje. Para Kristeva, la femineidad del dandi es una creatividad simbólica como la poesía, y los looks baudelairianos no son sino anestésicos al dolor narcisista, aunque Sartre diga que se trata de una cuestión de “elección” frente a los condicionantes familiares, como en el movimiento punk en la década de publicación del trabajo de la autora.

Si por así decirlo, el *punky*, independientemente de su status, se conforma con poseer un par de botas inglesas y dedicarse a la música y, gracias a las drogas, puede vivir con relativa dignidad en un estado de insensibilidad haciendo frente al constante sufrimiento, Baudelaire también encontrará anestésicos muy semejantes a su narcisismo herido en el dandismo, en las drogas y en la poesía.

---

<sup>171</sup> Baudelaire Ch., *Las Flores del mal*, A una mendiga pelirroja.

El poeta-amante-dandy-místico se presenta en sociedad como si fuese rebelde que se niega a obedecer las leyes de una vida individual porque se considera un “*enamorado de la vida universal que entra en la multitud como en un inmenso depósito de electricidad*”<sup>172</sup>, lo que me permite afirmar que de haber vivido en la época de la guitarra eléctrica, Baudelaire podría haber sido punki.

Volviendo a su narcisismo herido y a los condicionantes familiares, los dos son importantes, aunque me gustaría ampliar ambas ideas. Por lo que respecta al narcisismo, Baudelaire en el texto no afronta su propia visión, su reflejo, sino el de todos los seres que encarnan sus metáforas, convirtiéndose en un espejo de dimensiones increíbles que abarca prácticamente a toda la humanidad.

En cuanto a sus condicionantes familiares, Kristeva, en relación a la “elección” sartreana destaca la preferencia de la poesía frente a la filosofía o la ingeniería. Pero es que, dentro de este género de decisiones, deberíamos tener en cuenta la rara elección y la aceptación del yo baudelairiano de ser afeminado, como dandy y poeta, en lugar de viril.

Aunque, como decíamos, lo que verdaderamente define su identidad es la ambigüedad que le hace parecer una mujer con sus bucles y sus guantes rosas. Según Kristeva, éste es un paso hacia la homosexualidad y su búsqueda sadomasoquista del objeto del mismo sexo en la que el dandy se rebela contra los que piensan que lo femenino, lo maternal, es esencial.

Baudelaire arremete contra la madre, y en especial contra la suya, en concreto en el primer poema de *Las Flores del mal*, como si el origen

---

<sup>172</sup> Baudelaire Ch., *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 359



del libro naciese para combatir la felicidad de su madre: *“Cuando, por un decreto de las potencias supremas, el Poeta aparece en este hastiado mundo, su madre, horrorizada y llena de blasfemias, alza hacia Dios sus puños, que la acoge apiadado”*.

El Poeta se rebela contra el amor de una madre que, a cambio de un amor maquinal, ciego y sordo, le impide ocupar el verdadero lugar del placer reservado al Padre. Por ello continúa diciendo: *“Al Cielo, donde sus ojos ven un magnífico trono, el Poeta sereno eleva sus brazos piadosos, y los vastos destellos de su espíritu lúcido le ocultan el aspecto de los pueblos furiosos”*.

En este caso, el autor pasa del amor protagonizado por su padre y su madre, al amor universal, en el que la bondad tan sólo se alcanza a través del sufrimiento: *“¡Bendito seas, Dios mío, que das el sufrimiento como un divino remedio a nuestras impurezas y como la mejor y la más pura esencia que prepara a los fuertes para los santos deleites!”*<sup>173</sup>.

La mujer, y en especial la madre, como Eva, engendra el mal al tiempo que al profeta y al poeta: *“¡Máquina ciega y sorda, en crueldades fecunda!, saludable instrumento, bebedor de la sangre del mundo... La grandeza de este mal¿no te ha hecho alguna vez retroceder de espanto, cuando la naturaleza se sirve de ti, oh mujer, reina de los pecados, de tí, vil animal, para un genio crear?”*<sup>174</sup>.

La diferencia entre el poeta y su madre es que él sí se observa en el espejo en el que no se refleja su madre. Por ello, el mal surge de la pasión narcisista, de la relación con una madre tan perfumada como tirana, y se anuncia gracias al contrato mantenido con “la bondad de ése

---

<sup>173</sup> Baudelaire Ch., *Las Flores del mal*, Bendición

<sup>174</sup> *Ibid.*, La Cabellera

que todo nombra” como una floración de signos o manipulación dolorosa y estática del lenguaje.

Baudelaire, a la bondad de crear nombrando universal y metafóricamente, contrapone la maldad de nombrar lo creado individual y prosaicamente. Por ello, el amor es para Baudelaire el mal, pero será superficial ver en la imagen negativa de la mujer una simple venganza incestuosa, edípica, contra la esposa del General Aupick.

*Las flores del mal* no son, pues, resultado del fracaso amoroso y de la culpabilidad o, como dice Sartre, de la impotencia del autor; sino, como trata de mostrar Kristeva en sus *Poderes de la perversión*, una defensa contra la abyección que sufre la “carroña”, el cuerpo sin límites, sin sentido y víctima de una crisis que podría llamarse narcisista profunda.

La capacidad simbólica y la creación de un “no yo” sirve al poeta para superar estas crisis narcisistas que sufrirá su yo a lo largo de toda su vida, si se admite que en la literatura, como en el sueño, el yo que sueña o el yo que habla no es el yo. De este modo, las abyecciones baudelairianas son indistinciones entre el sujeto y el otro, corrupciones de una identidad que se confiesa imposible.

Sin embargo, esta abyección se sostiene, existe, y mantiene un contrato que constituye irremediablemente al ser que habla en signos, en el texto. Si hay un misterio o un místico en Baudelaire es por la posibilidad del Yo decrépito de decir metafóricamente, “vaporizado”, gracias al contrato mantenido con el Otro y a la descomposición del yo-cuerpo en perfume como proyección del cuerpo.

De tal modo, el perfume tiene, para Baudelaire, el poder de evocar, como la magdalena para Proust, el recuerdo ebrio de un cuerpo materno

invasor al tiempo que invadido, y que es sin duda el reverso sublime de la deyección agresiva. Pero el perfume es igualmente, y sobre todo, alegoría de la pulverización del sentido y del lenguaje, de la identidad propia.

El perfume, tema baudelairiano por excelencia, representa la sublimación del rechazo (del sadismo) y de la carroña, y se convierte en el fin de un soneto, de una metáfora que se alarga hasta el reino de las sinestesias\*, porque, tal como también expone Kristeva en *El trabajo de la metáfora*, las metáforas de Baudelaire son sinestésicas.

De ahí su gran importancia puesto que todo el universo proustiano está ya en sus versos, y se constatará cómo, de manera específicamente baudelairiana, la ambigüedad metafórica es un movimiento que se roba a la mirada, que se hace con los ojos cerrados; con lo cual, el perfume se convierte en el blasón de las correspondencias y en imagen del paraíso:

*“Cuando, con los ojos cerrados, en una tarde otoñal, respiro el olor de tu seno ardoroso, desplegarse contemplo riberas felices a las que deslumbran los fuegos de un sol monótono / Una isla perezosa donde la Naturaleza da árboles singulares y frutos sabrosos; hombres de cuerpos delgados y vigorosos, y mujeres cuyos ojos por su franqueza asombran”<sup>175</sup>.*

En ello consiste la orgía amorosa que Baudelaire describe en su *Himno a la belleza*: “¿Qué importa que tú vengas del cielo o del infierno, ¡oh

---

\* La sinestesia es una facultad poco común que tienen algunas personas, que consiste en experimentar sensaciones de una modalidad sensorial particular a partir de estímulos de otra modalidad distinta. Algunos personajes conocidos eran sinestésicos, así, por ejemplo, Baudelaire.

<sup>175</sup> *Ibid.*, Perfume exótico

*belleza! ¡Monstruo enorme, espantoso e ingenuo! Si tus ojos, tu sonrisa, tus pies, me abren la puerta de un Infinito amado que nunca he conocido? /... hada de ojos de terciopelo, ritmo, perfume y luz...*

Para continuar con la importancia del perfume, todavía me queda por señalar que es la metáfora más poderosa de este universo arcaico anterior a las miradas, o a la fase del espejo, como la queramos llamar; previa a la adquisición de la identidad y de la palabra que permite al autor alcanzar el paraíso infantil a través del recuerdo del olor del seno materno.

La razón del poder evocador del perfume se debe también a que es anterior a la imagen visual. Esta fusión con el amado conduce a la metáfora y a la identificación de la poesía con el sol. Pero este universo de vaporización jubilosa está al borde de la extinción pues su voluptuosidad comporta una amenaza de muerte en la que la mujer aparece directamente implicada.

Por esta razón, la mujer es feroz, fiera y devoradora, deseo animal puro y peligroso para el que se defiende de este vapor-signo que llama una “belleza”, como lo hace de ser quemado por el sol. Pero por el contrario, como muestra el himno a la belleza baudelairiano, el ritmo y la luz son sus verdaderos aliados en su búsqueda de la Belleza pura.

Los versos dicen: “*¿Vienes del cielo profundo o del abismo surges, oh Belleza? Tu mirada, infernal y divina, confusamente vierte la buena acción y el crimen, por lo que te podemos comparar con el vino / Contienes en tus ojos el poniente y la aurora; derramas perfumes como una noche de tormenta, tus besos son un filtro y un ánfora tu boca que hace cobarde al héroe y valiente al niño*”.

Sin duda, esta Belleza no estaría al alcance del Yo si éste no pudiera ser vaporizado mediante el transporte metafórico. Por lo tanto, la poesía es quien le permite alcanzar este éxtasis de voluptuosidad y conocimiento, y por el cual el autor consigue levitar hacia un Otro tan sólo accesible a través del flujo metafórico que imprime fuerza y movimiento a su alma.

Como también podemos observar en el himno a la belleza, ésta siembra al azar la dicha y los desastres y será la capacidad de decir el mal y la muerte: *“Marchas sobre los muertos, Belleza, y de ellos te burlas; de tus joyas el Horror no es la menos preciada, y el Crimen, entre tus más queridos amuletos, sobre tu vientre altivo danza amorosamente”*.

El amor se presenta pues como corrupción del Yo gracias a la metáfora que muestra el sentido oculto de la vida, del amor y de la belleza. Así se manifiesta la dualidad del amor, como infinitud en cuanto a discurso y como finitud por lo que respecta a la realidad de la experiencia amorosa. He aquí el punto donde Dios se convierte en Satán y viceversa.

Según Sartre, por esta razón, el infinito de Baudelaire es un no-finito. Así se puede pensar que el infinito es el transporte poético de un sentido no-finito, puesto que siempre puede ser reescrito, releído y rememorado gracias a la creación poética en contraposición al sentido finito de la experiencia amorosa irrepitable.

En este sentido, Kristeva distingue a Baudelaire de Bataille, quien ha preferido en este contexto declararse culpable y reivindicar el derecho al pecado más que el derecho a una afirmación del estado amoroso. En ambos casos nos encontramos frente al discurso del goce coextensivo al estado amoroso que permite hablar de texto de goce.

Volviendo a Baudelaire, el goce a través del texto se produce gracias a la sublimación, pero no de su experiencia sino la que se engloba en un amplio margen espacio temporal. En este sentido, Kristeva considera que el texto baudelairiano es atemporal por haber relatado más de dos siglos de historia amorosa de nuestro planeta.

Tambiéne observa que el esfuerzo sublimatorio de la lascividad erótica transforma la experiencia en una música, que a su vez se aproxima al dolor. El poeta es condenado a decir infinitamente el infinito de lo simbólico y de lo imaginario, de ahí no sólo el calificativo de Narciso sino del artista que se crea en la rima y en los signos.

La poesía es otro mundo menos horrible, un mundo donde reina la belleza, Dios o Satán, Angel o Sirena, que abre la puerta del infinito amado. Para terminar con el *Himno a la belleza* me gustaría citar los últimos versos que ya han aparecido en este trabajo, pero que me parecen importantes como recordatorio y con ellos podemos entrar en el problema del tiempo en Baudelaire:

*“¿Qué importa que tú vengas del cielo o del infierno, ¡oh Belleza! ¡Monstruo enorme, espantoso e ingenuo! Si tus ojos, tu sonrisa, tus pies, me abren la puerta de un Infinito amado que nunca he conocido? / De Satán o de Dios, ¿qué importa, si tú haces -hada de ojos de terciopelo, ritmo, perfume y luz ¡oh mi única reina!- menos horrible el mundo y más cortos los instantes?”.*

Si la frigidez de la Belleza nos conduce al infierno del odio o bien al paraíso de la poesía, tanto al hombre vulgar como al poeta, ahora lo que está en juego es el paso del tiempo. Éste es el enemigo común a todos los hombres, y para Baudelaire él es el único Dios verdadero: “*¡Reloj!*,

*dios siniestro, espantoso, impasible, cuyo dedo nos amenaza y nos dice:” ¡Recuerda!”*<sup>176</sup>.

En esta orden suprema, o bien ve al diablo, quien repite su maldición a todo el mundo con su habitual don de lenguas, condenándonos al Olvido; o a Dios, quien, a través de la poesía, nos permite mantener eternamente vivo el Recuerdo del ser amado, haciendo, como veíamos, menos horrible el mundo y más cortos los instantes.

El tiempo es de este modo relativizado por Baudelaire neutralizando el poder de Dios gracias a la posibilidad de viajar a la velocidad de la luz que le brinda la poesía, lo mismo que a otros la pintura. Los pintores son para él los “hombres-faro” que, gracias a la emisión de luz, consiguen burlar el tiempo y la gravedad y llegar hasta la eternidad.

Los “hombres-faro” son para Baudelaire los siguientes: *“Rubens, río de olvido, jardín de la pereza / Leonardo da Vinci, profundo espejo sombrío / Rembrandt, triste hospital repleto de murmullos / Miguel Ángel, espacio vago donde se ven los Hércules mezclarse con los Cristos / Puget, melancólico señor de los forzados / Goya / Delacroix...”*<sup>177</sup>.

En general, son hombres que gracias a la vaporización de su yo conservan su integridad en la eternidad: *“es un faro que alumbra sobre mil ciudadelas,...¡Pues, es verdad, Señor, el mejor testimonio que pudiéramos dar de nuestra dignidad, este ardiente sollozo que de siglo en siglo rueda y viene a morir al borde de vuestra eternidad!”*.

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, El reloj

<sup>177</sup> *Ibid.*, Los faros

El “hombre-faro” alcanza el lugar del altísimo al brillar su dignidad con luz propia a través de sus obras, rebelándose contra la maldición que condena al hombre en los infiernos del sufrimiento eterno. De este modo, gracias a la poesía, Baudelaire escapa del castigo infernal que un día recayó sobre el hijo de Eolo y otro sobre Adán, y al que podemos llamar “trabajo” o “mala suerte”:

*“Para cargar un peso tan pesado, dame, Sísifo, tu coraje! que aún cuando lucho con vigor el Arte es largo y el Tiempo es corto / Lejos de los sepulcros célebres hacia un cementerio abandonado, mi corazón, como un tambor fatal, va redoblando en marchas fúnebres / -Más de una joya duerme escondida en las tinieblas y el olvido, muy lejos de picos y de sondas”<sup>178</sup>.*

El poeta descubre el secreto de la eternidad y trata de trasmitirlo al resto de los mortales quienes, de las flores, sólo conocen la podedumbre. Este secreto consiste en hacer de las flores del mal algo eterno y bueno centrándose en su belleza, ritmo, perfume y luz; metaforizándolos, porque la esencia del misterio reside en su inconfesabilidad.

Dice la belleza: *“Soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra, y mi seno, en el que unos y otros se nutrieron, fue hecho para inspirar al poeta un amor eterno y mudo igual que la materia / Yo reino en el cielo como una esfinge incomprendida; un corazón de nieve uno al blancor de los cisnes; odio el movimiento que sale de sus límites, y jamás lloro ni jamás río”<sup>179</sup>.*

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, Mala suerte

<sup>179</sup> *Ibid.*, La belleza



En resumen, la belleza es la reina de la inmortalidad. Pero quien crea y gobierna el mundo de la belleza es la imaginación, la fuerza creadora que iguala en poder a Dios. Para Baudelaire, tal como él mismo manifiesta, la imaginación ha creado el mundo y ella lo gobierna. Por lo tanto, Dios se iguala al hombre en cuanto a la capacidad creadora de su imaginación.

Para el autor, la imaginación creadora, que es una función mucho más elevada que la fantasía, demuestra que el hombre está hecho a imagen de Dios. El hombre puede llegar a imaginarse a sí mismo como Dios, con ese poder sublime mediante el que el Creador proyecta, crea y mantiene su universo; pero para ello es necesario luchar contra todos los enemigos de la libertad.

Por este motivo, Kristeva considera que el espíritu baudelero tiene algo de constructivista, permite poetizar en el sentido etimológico de *poiesis*. Baudelaire crea un mundo donde todo es número, todo rima y se ajusta a una medida, y el número, en su obra, es además una traducción de espacio y un tiempo nuevos rebelándose contra los pasados.

Lo que Baudelaire mantiene es la “depravación del gusto del infinito” que nos conduce irremediablemente al abismo de la lucha de contrarios heterogéneos, empleando la terminología de Bataille adoptada por Kristeva. Así nos representa en su mundo racional a los hombres y a las mujeres: “*Dos guerreros que han combatido mutuamente*”:

*“¡Las espadas se han roto! ¡Como nuestra juventud querida!, más los dientes, las uñas afiladas, vengan pronto la espada y la daga traidora. -¡Oh, furor de corazones maduros por el amor llagados! / ¡Este abismo, es el infierno, poblado de nuestros amigos! Rodemos a él sin*

*remordimientos, inhumana amazona a fin de eternizar el ardor de nuestro odio!”*<sup>180</sup>.

Así, según el autor perdemos la vida y la juventud, a la que él dedica sus cantos a la belleza:”-*¡A la santa juventud, al aire simple, a la dulce frente, a la mirada limpia y clara como el agua que corre, y que se va espaciando sobre todo, despreocupada como el azul del cielo, los pájaros y las flores, sus perfumes, sus cantos y sus dulces colores!”*<sup>181</sup>.

El autor aspira a ser Dios gracias a la construcción del poema que debería alejarse no sólo de la mirada sucia humana y de la pasión vil; sino también del empleo vulgar del lenguaje para poder igualar a la música y a su construcción numérica, reclamando la muerte de la sensación o la elección de un código más próximo a la sensación.

Precisamente por ello, podemos considerar que Baudelaire es también un teórico, y que su obra trata de mostrar que el hombre es el resultado de una interferencia de dos movimientos opuestos donde uno se desplaza hacia arriba y otro hacia abajo, porque en su estética existe una tensión que se evidencia a través de sus metáforas.

Kristeva considera que el sujeto de la escritura no se iguala a Dios más que en la manipulación del lenguaje, y además ese Dios no es un Yo, sino un ser cuyos límites identitarios se convierten en externos, y por lo tanto en símbolos que permiten trazar las fronteras entre el infinito y su pérdida; es decir, que perfila la finitud del Yo y permite trazar los contornos del sujeto.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, Duellum

<sup>181</sup> *Ibid.*, Correspondencias

Como ya veíamos con anterioridad, en el transporte metafórico el yo se convierte en un no-yo cuya pérdida de identidad se perfila en el seno de una cierta exploración de la conciencia que contrarresta además la fuerza del abismo opuesto al del odio, la nada; que produce en todo ser el miedo a ser engullido por el placer inconsciente del sueño.

Por ello, situándonos en el peligroso terreno que nos coloca entre la existencia y la nada, dos temas clásicos de la filosofía existencialista y sobre todo sartreana, no tenemos más remedio que asirnos a algo tan frágil como la poesía con el fin de asomarnos al vacío de la nada en el que nos hundiríamos como Narcisos sin las alas que representan las metáforas.

Sin embargo, aunque el poeta demuestre haber construido por sí mismo todo un sistema teórico, Sartre exige de Baudelaire que sea catalogado como Narciso, haciéndolo reflexionar en “sistemas secundarios” e incapaz de tomar posiciones filosóficas o políticas, acusando al autor de *Las Flores del mal* de ser un excéntrico en lugar de un hombre de acción.

En este sentido, surge la famosa polémica con Bataille quien opina que Sartre habla del poeta con la intención de suprimirlo. Pero sin embargo, Kristeva considera que ambas posturas pueden acercarse si consideramos al poeta como una especie de Narciso en el tribunal de la filosofía condenado a ser una “conciencia reflexiva”.

La obra baudelairiana se afirma y unifica en el transporte metafórico, y ése es su verdadero valor moral que se traduce en elevación del sentido, al mismo tiempo que, gracias al poder reflexivo de su conciencia, el poeta se convierte en verdugo de sí mismo : *¡Soy siniestro espejo donde la arpía se mira!..., la víctima y el verdugo!*”.

Para Kristeva, la elección de la poesía comporta, o bien una dimisión por parte del poeta quien, extrañamente, habría elegido formar parte de los verdugos; o al contrario, una insostenible postura entre la animalidad y la Ley de la que las figuras sádicas y molestas revelan la lógica profunda de la emergencia del sentido, penosa y violenta, del ser parlante.

Sin embargo, esta violencia del verdugo-víctima se distingue de la violencia sádica y abyecta en que no conoce el odio: *“Te golpearé sin cólera y sin odio, como un carnicero, ¡como Moisés la roca! y haré de tus párpados, para regar mi Sahara, brotar las aguas del sufrimiento / Mi deseo henchido de esperanza en tus lágrimas sagradas flotará como un navío que emprende el rumbo...”*

Independientemente de su valor moral, como espejo narcisista, Baudelaire hace obra humana enfrentándose con su lenguaje simbólico contra los símbolos más característicos cargados de la impronta cristiana de un humanismo que en adelante creará problemas religiosos al hacer entrar el pecado en la Ley, al tiempo que como una campana cascada, nos llama a la oración.

Y además podemos afirmar que su grito espiritual nos llama a actuar: *“Mi alma está cascada y cuando se encuentra aburrida y quiere poblar con sus cantos el aire frío de las noches, sucede a menudo que su voz se debilita / Parece el estertor ronco de un herido olvidado junto a un charco de sangre, bajo un montón de muertos, y que muere, sin moverse, entre inmensos esfuerzos”*<sup>182</sup>.

Al nombrar al herido junto a un charco de sangre y bajo un montón de muertos, viene a mi mente el *Viaje al fin de la noche* de Céline también

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, La campana cascada

tratado en *Poderes de la perversión* por su relación con la abyección. Lo que está haciendo Baudelaire, en sus versos, es nombrar lo innombrable, lo abyecto, el pecado, entrando a disfrutar de la pasión barroca de los signos.

El poeta alcanza el infinito del creador a través del pecado y de la finitud de las criaturas. Mientras tanto, más allá de esta ideología, para el poeta más que para el narrador, es el proceso de la escritura lo que hace revivir la pasión y la posibilidad misma del goce, como el recuerdo de un perfume que se transmite desde el cerebro al olfato y viceversa.

Así opera el encanto y la magia de la poesía, embriagándonos como en el pasado restaurado en presente. En este sentido, Baudelaire lucha contra el diablo con sus mismas armas mediante la alquimia del dolor, transformando el odio en amor: “*por ti yo cambio el oro en hierro y el paraíso en infierno*”, afirma Baudelaire oponiendo su magia a la del rey Midas.

Porque si en su poema al lector nos acusa de hipócritas, también hace referencia a nuestra falta de voluntad o de alma que, por obra de Satán, el que transforma el infierno en paraíso, ha sido volatizada: “*En la almohada del mal es Satán Trimegisto quien largamente mece nuestro encantado espíritu, y elpreciado metal de nuestra voluntad lo ha evaporado este sabio químico*”<sup>183</sup>.

Esta es la razón por la que el spleen o sufrimiento puede ser vivido, no como fijado pero sí como exaltado, cresta incandescente entre el infinito y la nada. No hay más que un solo entusiasmo, el de alcanzar la

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, Al lector

libertad a través de la reconstrucción de los signos. Esta operación se asemeja a una infancia perpetuamente rehecha.

Esta reivindicación de la infancia se relaciona con una exaltación de la etapa preverbal del sujeto y además con la facultad de imaginar las relaciones íntimas y secretas de las cosas que se traducen en correspondencias y analogías, en metáforas, donde el amor materno es también otra analogía como lo será el paraíso a través del goce erótico del cuerpo del niño.

Este amor edípico no es más que una metáfora amorosa y espiritual. Sin embargo, Baudelaire indica claramente que es en la economía del arte mismo, de la poesía en particular, donde se encuentra el resorte y el testimonio último de esas metáforas místicas como único método para poder realizar la sublimación y la elevación del sentido.

Toda metáfora es el indicio de ese cruce del sentido donde el escritor (o el amante) se siente imantado por todas partes hacia las Flores y hacia el Mal, entre el “lenguaje de las flores” y ese de las “cosas mudas”. Pues toda metáfora es precisamente una fusión (identificación) de lo figurado y de la figura, como ella es, al mismo tiempo “elevación” o “levitación” del sentido.

El poeta, a través del sentido, de las significaciones confundidas, de las metáforas, se eleva hacia el infinito de la connotación y el vacío del no-sentido, como: *“¡Aquél cuyos pensamientos, como las alondras, al cielo, en la mañana, su vuelo libre emprende, -quien se cierne sobre la vida y sin esfuerzo comprende el lenguaje de las flores y de las cosas mudas!”*<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, Elevación

No se trata de otra cosa que de alcanzar la libertad a través de un nuevo cuerpo perfumado, tan fresco como la carne de un niño, y lograr una unidad vasta como la noche y como la claridad gracias a un nuevo lenguaje: el de los perfumes, los colores y los sonidos; o lo que es lo mismo, de la pintura, de la música y de la poesía.

Pero a fuerza de escribirse en la multiplicidad de sus registros, el poeta se sitúa como puente entre el mundo de las pulsiones y el de los ideales, sufriendo la tensión en sus propias carnes entre el ideal y la abyección, entre la imagen y el vacío, el infinito y la finitud, el sentido y el no-sentido. Por este motivo, debemos plantearnos en qué consiste su rectitud moral.

Blin, un estudioso de Baudelaire, ha visto la voluntad del orante como una auto-idolatría; sin embargo, es evidente que también plantea la necesidad absoluta de un Otro, precisamente el que descubre el infierno del Yo, el yo herido que intenta frenar sus pérdidas personales sintiendo el dolor y la muerte ajena en su propio cuerpo.

Esta es otra receta contra el odio y la rabia, la de sentirse nadie mediante la espiritualización del no-yo en comunión con la carne de otros yoes. Así la poesía se enfrenta a la perversión de los abyectos quienes, a través del sadomasoquismo, tampoco son ni sujetos ni objetos, y para los que tan sólo significa el miedo de ser “uno” para “otro”.

Es la tiranía de la parte humana que se ensaña sádica con los los cuerpos desnudos, no revestidos por símbolos sagrados de poder. Para Baudelaire, a falta de una moral religiosa, estos símbolos los proporciona la poesía. Respecto al constructivismo y al dolor, el signo

poético y musical es el principio simbólico del placer por encima de todo como condición de su creación.

A su manera, Baudelaire plantea que la sociedad permita al hombre imaginar con el fin de llegar a constituirse ser soberano en el sentido que ofrece Bataille. En este sentido, la escritura baudelairiana será vanguardista frente a las grandes corrientes del realismo, que también anuncian la “vaporización del yo”, pero no bajo la égida del ideal divino del éxtasis o la música.

Sin embargo, la sociedad de producción y de necesidad (de la que el discurso sastreano de la poesía es el síntoma ) no podía considerar la experiencia amorosa y relegar la escritura del goce al rango de “parásito”, aunque se tratara a sus ojos de un parásito pretenciosamente aristocrático, decorativo o religioso, arcaizante, o sobreviviente del pasado.

La obra de Baudelaire presenta un gran componente romántico en sus variantes tardías, consecutivas a la crisis institucional y religiosa abierta por la Revolución francesa, y por este motivo pone de relieve la inestabilidad silenciada del individuo al tiempo que recurre a los mitos griegos, a los que muestra más vigentes que a Dios, hecho este último a la imagen de infantiles cerebros:

*“Para no olvidar la cosa capital, vimos por todas partes, sin haberlo buscado, de lo alto a lo bajo de la escala fatal, el tedioso espectáculo del inmortal pecado / La mujer, vil esclava, orgullosa y estúpida, amándose sin risas y sin asco adorándose; al hombre, tirano codicioso y duro libertino esclavo de la esclava y arroyo del albañal /*



*El verdugo que goza, el mártir que solloza; la fiesta que sazona y perfuma la sangre; el veneno del poder que enerva al déspota, y el pueblo enamorado del látigo que embrutece / Diversas religiones iguales a la nuestra, todas subiendo al cielo; la Santidad que en un lecho de plumas se extiende exquisito, buscando su deleite en la crin y los clavos /*

*La Humanidad charlando, borracha de su genio, y loca, igual ahora que lo fuese hace tiempo, gritando a Dios en su agonía furiosa: “¡Yo te maldigo, mi dueño y semejante! / Y los menos idiotas, atrevidos amantes de la Demencia, huyendo del rebaño que conduce el Destino, ¡se refugian en el inmenso opio!”<sup>185</sup>.*

Éste es el paisaje desolador al que se enfrenta el poeta que necesariamente recurre al opio y al vino, al que dedica buena parte de su producción poética por su poder embriagador similar al del perfume de la belleza recordada. Además, el hachís, y con ella otras drogas, conducen a la mezcla de percepciones, todos límites confundidos donde la personalidad desaparece y con ella los tormentos.

Estos tormentos que provocan la crisis narcisista amorosa, mantienen al poeta en la frontera sujeto/objeto donde también se encuentra la muerte, pero bajo la tutela del ideal que, como una rara flor, permite al poeta alzar hasta Dios su amor. Y de este modo los dos narcisistas que componen la pareja amorosa pueden confundirse y fundirse por medio de la poesía.

Cuando los signos asumen enteramente las correspondencias infinitas, cuando se convierten en nebulosas en fusión, esos perfumes en condensación por Baudelaire hacen que la rigidez se evapore, y el Yo

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, El viaje VI

vaporizado en una metafóricidad generalizada es el terreno de la no pasión “vil” pero sí del goce convertido en belleza.

Hay que entender el signo como la interferencia de signos, donde la imprecisión de la que hablábamos es lo que proporciona la significación de los juegos metafóricos. Por tanto, la escritura filtra el goce tanto como el fantasma (carroñas, esqueletos, frigidez) y la actitud esencial que entraña (spleen, dandismo) son destinadas a frenarla, pero no a retenerla.

El sentimiento de culpabilidad sería la causa de esta retención suponiendo que tenga en la economía poética y fantasmática algo de inaceptable por el otro y de rechazo para él. Uno de los compromisos entre la falta y la sed diabólica sería la llamada irónica hacia la madre a través de la enfermedad o el mal que parecen falsas máscaras.

Dos objetos amorosos son las claves del texto baudeleriano que recuerdan a numerosos críticos la experiencia mística. Por una parte lo abyecto: mujer, naturaleza, cuerpo vil, carroña, podredumbre, el vampiro, los gusanos; por otra parte Dios, quien no existe más que en lo más puro y elevado del hombre, en su imaginación.

Pero es en lo abyecto, en la mujer, en la carroña, donde a su vez se encuentra lo puro. Hay que señalar la parte maléfica, agresiva y sádica que existe en el acto de amor que se asemeja a la tortura y que es lo que convierte a la mujer en una alegoría: *“Es una hermosa mujer de generoso escote, que deja su cabellera arrastrar por su vino... se ríe de la Muerte y se mofa de la Lujuria”*<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, Alegoría

Esta es a mi entender la figura alegórica más clara del ideal baudelairiano, aunque en otros casos pueda estar representado por una flor o unos ojos; pero todas estas figuras, sensaciones e imágenes alegóricas, no tienen sentido si no se enmarcan en un proyecto más amplio, en un camino de salvación alternativo al del que se embriaga camino de la cruz.

Porque los hombres ya no respetan la pasión de Cristo: *“en el pan y en el vino destinados a su boca entremezclan ceniza con impuros salivazos; con hipocresía rechazan lo que él toca, y se acusan de haber puesto sus pies en sus pisadas”*. Por este motivo, Baudelaire busca nuevas bendiciones para hacer de nuevo alcanzar al hombre la eternidad y la verdad perdidas:

*“Sobre los grandes muros de los antiguos claustros se mostraba en cuadros la santa Verdad, cuyo efecto, exaltados los espíritus puros combatían el frío de su austeridad. Y entonces, cuando florecían las semillas de Cristo, más de un ilustre fraile, hoy poco citado, tomando por taller el campo de la muerte, glorificaba la Muerte con simplicidad”*<sup>187</sup>.

Sin embargo en la actualidad, sigue diciendo Baudelaire *“-Mi alma es una tumba que, mal cenobita, desde la eternidad recorro y habito; nada embellece los muros de este odioso claustro / ¡Oh, monje holgazán!, ¿cuándo sabré hacer del espectáculo viviente mi triste miseria la labor de mis manos y el amor de mis ojos?”*.

La belleza es el alimento místico del poeta para luchar contra el gran enemigo del hombre, el tiempo: *“¿Y quién sabe si las nuevas flores con las que sueño encontrarán en este suelo empapado como un arenal el*

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, El mal monje

*alimento místico que les daría vigor? / -¡Oh, dolor!, ¡oh, dolor! El Tiempo se come la vida, y el oscuro Enemigo que el corazón nos roe crece y se fortifica con la sangre perdida”<sup>188</sup>.*

Por ello podemos considerar la condensación metafórica como la infraestructura del tiempo baudelairiano, como una infraestructura de infrasignos o de los indicios semióticos que tienen un sentido sin tener una significación. La condensación de estos infrasignos provoca la metáfora sinestésica, que a su vez presenta una estructura binaria.

Baudelaire se sitúa más allá del mal de la ausencia del Otro, en esto consiste el placer, en que el acto de la escritura puede no conducir y reconducir más que indefinidamente de un texto al otro, hacia el infinito del sentido y de las lecturas de sus Himnos a la Belleza que le abren la puerta a un infinito jamás conocido, a un mundo más bello y a unos instantes más placenteros.

Todo lo que Baudelaire logra es, mediante la condensación metafórica, hacer soportable el sufrimiento que acerca al hombre a Dios, el Otro al Uno y el Uno al Otro; aunque, sin embargo, más que al Santísimo, a lo que se aproxima realmente es al vacío, al abismo, como a un balcón al que se asoma como narciso en las aguas en las que finalmente se ahoga:

*“¡Madre de los recuerdos, querida de queridas... / Sé el arte de evocar los minutos felices, reviso mi pasado acurrucado en tus rodillas... / Estas promesas, estos aromas, estos besos infinitos, ¿renacerán de un abismo prohibido a nuestras sondas, como ascienden al cielo los soles rejuvenecidos tras haberse lavado en el fondo de los mares profundos?”<sup>189</sup>.*

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, El enemigo

<sup>189</sup> *Ibid.*, El balcón

Pero la metáfora le salva de morir ahogado en su crisis narcisista. Es aquí donde la metáfora se convierte en metamorfosis o sinestesia, y los sentidos infinitos de enigmas que produce giran hacia el goce puramente sensual, corporal. Por ello, Kristeva considera a la sinestesia la reina del perfume o de la metáfora invisible, porque su condensación en la escritura se traduce en percepción sensorial.

La desaparición del objeto de amor cede su lugar a una objetivación del sujeto que se identifica con su contemplación . Por ello, el artista, como el profeta, es a la vez causa y efecto, sujeto y objeto, magnetizador y sonámbulo, rey y súbdito, padre, hijo, madre..., todopoderoso e impotente al mismo tiempo, mortal e inmortal.

Baudelaire, amante-místico, obtiene la beatitud del Kief de los Orientales, donde el hombre pasa a Dios a través de la metáfora como una puesta en imagen de un término vanalizado o abstracto que se transforma en un nuevo objeto o sujeto significante percibido realmente como si de una verdadera metamorfosis se tratase.

El objeto amado es de nuevo escuchado, visto, tocado, saboreado, sentido en toda su magnitud, pero a cambio goza de un cuerpo amorfo como momificado que ya no se asemeja a aquel con el que disfrutó de la experiencia amorosa. Así es la metamorfosis baudelairiana como el mismo reconoce: "... *“Puesto que en Ella todo es bálsamo nada puede ser preferido /*

*Y es demasiado exquisita la armonía que rige todo su bello cuerpo, para que el impotente análisis registre los numerosos acordes / ¡Oh, mística metamorfosis de todos mis sentidos fundidos en uno! ¡Su*

*aliento produce música, como su voz es perfume*”<sup>190</sup>. Así el objeto metafórico del amor es cristalizado mediante la metáfora.

En *El trabajo de la metáfora*, al igual que en *Historias de amor*, Kristeva afirma que si el objeto metonímico del deseo domina el relato, el objeto metafórico del amor dibuja la cristalización de la fantasía y domina la poeticidad del discurso amoroso. Por ello, el texto triunfa sobre la experiencia amorosa y la pasión destructora de los cuerpos gracias a la idealización del Otro.

Kristeva afirma a su vez que este texto establece dos objetos amorosos que además permiten al poeta expresar la violencia que en el psicótico, sin objeto alguno, se traduce en autoaniquilación. Así, por mediación de la poesía, los conflictos preedípicos pueden ser sublimados a través de una infraestructura que crea sentido del sin-sentido, música del silencio y amor de la soledad.

Las aguas donde Narciso encuentra la muerte real se convierten por mediación de la poesía en una muerte figurada en un Mar de Música donde se reencuentra con la Madre: “¡A menudo la música me invade como un mar!... / ...Otras veces, bonanza, ¡gran espejo de mi desesperación!”<sup>191</sup>. El infierno es el cielo gracias a las metáforas y las metamorfosis del amado que se convierte en escritura.

El estado de escritura pasa a convertirse en estado amoroso gracias a la metáfora, ese instrumento del discurso sobre el infinito desconocido en el que se encuentra todo lo sombrío y enigmático, como el padre de Baudelaire, por ejemplo. La realidad es que, a pesar de todo, el poeta

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, Toda entera

<sup>191</sup> *Ibid.*, La música

sabe que algún día será comprendido y que entrará como un rey en todos los hospitales y en todos los palacios.

## LOUIS FERDINAND CÉLINE: BENDECIR EL PODER DEL HORROR

En este caso, como en el de Duras, Baudelaire, Bataille y Sartre, la literatura será una muestra de la abyección, pero también del poder de la palabra para combatirla. Céline ha sido escogido como el mayor ejemplo de escritor abyecto, él que en su largo *Viaje al fin de la noche* escribe en primera persona llamándose Ferdinand pero cambiando de apellido.

Este respeto al nombre del hijo sólo será posible, como veremos, gracias a una negación absoluta del nombre del padre. A lo largo de su *Viaje*, Ferdinand jamás nombra a su padre y sí a su madre, quien lo acompaña en los momentos más penosos de su vida imaginaria en la terrible noche en la que todos los hombres y mujeres, excepto ella, desean su muerte.

La muerte es la realidad tanto en la guerra como en la paz, en el campo y la ciudad, en la enfermedad y a veces incluso en la salud, que siempre nos acecha por más que intentemos negarla en el amor o en la ficción. El hecho de que todo el mundo tenga que morir, esta gran verdad, puede ser escrita o bien con sangre o bien con imaginación, con placer o con dolor, de modo constructivo o destructivo.

Céline construye como vía de salvación, dando sentido a la Historia terriblemente abyecta que le ha tocado vivir. No es más que un ejemplo posible de lo abyecto como otros modernos que también habrían podido apoyar, a su manera, como Dante, el descenso al infierno de la nominación, de la identidad significable que expresa Kristeva.



Pero tanto para Kristeva como para mí, Céline es también un ejemplo privilegiado pues la crudeza de su texto, procedente de la catástrofe mundial de la Segunda Guerra, no ahorra en la órbita de la abyección ningún universo: ni el moral, ni el político, ni el religioso, ni el estético, ni, con mucha más razón, el subjetivo o el verbal.

Si bien nos muestra, con ello, uno de los puntos últimos hasta donde es posible avanzar aquello que, para el moralista, será nihilismo; es igualmente testigo del poder de fascinación que ejerce sobre todos, abiertamente o a escondidas, esta región del horror que nos invade como una guerra diaria que habremos de librar contra la abyección.

La obra de Céline, de la que destaco el *Viaje al fin de la noche* para demostrar sobre qué mecanismo supuestamente universal de la subjetividad se basa este horror y su sentido así como su poder, sugiere en primer lugar que la literatura es su significante privilegiado y que, lejos de constituir un margen menor de nuestra cultura, es la codificación última de nuestra crisis.

Para Kristeva, estas crisis narcisistas de nuestros apocalipsis más íntimos y más graves encuentran su correspondencia en la literatura. Baudelaire, el magistral autor de las *Correspondencias*, fue el primero en hallar en la poesía, en la palabra metamorfoseada como la sagre en vino, el templo de un nuevo Dios de los judeo-cristianos.

Sin embargo, a mi entender, Céline en su viaje llega aún más lejos que Baudelaire en el suyo, encontrando en la literatura un arma política. Ambos tienen algo que decir, bendicen y maldicen la noche, encuentran paraísos, ven a los pobres hombres embriagarse con el alcohol y a las pobres mujeres sufrir las desgracias de sus hijos.

De ahí proviene el poder nocturno de la poesía y de la novela, de ahí surge el apelativo de “la literatura y el mal” en Bataille, también el relevo de lo sagrado que ella constituye y que convoca a los charlatanes de todos los horizontes de la perversión a ocupar su lugar, a adornarse entonces con el poder sagrado del horror.

Estos charlatanes han heredado la tarea de los antiguos profetas que anuncian la necesidad de la llegada de un nuevo salvador, de una moderna encarnación de un Verbo corrompido. Por este motivo, la visión que nos ofrece la lectura de la obra celiniana es sin lugar a dudas apocalíptica, debido a que lo que se presenta es la necesidad de escribir un Novísimo Testamento.

Si en el Nuevo Testamento se encuentra el Apocalipsis de San Juan, que Céline cita entre sus maestros, es en torno a la era cristiana cuando se constituye el género apocalíptico, ampliamente inspirado en la literatura profética judía así como en la de Medio Oriente, y sumergida en un raudal de cataclismos, catástrofes, muertes y fines del mundo.

Tanto en el apocalipsis de Céline como en el de Juan vemos proclamarse un mismo horror sagrado por lo femenino, por lo diabólico, por lo sexual, mediante un encantamiento poético cuya prosodia particular confirma la denominación del género mismo: una puesta al desnudo de la verdad, una visión a través de los sonidos alucinados convertidos en imágenes.

Porque en ningún caso la escritura celiniana será un desvelamiento filosófico o una demostración razonada de lo oculto, sino un razonamiento oscuro pero gramáticamente correcto. De ahí su encantamiento que no se mantiene en el lugar rígido, moral, de la

inspiración apocalíptica, sino que la transgrede oponiéndose a sus elementos reprimidos.

Céline evoca mediante su escritura lo bajo, lo sexual, lo blasfemo al que se adhiere riéndose de la ley, pero no es “*Ni comediante ni mártir*”<sup>192</sup>, es pérdida de identidad, es negatividad. Su literatura es algo así como la risa sublime, la risa astral de la comedia dantesca donde el cuerpo, gozando de un incesto “logrado” es cantado en la alegría de un verbo encarnado.

El prosódico estilo celiniano encarna la envidiable alegría renacentista de Rabelais que se entrega, con confianza, a las delicias de una garganta donde se embriaga una humanidad que desea reencontrar un cuerpo sin culpa a quien amar encarnado por la sobrina desconocida de un hombre de Burdeos llamado Alcide al que conoce en Topo, un pequeño asentamiento francés en Africa.

Allí, en uno de los mayores focos de corrupción de la tierra, Ferdinand encuentra a un hombre bueno, digno de ser amado y respetado: “*Había ofrecido, casi sin darse cuenta, a una niña vagamente emparentada, años de tortura, la aniquilación de su pobre vida en aquella monotonía tórrida, sin condiciones, sin regateo, sin otro interés que su buen corazón*”<sup>193</sup>.

Céline respeta a ese hombre bueno más que a su madre cuyas lágrimas para él han dejado de ser sagradas puesto que han sido pervertidas, así la virgen ha dejado de serlo: “*Por fin había escrito a mi madre. Estaba*

---

<sup>192</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión*, Catálogos, Buenos Aires, 1988, p. 177

<sup>193</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, Edhasa, Barcelona, 1999, p. 204

*contenta de volver a verme, mi madre, y lloriqueaba como una perra a la que por fin hubieran devuelto su cachorro”<sup>194</sup>.*

Y sigue: *“Sin duda creía ayudarme mucho también al besarme, pero en realidad permanecía en un nivel inferior al de la perra, porque creía en las palabras que le decían para arrebatarme de su lado. Al menos la perra sólo cree en lo que huele”*. Se trata sin lugar a dudas de rechazar el nombre del padre y de la madre, ni Dios ni Virgen, Céline los niega.

Rechazando a Dios afirma el horror de la muerte, la abyección. Pero por otra parte, como afirma Kristeva, sin la maldición, sinónimo también de lo sagrado, como el sadismo, que consiste en sacrificar al objeto de deseo; el abyecto no tendría nada en el sentido espiritual: *“sin él, el maldito muchacho no tendría probablemente ningún sentido de lo sagrado”<sup>195</sup>.*

En el caso de que la abyección no le proporcionara el sentido, el sujeto se transformaría en un no-objeto, además lo abyecto sirve para combatir la locura. El miedo es su razón de ser en la soledad de su existencia en la que se acompaña de seres inexistentes, de resplandores, de alucinaciones y de todas las palabras existentes que dan vida a lo imaginario.

Céline no rechaza tan sólo a Dios sino también nuestra falta de humanidad, de creencias que nos devuelven a una despiadada animalidad, canibalismo civilizado e institucionalizado, masoquismo, servilismo y esclavismo al que nos envían nuestras hembras más salvajes, instintivas y fieras, una especie de perras-lobas que nos recuerdan al hombre lobo para el hombre.

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>195</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión, op. cit.*, p. 14

El pecado nació con la hembra y morimos por él, del génesis al apocalipsis, del principio al fin, ése es el sentido de la novela de Céline al que hago referencia. Del fin al principio, Dios muerto nos deja como único testamento aquello que heredó del hombre, el pecado, los pecados de todos los que han vivido odiando y asesinando.

Ése es el patrimonio de Dios y de la Virgen, las culpas y las miserias de los pobres, y ése es el Testamento que nos ha legado el Cristianismo a través de nuestras madres de raíz judía como Ruth, a las que se reconoce la gran hazaña de haber perdido su raíz y con ella todos sus derechos sobre la tierra, condenándonos al sometimiento a leyes distintas a las de Moisés.

Como pueden ver, estoy adelantando el antisemitismo de Céline, quien relaciona las guerras y la crueldad humana en la actualidad con aquella predisposición judía descrita en el viejo Testamento a someterse a las leyes ajenas y a aceptar toda clase de injusticias, como los gitanos, a cambio de conservar inmaculada su estirpe.

El judeo-cristiano también fortalece su corazón con la culpa a la que el autor ha de enfrentarse y con ella a su madre, quien *“en el fondo, creía que los humildes como ella estaban hechos para sufrir por todo, que esa era su misión en la tierra, y que, si las cosas iban tan mal recientemente, debía de deberse también, en gran parte, a las muchas faltas acumuladas que habían cometido los humildes”*<sup>196</sup>.

Podemos afirmar que en la obra celiniana el mundo de las ilusiones es precisamente el reverso del mundo de las religiones que presenta o encarna la interdicción que nos hace hablar de lo prohibido. Sin embargo, Céline legitima el odio cuando no logra convertirlo en amor,

---

<sup>196</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, op. cit., p. 124

porque el odio ilegítimo se transforma en culpa, en dolor, en venganza y en crímenes.

Por lo tanto podemos afirmar que la escritura celiniana es una encarnación-legitimación del mal a través de la “novela-confesionario” en la que el mal se manifiesta materializándose en palabras, en discurso, en prosodia. Los mundos de las ilusiones, de los fantasmas muertos y enterrados, corresponden a mundos confesados.

Nuestros sueños y delirios cobran vida y dejan de llamarse culpas para encarnar ficciones que, por otra parte, se aproximan razonablemente más a la realidad que el cristianismo, esta religión que, como decíamos, no tiene pretensiones políticas ni científicas, pero sí económicas. Por ello, las novelas pueden representar las religiones de la modernidad.

Para Kristeva respecto a Céline: *“su verdadero milagro es el efecto de la lectura -fascinante, misterioso, íntimamente nocturno y liberador de una risa sin concesiones pero sin embargo cómplice, más allá de los contenidos de las novelas, el estilo de la escritura, de la biografía del autor o de sus posiciones políticas insostenibles (fascistas y antisemitas)”*<sup>197</sup>.

Céline, muy sabiamente, convoca en nosotros aquello que escapa a las defensas, a los aprendizajes, a las palabras, y que es sentido como una desnudez, un abandono, un hartazgo, un malestar, un desfallecimiento, una herida. Se trata de descubrirnos aquello que no se confiesa pero que se sabe común dentro de una comunidad popular: el lugar secreto al que todos nos dirigimos.

---

<sup>197</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 178

La lectura de Céline nos sorprende en ese lugar frágil de nuestra subjetividad donde las defensas desplomadas descubren una piel quebrantada bajo la apariencia de una fortaleza. Sin ni adentro ni afuera, el exterior hiriente se invierte en adentro abominable, la guerra roza la podredumbre mientras la rigidez social y familiar, esas falsas máscaras se desploman.

Cuando leemos a Céline es como si estuviésemos asistiendo a una representación teatral en la que los actores no interpretan más que un papel ridículamente real y vital. Un teatro sin máscaras, un autor sin actantes, un carnaval sin disfraces. Todo ello mostrado crudamente en su desnudez aprovechando la oscuridad de la noche.

En el teatro celiniano, el decorado es la noche. Y a modo de “*Bendición*” la malcide como Baudelaire : “*Y la noche con todos sus monstruos entraba entonces en danza, entre miles y miles de berridos de sapos...Una enorme estación del amor y sin luz, llena hasta reventar. Árboles enteros atestados de francachelas vivas, de erecciones mutiladas, de horror*”<sup>198</sup>.

La noche es la naturaleza humana desprovista de humanidad donde el hombre vuelve a su estado puro, a su realidad, la soledad. Por ello Céline adora lo monstruoso y especialmente a los árboles, “*aquella infinita catedral de hojas*”<sup>199</sup> del mismo modo que lo hace Baudelaire afirmando que “*la Naturaleza es un templo de pilares vivientes que dejan salir algunas veces confusas palabras*”<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, op. cit., p. 214

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 207

<sup>200</sup> Baudelaire Ch., *Las Flores de mal*, Correspondencias

En ella, para ella, sus hijos, los hombres, pobres o ricos, buenos o malos, todos somos iguales. La naturaleza es la maldita y sagrada diosa madre: *“Ahora, ahítos, tirados, se parecían todos, oficiales, funcionarios ingenieros y tratantes, granuloso, barrigudo, oliváceo, revuelto casi idéntico. Los perros cuando duermen se parecen a los lobos”*<sup>201</sup>.

El reino de la diosa madre es el reino de los sueños, del silencio y de las palabras confusas, porque el autor continúa diciendo: *“Toqué tierra pocos instantes después y me reuní con la noche, más densa aún bajo los árboles, y, detrás de ella, todas las complicidades del silencio”*. Cuando dormimos, callamos o balbuceamos, todos somos iguales y estamos limpios de pecado.

Alcide, el hombre de buen corazón, dormido, era igual a los demás: *“Se quedó dormido de repente, a la luz de la vela. Acabé levantándome para mirar en detalle sus facciones a la luz. Dormía como todo el mundo. Tenía aspecto muy corriente. Sin embargo, no sería ninguna tontería que hubiera algo para distinguir a los buenos de los malos”*<sup>202</sup>.

Claro que no sería descabellado, pero no existe nada por el estilo desde que el hombre aprendió a mentir. Desde entonces, la única verdad es el silencio y la soledad de la muerte que mentábamos al comienzo del capítulo, aunque esta ideología que rechaza la palabra de uso corriente, o bien puede considerarse fascista, o pacifista, multinacionalista y poco realista.

Para ello, todos deberíamos remontarnos a la infancia del Hombre, a los albores de la humanidad, al génesis. A partir de aquel entonces *“sólo*

---

<sup>201</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, op. cit., p. 159

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 204



*Cristo, por haber logrado esta heterogeneidad, es un cuerpo sin pecado. A los demás, en virtud de su falta, les resta cumplir esta sublimación, confesar su rebelión frente al juicio divino, interiormente impuro”<sup>203</sup>.*

Tanto para Kristeva en la teoría como para Céline en la práctica, se trata de “confesar los pecados”, “devolver los pecados”. Es en estas fórmulas de origen litúrgico donde reside la bondad de la literatura y su poder curativo. La palabras son la raíz del mal, pero desde luego, las palabras son también la raíz del bien, ellas nutren, conforman y sostienen al árbol de la ciencia.

No en vano Céline, al igual que Rabelais, era médico, y ambos proponen una misma medicina: la risa cura al yo herido incapaz de atravesar una barrera simbólica como la que divide a la tierra en ridículas naciones. Así, mediante la ironía de las palabras sin dueño, sin nación, sin amo, sin Dios; se alcanzará el Universo.

Céline, en su obra, traspasa estas fronteras de identidades frágiles y confundidas del sujeto y de sus objetos gracias a la abyección . Para Kristeva, *“la abyección parece ser el primer sentimiento auténtico de un sujeto que se está constituyendo como tal a la salida de la prisión, contra aquello que inmediatamente más tarde serán los objetos”<sup>204</sup>.*

Céline deja bien claro que los demás hombres, excepto el hijo para la madre y el padre para el hijo, son para nosotros seres egoístas e individualistas, objetos. Por ello nos enfrentamos a muerte a nuestros semejantes, porque somos incapaces de traspasar la barrera

---

<sup>203</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión, op. cit.*, p. 160

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 66

sujeto/sujeto o, si lo preferimos, sujeto/objeto, condicionados como estamos al odio del prójimo por el lenguaje.

En ello consiste nuestra verdadera culpa. Nuestros pecados contra el Padre son la traducción metafórica de nuestras deudas con el prójimo debido a nuestro narcisismo inveterado, a nuestras barreras simbólicas que nos hacen sentir miedo de los otros y librar con ellos combates, en el caso de Céline figurados y líricos, pero la mayoría de las veces mucho más desafortunados y violentos.

Nuestra soledad es nuestra fortaleza en el sentido de cerco que nos impide ser solidarios cuando nos enfrentamos a conquistas económicas como en el caso de los judíos, tal como manifiesta Céline quien se sitúa fuera de esas fronteras universales, en el cruce de lo social y lo asocial, de lo familiar y de lo delincuente, de lo femenino y lo masculino, de la ternura y el asesinato.

Para Céline no somos sino heterofóbicos, y si pretendemos ser heterogéneos, hemos de confesar nuestros pecados que no son sino nuestros miedos y resquemores hacia los otros. Nuestros fantasmas son nuestra familia, nuestros “falsos hermanos”, tan falsos como nuestros propios “yoes”, tan sólo significantes.

Ése es el infierno significativo al que descende Céline que no busca, sin duda, ninguna divinidad ni moral, simplemente permanece en la sombra y el horror de la noche para que esa noche, sin embargo, se escriba. Es lo que Kristeva denomina “*instancia del sentido estallado, fulminado y sin embargo resplandeciente allí: una escritura*”<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 180

Podemos considerar que la gran virtud de esta escritura, su brillo y pureza radican en su heterofonía o polifonía, por emplear términos de Kristeva, en función de la cual, juntos, podremos luchar contra la abyección que el cristianismo tardío defendió como un mal menor, mientras que la literatura la resalta como “una flor del mal”.

Este tipo de literatura es una “abyección significativa de sí”, o una manifestación del ser abyecto como contestación revolucionaria: *“Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo posible en sí mismo”*<sup>206</sup>.

Por ello podemos afirmar que la literatura no es más que una brecha en la fortaleza, y no una eliminación de las fronteras. En este sentido, la escritura abyecta no supondría la creencia en una nueva moral, clase o humanidad; sino otra forma de materialización del masoquismo y del sadismo inherente al ser humano a través de su verbalización.

No se trata tanto de una revolución social sino más bien íntima, tal como defiende Kristeva en *Poderes y límites del Psicoanálisis* y en la mayoría de sus obras. La literatura, como el psicoanálisis, logra dar sentido a toda esta maldad que nos hace sentir, lógicamente, miedo de nosotros mismos y, cómo no, de nuestros semejantes próximos y lejanos.

El lugar del escritor y del analista es por lo tanto el vacío; es decir, lo impensable de la metafísica, de la nada, de la maldad humana, de los miedos y fantasmas de sus semejantes. El escritor y el analista extraen su material de trabajo, que consiste básicamente en escuchar, de

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 12

escucharse con el fin de construir un discurso en torno al horror que nos sostiene para no caer en el vacío.

Al comienzo decíamos que lo que se relata es la crisis narcisista que señala la incompletud del ser hablante pero que, por ser escuchada, abre las puertas de nuestras barreras hacia los otros, hacia lo femenino, e ilumina con un resplandor cómico las pretensiones religiosas y políticas que tratan de dar sentido a la aventura humana.

Pues, frente a la abyección, el sentido no tiene sentido más que estriado, rechazado, ab-yectado: cómico. “Divina” o “humana”, la comedia o la fantasía sólo es finalmente realizable tomando en cuenta lo imposible y lo impensable. Así, atados al sentido, el analista y el escritor, puesto que interpretan, son indudablemente uno de los escasos testigos modernos de la historia.

Pero la historia de la abyección se remonta a la antigüedad, y Céline no hace más que describirla en el siglo XX. La cristiandad, como la literatura, hizo de ella una mística. Si tratamos, como Kristeva, de tratarla de un modo laico, no nos queda otra alternativa que recurrir a la escritura o al psicoanálisis para tratarla en profundidad y de un modo “política y científicamente correcto”.

Por ello Kristeva afirma en su *Ensayo sobre L. Ferdinand Céline* que si en la antigüedad “la cristiandad mística hizo de esta abyección de sí la prueba última de la humildad ante Dios”<sup>207</sup>; nosotros, en la actualidad, debemos considerar a la abyección desviándose de sus escapatorias perversas para ofrecer como no-objeto el cuerpo del propio sujeto abyecto.

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 12

Kristeva insiste en que la cura analítica puede llevarnos al terreno de la abyección porque “*esencialmente diferente de lo “siniestro”, incluso más violenta, la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sobra de recuerdos*”<sup>208</sup>. Es importante destacar en este caso el concepto de siniestro de corte freudiano.

Según una nota del traductor, descubrimos que en el texto original en lugar de siniestro dice “inquietante extrañeza”, que es la forma con la cual, a partir de Marie Bonaparte, el psicoanálisis francés traduce el *das unheimlich* del texto de Freud, aunque en castellano se hayan tomado las versiones de siniestro y ominoso.

Por este motivo dicen los traductores que, en adelante, Kristeva jugará con la oposición extraño/familiar, acorde con el término francés pero no español. Es interesante conocer esta apreciación porque en *Extranjeros para nosotros mismos*, otra versión de la abyección, esta inquietante extrañeza, junto al narcisismo, brotará sin cesar.

Por ello, antes de continuar con Céline y su inquietante extrañeza, regresaré al magnífico ensayo sobre la extranjería en el que Dante, Camus y Nabokov ofrecen sus “terapias de exilio y peregrinación” del mismo modo que lo hacen San Pablo y San Agustín, con el fin de liberar al hombre de lo “siniestro” y lo “ominoso”, aunque no de la abyección.

La teología y la literatura tienen en común el ser hospitalarias. Ambas nos ayudan a aceptar al otro, a bajar nuestras barreras ante él, lo cual resulta muy propio en el caso del pueblo elegido que, tal como aparece en el Antiguo Testamento, constituye su identidad en base a su

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 13

“nacionalismo sagrado” y con él sus barreras identitarias frente a los otros.

Del Génesis de la extranjería a su apocalipsis, del Estado-nación al Estado-colonial, nos conduce Kristeva en *Extranjeros para nosotros mismos* pero también Céline quien en su *Viaje al fin de la noche* se dirige a las bien amadas colonias francesas para descubrir en ellas la más absoluta miseria, podredumbre y corrupción de la que es capaz el ser humano.

Céline, como Dante, desciende a este infierno como extranjero, exiliado, como Cristo. Si antes considerábamos a Cristo como un sujeto heterogéneo y a Céline como heterofóbico, ambos pueden definirse a su vez como extraños en relación a lo familiar, a ellos mismos, a su cuerpo, al que niegan con el fin de perder el miedo a la castración.

Porque en toda terapia amorosa el miedo a la castración permanece y con él surge la angustia y el masoquismo, sin embargo, mediante la terapia del exilio, el narcisista-nacionalista pierde su raíz y se enfrenta al mal. Las flores del bien, para mí las más bellas, son los narcisos, esas plantas que viven el noventa y nueve por ciento del año en la oscuridad de su soledad.

Porque de lo que se trata a través de la escritura, o de la peregrinación, es de manifestarse y enfrentarse a los otros, porque, y esto es muy importante, el otro es mi propio inconsciente y además, es capaz de traspasar mis barreras conscientes creando conflictos, crisis narcisistas que desvelan la beneficiosa inquietud de la extranjería.

De ahí el valor de la *Einfühlung*, identificación con lo diferente y lo extraño que se impone como rasgo distintivo del hombre culto y digno,

tal como lo declara el propio Novalis; y que será heredado tanto por la psicología de Freud como por la poesía de Baudelaire. Así, de la extranjería del héroe romántico surge la noción de inconsciente.

El inconsciente, definido desde el romanticismo, será el nexo profundo del hombre con los sustratos de la naturaleza. En ese caso, sí será adecuado comparar al hombre con una planta que se alimenta de la tierra, aunque sólo sea espiritual y metafóricamente. Por lo tanto, en el exilio, encontramos otras “tierras” que nos nutren física y moralmente.

Porque, aunque resulte paradójico, esa inseguridad del exilio es la que nos hace fuertes y estar alerta, mientras que como decíamos, son nuestras barreras, nuestro narcisismo inveterado, lo que nos debilita, lo que nos hace dormirnos en nuestra fortaleza. La fortaleza moral consiste en desprenderse de las viejas fortalezas espirituales.

Por este motivo podemos decir que todos somos básicamente conquistadores, pero un modo de lograrlo será físico y el otro metafísico, en ambos casos narcisista. En este sentido, en sus *Historias de amor*, realizando un psicoanálisis de las mismas, Kristeva afirma que el narcisismo es “una pantalla en el vacío”<sup>209</sup>, y que la libido es sinónimo de muerte.

Es interesante reconocer aquí, en Céline, la existencia de un Yo edípico, o de un “estadio del espejo” kleiniano, pero podemos conformarnos con el término científico de inconsciente del que surge de su innegable violencia siniestra, en francés inquietante extrañeza. Pero la abyección es diferente de lo siniestro, es incluso más violenta.

---

<sup>209</sup> Kristeva J., *Historias de amor*, op. cit., p. 17

Para estudiar la abyección hay que ir más allá de lo interno/externo o familiar/extraño. Es, en términos literarios más que científicos, algo así como “*un niño que se ha tragado precozmente a sus padres, y que, asustado y radicalmente “solo”, rechaza y vomita, para salvarse, todos los dones, los objetos*”<sup>210</sup>.

La abyección es una pulsión de ex-pulsión, semiótica y simbólica. Gracias a ella, el abyecto se ex-pulsa de su propio territorio, de su familia, de su identidad. Su propio narcisismo se transforma para él en una pantalla en el vacío a través de la cual él es capaz de traspasar sus propias barreras conscientes. Y teniendo en cuenta que el otro es su inconsciente, él deviene otro.

La religión, el grito y el mito, son los ritos inconscientes que brindan misticismo a la abyección, como la música, la danza y el gesto. Pero si practicando el cristianismo, la abyección nos hace humildes, Céline, como veíamos, vomita esta humildad, prefiriendo convertirse en actor, autor, actante, músico o bailarín, en lugar de místico.

Céline es, como todos nosotros, un alma dividida por realidades opuestas, la natural y la social, que pretende hablar con el lenguaje del alma y de la naturaleza, con el inconsciente a través de un lenguaje material y consciente. Según mi personal opinión, la grandeza de su obra consiste en que es capaz de expresar las dos realidades opuestas gracias a su propio lenguaje literario.

Este lenguaje permite al escritor liberarse y distanciarse de sí mismo lo suficiente para descubrir su bondad y su maldad, y comprender su propia alma. Para ello, como Baudelaire, realiza un viaje interior, una especie de verdadera peregrinación, no como la que impulsa a los

---

<sup>210</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 13



peregrinos a Santiago de Compostela, sino la que les dirige directamente a la Ciudad de Dios.

Claro que la Ciudad de Dios del siglo XX nada o poco tiene que ver con la de San Agustín o la de San Pablo. Después de haber conocido todos los países y rincones del mundo posibles, universos siderales y microscópicos, el hombre cada vez siente una mayor soledad y por lo tanto una considerable necesidad de encontrarse en los demás.

Para ello tendrá que luchar contra lo familiar que, como el judaísmo, nos priva de nuestras funciones públicas. En ese sentido, la abyección se convierte en la cura analítica que nos libera de los miedos inducidos por nuestros padres a la hora de forjar en nosotros un individualismo clasista, nihilista y narcisista; manifestando la abyección celiniana la crisis del individualismo.

Pero también descubrimos en la abyección de la novela “logocéntrica” celiniana un cierto goce perverso inconsciente e intrasimbólico que, además de hacer estallar la identidad y la conciencia, desvela la lógica más secreta de nuestras angustias y de nuestros odios. Desde esta perspectiva, la abyección podría semejarse a una radiografía de la perversión sin capitalizar su poder.

El problema de ser médico del horror es que uno no puede exhibir lo abyecto sin confundirse con él, sin contagiarse. Quizás por ello los antiguos especialistas en abyección del cristianismo permanecían reclusos en conventos y monasterios, con el fin de no aparecer como depravados a los ojos de los hombres corrientes que sienten pánico de lo abyecto.

Porque el verdadero temor del hombre es el otro, a ello se enfrentan todos los héroes desde Ulises a los románticos, pasando por Cristo de los que, como veíamos, surge la noción de inconsciente. El hombre recela del hombre, del lobo-hombre, mientras que Céline, en su heroico viaje, busca un cordero entre los hombres-perro al tiempo que plantea una alternativa al cristianismo.

Me pregunto si ese hombre bueno no sería él mismo el día en que, dejando de ser un animal salvaje en busca de alimento físico, se encontró sorprendentemente alimentando a un niño desamparado, sirviéndole ello al mismo tiempo de pan espiritual. Si así fuera, me alegraría por su salvación, aunque tan sólo la lograra imaginándose otro.

Llegados a este punto debo reconocer que mi visión de la obra de Céline es muy personal puesto que se trata sin duda de mi autor predilecto. Sé que este trabajo no puede ser objetivo, pero de lo que se trata es de mostrar que en su obra el hombre es lobo para el hombre, pero esto ya lo dijo Hobbes y lo predijo Plauto, poeta y cómico que vivió entre Platón y Cristo.

Si es cierto que Plauto escribió una obra titulada *El soldado fanfarrón*, seguramente su pensamiento no se alejaba mucho del celiniano. En el fondo, todos los comediantes son poetas dramáticos que luchan contra la hipocresía con sus mismas armas. El “comediógrafo”, autor y actor, escribe fingiendo y finge escribiendo.

Pero a diferencia del comediante y del mártir, el “comediógrafo” escribe un papel en el que siempre sale vencedor sin acudir a la guerra. Siempre triunfa en el sentido en que se declara sutilmente insumiso, pacifista, femenino y feminista. Comercia con otra moneda porque es

capaz de expresarse con palabras en las que los demás leen lo que él desea.

El comediante hace reír a los hombres, aunque los considera hienas o “lobos para el hombre” como Hobbes que cuando repetía estas sabias palabras de un clásico latino estaba pensando sin duda en las guerras santas que acecharon su propia vida antes incluso de “ser nacido”, como bien se dice en inglés, y cuando aún no creía en la religión de la hembra que lo llevaba en su vientre.

Porque si algo hay subjetivo, tal como afirma la propia Kristeva, son las diferencias nacionales basadas en el lugar de nacimiento, que tan sólo sirven para asediar al extranjero y al mismo tiempo contribuir a un individualismo tan particularista que puede hacer reconocer al ciudadano-individuo sus propias incoherencias, sus “extranjerías”.

Y de la concepción tanto objetiva como subjetiva de la extranjería surge la de la alteridad, y con ella la crisis actual de las construcciones religiosas y morales que sin lugar a duda tuvieron ocasión en muchos momentos de la historia de encontrar una salida a la abyección, religiosa o laica, como la que nos proponemos atendiendo a la obra celiniana.

Quizás Plauto encontrara una vía de salvación en sus comedias como Juan en sus alegóricos apocalipsis, pero se trata de conocer cuál es el saber que nos ofrece Céline para enfrentarnos al Poder, al goce perverso del padre. Como decíamos, el goce del hijo es abyecto y al mismo tiempo perverso, pero es intrasimbólico frente al del padre.

Es necesario comprender que los símbolos fálicos paternos deben ser transmutados metonímicamente para dar sentido a lo abyecto. El

sentido inconsciente del yo-otro debe equipararse al sentido consciente del yo-sujeto, enfrentándose a la parte sujeta del yo, a la familia, la sociedad y al nombre del padre, a su poder.

Este yo-otro, capaz de ser sentido de ese modo, aún tan sólo de manera imaginaria, consigue algo tan aparentemente sencillo pero prácticamente imposible como es el hecho de lograr identificarse con lo diferente, con lo extraño. En ello consiste básicamente el logro del analista y del escritor, de sus *Einfühlungs* casi milagrosas.

El yo-sujeto no sólo se libra de ser un no-objeto sino que se convierte en dos o más yoes, se multiplica mediante un saber profundo constituído de olvido, risa y abyección que le permite atravesar la primera gran barrera, la desmitificación del Poder (religioso, moral, político, verbal) que la humanidad ha vivido quizás desde antes de que el Génesis fuese escrito.

Asímismo, mediante la desmitificación del poder material y espiritual religioso-moral-político-verbal cristiano, se produce necesariamente el fin de la religión judeo-cristiana como horror sagrado, al mismo tiempo que se proclama la necesidad de nuevos ritos y mitos, de nuevos amores, familias no necesariamente parentales, y de Estados más unidos.

En primer lugar no debemos escandalizarnos por lo que vemos, por la corrupción del cuerpo de los santos caducos, por ejemplo, sino autocomplacernos de un criticismo que mantiene abiertas las puertas del progreso. Porque, aunque al comienzo del Viaje un amigo le diga a

Ferdinand: “*¡Nos queda el amor!*”y“*¡tú eres un anarquista y se acabó!*”<sup>211</sup>, ahí no se termina todo.

Lo que Ferdinand le responde es: “*Tú lo has dicho, chico, ¡anarquista! Y la prueba mejor es que he compuesto una especie de oración vengadora y social. ¡A ver qué te parece! Se llama Las alas de oro...*” Y entonces se la recitó: *Un Dios que cuenta los minutos y los céntimos, un Dios desesperado, sensual y gruñón como un marrano. Un marrano con alas de oro*”.

Como vemos, en Céline, no hay anarquía absoluta de la escritura porque lo escrito ordena, regula, legisla. Lo que sí hay de rebelde en la escritura celiniana es que es contestataria y además a través de ella, el autor, como el propio Novalis, persigue lo extraño y así, y sólo así, accede a la cultura y a la dignidad cada vez más perdida.

Risa como terapia, olvidar la miseria y recordar la grandeza, o lo que es lo mismo: imaginar. Por ello, antes de comenzar su Viaje, Céline dice: “*Viajar es muy útil, hace trabajar la imaginación. El resto no son sino decepciones y fatigas. Nuestro viaje es por entero imaginario. A ello se debe su fuerza... Basta con cerrar los ojos. Está del otro lado de la vida*”.

El abyecto, ni comediante ni mártir, nos muestra la cara oculta de la vida, la tararea con los ojos cerrados, ni más ni menos que eso. Por ello Kristeva comienza en *Poderes de la perversión* su capítulo dedicado íntegramente a Céline con una cita de *Más allá del bien y del mal* que reza: “*equivocarme en el ritmo de una frase es equivocarse sobre el sentido de la frase*”<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, op. cit., p. 15

<sup>212</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 177

Porque el sentido de la abyección es el de las frases, ello quiere decir que no hay más sentidos en esta vida ni en la del más allá y que el único que existe es puramente semiótico porque el hombre es un animal simbólico en los dos sentidos de la realidad: el claro y el oscuro, el manifiesto y el oculto, el físico y el espiritual, el material y el sentimental.

El lenguaje celiniano posee la particularidad de ser inconsciente y por ello resulta más semiológico que el del resto de los escritores. Los rasgos semióticos de sus congéneres se transforman en semióticos, quedando por lo tanto anulados, desmitificados. Y las mujeres se convierten en hembras, incluida su propia madre, y los hombres en perros y lobos.

Es curioso, resulta que en la cinta que adorna la edición que estoy manejando dice: “*Muchos lectores considerarán Viaje al fin de la noche un libro repugnante*”<sup>213</sup>, aunque yo diría purgante frente a tanta comedia, comida, comendadores militares y religiosos, recomendados y comentaristas que comercian con la miseria humana.

Con su trabajo literario, Céline nos demuestra que las palabras que nos tragamos, “jalamos”, como él dice, son intragables, incomedibles, y nos invita a vomitar los crímenes que cometemos y que interiormente nos producen comezón, desasosiego. Por si no se nota, quiero reconocer que estoy siguiendo el diccionario al pie de la letra.

Tan sólo me resta nombrar a los comisarios y a los cómodos, para llegar a mi meta y a la de Céline: el comunismo. No en vano, las imágenes más próximas al paraíso, en el Viaje celiniano, son representadas por el

---

<sup>213</sup> J.D. Adams, New York Times Book Review

hospital o la cárcel, donde todos somos iguales, casi como en un sistema comunista donde las fronteras Yo/Otro se diluyen.

Céline ansía sin duda una sociedad de seres conscientes, donde las madres se conviertan en enfermeras, en médicos, en cocineras o en carceleras, en lo que quieran, pero que dejen de realizar el papel de mártires con sus rostros cubiertos por velos sombríos tal como les dictan los himnos sagrados a los fervorosos cristianos hipnotizados tras el símbolo de la cruz.

No sólo se trata de luchar contra el cristianismo sino contra el protestantismo que arrastra a los hombres de los países capitalistas, como al propio Ferdinand, tras el dios dólar. Todos ellos son unos inconscientes, comediantes y mártires; porque para él, mártir es sinónimo de inconsciente, modélico y legítimo. En resumen, lo que a su madre le gustaría que él fuese.

Por ello Céline rechaza padres, hijos, espíritus santos y todos los demás papeles que le brinda la sociedad, incluyendo el de hijo de su madre, a la cual ridiculiza sin cesar: *“Mi madre, desde Francia, me instaba a cuidar la salud, como en la guerra. Bajo la guillotina, mi madre habría sido capaz de reñirme por haber olvidado la bufanda”*<sup>214</sup>.

Lo único que Céline desea es hacernos pensar, porque *“para que el cerebro de un idiota se ponga en movimiento, tienen que ocurrirle muchas cosas y muy crueles”*<sup>215</sup>. Al cabo, esto es lo mismo que proponía Artaud o más concretamente Arendt quien en *De la historia a la acción* trata en profundidad las muertes modernas de Dios, de la metafísica y la filosofía.

---

<sup>214</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, op. cit., p. 219

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 38

Según Arendt, “en San Agustín y en toda la filosofía cristiana, el hombre es un peregrino en la tierra”<sup>216</sup> y “el perdón es ciertamente una de las más grandes capacidades humanas y quizás la más audaz de las acciones en la medida en que intenta lo aparentemente imposible, deshacer lo que ha sido hecho, y logra dar lugar a un nuevo comienzo allí donde todo parecía haber concluido”<sup>217</sup>.

Pero me he desviado, a lo que iba no es ni a la peregrinación ni a la confesión, sino a la capacidad de pensar que Céline intenta desarrollar en sus lectores a través de sus confesiones y peregrinaciones. Arendt dice al respecto: “la capacidad de pensar, distinguir lo bueno de lo malo, lo bello de lo feo puede prevenir catástrofes”<sup>218</sup>.

Y cuando Arendt habla de catástrofes sabe concretamente a lo que se refiere, porque ella, como Céline, vió cernirse sobre su cabeza la terrible sombra que desencadenó la Segunda Guerra. Céline dice continuamente: “¡Nada hay peor que la guerra!”<sup>219</sup>. Entre líneas, Arendt también nos dice que, como bien lo demuestra la historia de la acción, no ha mejorado nuestra capacidad de pensar.

Creo que toda la abyección celiniana y sus prácticas simbólicas son realmente importantes. Digamos que el Viaje de Céline y el de Baudelaire, como en su momento los de Cervantes y Rabelais, junto al Zaratrustra de Nietzsche, nos dirigen a una nueva era donde el rey es Drácula y el súbdito el monstruoso hombre de la ciencia de Mary Shelly.

Personalmente considero que avanzamos hacia una sociedad robótica y deshumanizada como las de Huxley o Skinner. Pero, volviendo al

---

<sup>216</sup> Arendt H., *De la historia a la acción*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 50

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 137

<sup>219</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, *op. cit.*, p. 208



presente, destacaremos de nuevo el valor de lo abyecto, de lo despreciable, del mal gusto, de lo inmoral, infame, infecto, innoble, repugnante y vil, como un remedio contra la deshumanización.

La humanidad deshumanizada no es abyecta, no es inmoral, es amoral, como advierte Arendt en relación a la actual banalidad del mal, puesto que carece de sentimientos frente a los demás. El hombre moderno tan sólo se juzga a sí mismo, se observa frente al espejo, concentrándose en su propia imagen y distrayéndose de la de los otros.

El gusto por la extranjería, por los demás, salva al escritor de caer en la amenaza de la inhumanidad amoral que ha invadido prácticamente a todo el planeta, exceptuando a algunas pequeñas tribus que aún conservan el gusto por la hospitalidad y ciertas obras literarias como son las de Camus y Nabokov , ejemplo de extranjería deseable.

En estos dos casos la escritura funciona como memoria fugaz del amor, y ella es el remedio para la soledad, el masoquismo y el narcisismo; convirtiéndose en terapia de peregrinación como para la escolástica lo fue el perdón y las promesas de un mundo mejor. Para el escritor, la escritura es su tierra prometida, donde aún reina la diosa madre de los hombres, la humanidad.

Por ello no es extraño que alguien tan deshumanizado como Eichmann, sin conciencia, dirigido tan sólo por clichés, considerara a Lolita de Nabokov un libro “malsano”. Para él, la abyección no existe, está claro, porque nada es pecado salvo el sexo. El sexo es abyecto porque es el lugar donde Eros cruza el umbral de Tánatos.

Para muchos hombres deshumanizados, como monstruos robotizados por la ciencia, el sexo es la única dolorosa realidad humana. En

definitiva, la historia de la perversión, la abyección o el horror celinianos, poseen la bondad de representar no el pensamiento sino las acciones reales de los hombres, porque el Viaje de Céline es acción, ni comedia, ni perversión.

La acción social de Céline consiste en un delirio, que es también una aspiración al sentido a través de la absorción, ingestión, digestión y rechazo (vómito y defecación) del poder y del pecado. Un delirio que impide, literalmente, volverse loco puesto que si las novelas celinianas son realistas es, como él dice, por obligación social y por odio.

Si esta escritura es un combate, no se gana a través de las identificaciones edípicas que produce la narración, sino con zambullidas mucho más profundas, lejanas y arriesgadas. Estas zambullidas que alcanzan el léxico y la sintaxis, enlazan la experiencia celiniana no con lo verosímil del novelista sino con la inhumanidad del sujeto.

Y esta inhumanidad, a la que antes hice referencia, siguiendo el ejemplo de una línea negra donde se leerá a Lautréamont o a Artaud, encuentra sus temas adecuados, contra toda tradición lírica: temas del horror, de la muerte, de la locura, de la orgía, de las transgresiones, de la guerra, de la amenaza femenina, de las delicias espantosas del amor, del asco, del pavor.

Se trata de una inhumanidad como la lengua, la más radical por lo tanto, que roza la garantía última de la humanidad que es el lenguaje que sirve para representar la escena llamada primitiva. En este contexto, Kristeva explica en *Polylogue*, que en el caso de Céline se revela que el individuo histórico no es consciente, oponiendo en Husserl el ser y el ego trascendentales.

En su libro sobre la extranjería, como ya hemos venido diciendo, Kristeva mantiene que, como Camus o Nabokov, el extranjero, haciendo, diciendo, escribiendo, recupera aquello que ha perdido y que para el judeocristianismo consiste en lo más sagrado: la tierra y la madre, además de algo que engloba al ego y al ser trascendentales, la lengua materna.

Cuando en *Polylogue*, dentro del apartado dedicado a Céline, afirma que no se sabe tratar con seriedad los problemas de la significación en lingüística o en semiología; la autora pretende demostrar que la escritura, la gramática y demás estructuras lingüísticas, constituyen una especie de consciencia operante y de lógica interna al juicio.

Como vimos en el apartado dedicado a Benveniste, Kristeva considera que la lingüística moderna, si bien introduce la lógica en gramática generativa, atenta contra el sujeto de la enunciación que tan sólo se construye en Francia y que incluye en esta consciencia operante del sujeto de la enunciación no solamente las modalidades lógicas, sino también las relaciones entre interlocutores.

Céline es un sujeto hablante y Kristeva recurre a la semiótica para analizar su obra, como ya hemos visto, como aplicación de la fenomenología husserliana. Porque si la cuestión de la significación y de la lingüística moderna está dominada por la fenomenología de Husserl, también son necesarias las tentativas de crítica o de “deconstrucción” de la fenomenología.

En la comunicación y partiendo de la sociabilidad se manifiesta el ego trascendental ya que por el propio Husserl fueron elucidadas la correlación entre ego trascendental y consciencia operante que se

constituye por la predicación, como sintaxis, como tético; y es pues la significación, la tesis del ser, del objeto y del ego.

Este heterogéneo a la significación opera a través de ella, a pesar de ella y más allá de ella, para producir en el lenguaje poético los efectos llamados musicales, pero también los sin-sentidos que destruyen no solamente las creencias y las significaciones recibidas, sino, en las experiencias radicales, la sintaxis misma garantiza la consciencia tética del objeto significado y del ego.

Por ejemplo en el discurso de Céline, en Artaud, Mallarmé, y ciertas investigaciones dadaistas o surrealistas, el término de heterogéneo se impone porque toda articulación lingüística precisa y organiza obedeciendo a contratos y a reglas como la de la repetición que articula las unidades de un ritmo o de una entonación.

En *El Tímeo*, Platón habla de una cora, receptáculo innombrable por ser anterior a la nominación, al Uno, al padre, y por consecuencia connota maternidad. Es imposible de describirla más precisamente a no ser que lo haya hecho la intuición filosófica, o bien las particularidades de esta modalidad de la significancia que Kristeva llama semiótica.

El término semiótica designa bastante claramente que se trata de una modalidad desde luego, heterogénea al sentido, pero siempre en vista de él o en relación a la negación o sobre todo a su consideración. En este sentido, la obra de Céline constituye una predicación interna al juicio que correlaciona significación y objetos, representado una práctica semiótica significativa.

Céline, en su práctica significativa, toma conciencia respecto al horror y deja de ser virgen y de adorar al padre porque : “ *más rabiosos que los*

*perros, adorando su rabia (cosa que no hacen los perros), cien, mil veces más rabiosos que mil perros, ¡y mucho más perversos!...me había metido en una cruzada apocalíptica... Somos vírgenes del horror, igual que del placer”<sup>220</sup>.*

A su vez, a las ambivalencias semánticas del carnaval sabe emparejar lo alto y lo bajo, lo sublime y lo abyecto; y agrega al despiadado apocalipsis a un gusto por el fin del mundo y un asco por la humanidad en plena Segunda Guerra. La espada invisible de un juicio pesa sobre el universo celiniano más que el Dios del carnaval medieval.

El dolor, la sensación y la emoción, se sitúan en Céline como el lugar originario del hombre y el paraíso perdido a donde él regresa a través de la escritura, huyendo del apocalipsis en el que nos encontramos. Allí mismo, en el lugar del dolor, es donde se encuentra el límite incandescente e insoportable para el hombre robotizado.

Céline se sitúa en la frontera entre Eros y Tánatos, entre el adentro y el afuera, el yo y el otro; y a diferencia de los hombres de la “masa”, siente, padece y se compadece recordando de manera fugaz el dolor y el miedo como palabras últimas que apuntan a esa cresta donde el sentido oscila en los sentidos del adentro y el afuera.

En cuanto la frontera sujeto/objeto se quebranta, el límite entre adentro y afuera se torna incierto, el relato es el primer interpelado. Si a pesar de ello continúa, su linealidad se quiebra, procede por estallidos, enigmas, abreviaturas, incompletudes, enredos y cortes. En estos casos, la identidad insostenible del narrador y del medio no se narra sino que se grita.

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 21

En este tipo de novelas abyectas, en general, el medio se describe con una intensidad estilística máxima y un lenguaje que es el de la violencia, de la obscenidad, o de una retórica que enlaza el texto con la poesía. El relato cede ante un tema-grito que, cuando tiende a coincidir con los estados incadescientes de una subjetividad-límite que hemos denominado abyección, es el tema-grito del dolor.

El dolor íntimo, como decíamos, testimonia el horror de estos estados de abyección en el interior de una representación narrativa. Si quisieramos ir más lejos aún en el acceso de la abyección, no encontraríamos ni relato ni tema, sino una reorganización de la sintaxis y del léxico que más bien se correspondería con la violencia de la poesía y del silencio.

Porque ya antes decíamos que la violencia de la poesía es la única capaz de vencer a la violencia de la mentira y aquello en lo que siempre desemboca, las guerras. Céline prefiere la cárcel de la verdad y de la escritura al Paraíso. Cuando era niño, la de Saint-Germain le daba miedo, sin embargo, de mayor, se da cuenta que los “inocentes” son los que están allí dentro.

Eso significa que el autor, en la guerra, descubre que todo es mentira: *“Es que aún no conocía a los hombres. No volveré a creer nunca lo que dicen, lo que piensan. De los hombres, y de ellos sólo, es de quien hay que tener miedo, siempre”*<sup>221</sup>. Así, el miedo deviene índice de humanidad, es decir, de amor y de comunismo como el que sin duda sienten los presidiarios y los hospitalizados.

Céline, en su Viaje camina, como todos nosotros, pero tratando de ignorar el miedo, cargando con el fardo de nuestras ambiciones hacia el

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 23

cadalso o la muerte clínica en un frío hospital. Como él dice: “*Cuando llegas a alguna parte, te aparecen ambiciones. Yo tenía la vocación de enfermo y nada más. Me paseaba en torno a aquellos pabellones hospitalarios...Estilo “Paraíso terrenal”*”<sup>222</sup>.

Porque, para él, la única alternativa a la muerte es la enfermedad, la abyección, el dolor. El horror es el único indicio de vida en la humanidad. En definitiva, ésa es la verdad del arte, el miedo inconfesado de los hombres hacia los hombres.

De este modo, el artista se defiende al mismo tiempo que abandona su fortaleza narcisista, ofreciéndose como cordero místico a ser devorado.

El artista se transforma en ser heterogéneo, como Cristo, por reducción no trascendental sino mística. La trascendencia del yo no consiste en esbozar un más allá, sino dos términos, frente a frente, uno y otro juzgándose alternativamente y reduciéndose para acabar ambos en la misma abyección, lo bajo de un lado y el discurso que sostengo y que me sostiene de otro.

Aunque quizás el mundo no sea terrible, pero es necesario expresarlo de este modo porque es más artístico, porque como dice el propio Céline, de este modo “vales por dos”, como cuando te enamoras . Pero, como veíamos, la imposibilidad de enarmorarse es otra dificultad que nos ofrece esta sociedad en la que las mujeres también resultan unas traidoras.

De hecho, Lola es lo más semejante a Judas que Céline pueda imaginar: “*Lola me besó y los ayudó a llevarme esposado*”<sup>223</sup>. Aunque por otra parte, al igual que el escritor, y según Kristeva, a menudo son las

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 182

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 79

mujeres quienes no experimentan la repulsión sino que sólo la imaginan, porque lo femenino, en su lado abyecto, podría significar otro modo de salvación.

Y finalmente, el camino que Céline elige para sí mismo es sostenerse en el horror pero a una breve distancia, infinitesimal e inmensa que, desde el corazón mismo de la abominación esencial para Céline, distingue e inscribe el amor sublime por un niño, o en un más allá de la sexualidad y análoga a ella, la escritura sublimadora.

Lola, mujer perversa, trata de enviarlo a la muerte, como su madre, y él para librarse de ella, se declara enfermo, cobarde, loco: escritor. “¿te has vuelto loco?...¡Sí!...¿te van a curar?...no se puede curar el miedo, Lola...eres un cobarde de aúpa, Ferdinand, eres cobarde como una rata...Sí, de lo más cobarde, Lola, rechazo la guerra por entero: no quiero morir nunca”<sup>224</sup>.

Céline encuentra otra alternativa a las guerras y al pecado, la escritura, más acorde con el deseo de eternidad que caracteriza al hombre: “Robaban para distraerse, para hacer ver que aún tenían para rato. Deseos de eternidad. El cañón para ellos no era sino ruido. Por eso pueden durar las guerras. Ni siquiera quienes las hacen, quienes están haciéndolas, las imaginan”<sup>225</sup>.

El mal, como en la obra de Baudelaire no es la abyección sino la falta de imaginación. Lola consideraba repugnante, abyecto, a Ferdinand porque se negaba a realizar su deber por miedo, pero ella también, por miedo a engordar dejó de realizar su arriesgada misión: probar

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 85

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 49



buñuelos. Dice Céline: “*tenía tanto miedo a los buñuelos como yo a los obuses*”<sup>226</sup>.

Ella es capaz de imaginarse gorda y sin atractivo pero, sin embargo, no es capaz de comprender el miedo de Céline a perder un brazo, una pierna o la vida entera. Él, mediante la escritura, se vuelve dos: Ferdinand comparte sus miedos con ella, sublimándolos, al mismo tiempo que acepta los suyos, metaforizándolos y diluyéndolos mediante la escritura.

De este modo, además, el escritor alcanza lo que los demás hombres buscan robando y matando para los suyos, y las mujeres pariéndolos, la eternidad: “*Nos defendemos, nos mantenemos, volvemos a pasar la vida al bípedo del siglo próximo, con frenesí, a toda costa, como si fuera de lo más agradable continuarse, como si fuese a volvernos, a fin de cuentas, eternos*”<sup>227</sup>.

Céline no aprecia excesivamente tampoco a las mujeres ni su belleza narcisita, prefiere el arte de la fealdad. Musyne, que en cierto modo es más femenina que Lola y que su propia madre, de hecho toca el violín, sin embargo, también le resulta repulsiva por su naturaleza de criada y puta, y por su empeño en enviarle al frente.

*“Las mujeres tienen naturaleza de criadas. Pero tal vez sólo imagine ella esa repulsión, más que sentirla; ése es el consuelo que me queda. Tal vez yo sólo sugiera que soy inmundo. Tal vez sea yo un artista en ese género. Al fin y al cabo, ¿por qué no habría de haber tanto arte*

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 69

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 95

*posible en la fealdad como en la belleza? Es un género a cultivar, nada más”<sup>228</sup>.*

Céline rechaza el amor en favor del arte porque: *“El amor es como el alcohol, cuanto más impotente y borracho estás, más fuerte y listo te crees y seguro de tus derechos”* <sup>229</sup>. Sin embargo, en busca de una fortaleza no narcisista, que el mismo califica de distractoria, Céline empuña la lanza de su dolor, al que como veremos, le buscará una historia, una verosimilización, un mito.

Es como lo de la famosa historia de su herida en la cabeza en ocasión de la Primera Guerra, herida cuya gravedad, según la mayoría de los biógrafos, ha sido muy exagerada por Céline, quien insistió sobre ella tanto delante de los periodistas como en sus escritos. Pero no hay nada glorioso en este dolor, sólo es la salvación frente a la muerte.

Admitamos que sus costumbres médicas tengan algo que ver allí. Pero hay un frío júbilo, una domesticación distante de la abyección, que hacen pensar menos en la perversión (sado-masoquista) que en ciertas épocas de la vida dolorosa por apasionada o en los ritos más “fronterizos” de las religiones fundamentales, como sería la pasión de Cristo.

Yo, personalmente, leo en sus personajes reencarnaciones como la de un tal Robinson que se le aparece constantemente, pero sin por ello rendir culto a ninguna teocracia budista. Es como si la escritura celiniana sólo se apoyara en su enfrentamiento con “ese otro absoluto” de la significancia; como si sólo pudiera ser ella misma haciendo existir como tal a ese Uno para separarse de él.

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 101

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 102

También es como si sólo pudiera nacer del cara a cara que recuerda las religiones de la impureza de la abominación y del pecado. El relato, dislocado bajo el efecto de este dispositivo, está simultáneamente roto y puntuado en su continuidad simplemente biográfica y lógica por esos islotes de fascinación: lo desmembrado reencuentra su coherencia en la permanencia de la abyección.

Sin embargo, es el cadáver humano el que da lugar a la concentración máxima de abyección y de fascinación. Todos los relatos celinianos convergen en un lugar de masacre o de muerte. Sin duda, la época moderna, maestra en masacres, se presta a la perfección, y Céline sigue siendo el mayor hiperrealista de las carnicerías de los tiempos modernos.

Aquello que Céline busca, escudriña, revela, es el amor a la muerte en la emoción, la embriaguez ante el cadáver, ese otro que yo soy y que nunca alcanzaré, ese horror con el cual no comunico más que con el otro sexo en la voluptuosidad, pero que me habita, me excede y me conduce al punto donde mi identidad se invierte en lo indecible.

Se encuentra la evocación vertiginosa, apocalíptica y grotesca de la voluptuosidad ante la muerte en una de las escenas finales de *Mort à Credit*: “Metió los dedos en la herida...Metió las dos manos en la carne...En todos los agujeros...¡Arrancó los bordes!...¡Los blancos!¡Hurgó!...¡Se enredó!...¡Se le quedó cogida la muñeca en los huesos! Crujía...Daba tirones...Se debatía como en una trampa...

¡Una especie de bolsa reventó!...¡Brotó el jugo!¡salpicó en todas las direcciones!¡La tira de cerebro y sangre!...¡Saltó en derredor!...Sacó la mano, por fin...¡Yo recibí la ducha en plena cara!...¡No veía

*nada!...¡Lo que se dice nada!...¡Forcejeé!...¡Con la vela apagada!...¡El seguía berreando!...¡Ah! Había que detenerlo...”*<sup>230</sup>.

En esta ocasión, para variar, los puntos suspensivos son del autor que en este libro, también autobiográfico, mediante la poesía y el erotismo se enfrenta a la muerte y logra finalmente recuperar la salud, porque como buen médico opina que “*¡La salud es lo primero!*”<sup>231</sup> y lo segundo viajar, que para él es sinónimo de liberación.

De esta forma tan salvaje, Céline nos muestra su disgusto hacia las carnicerías en las que caen los hombres seguidores del “Dios-marrano”. Estos mueren como cerdos en la escritura celiniana que extrae su noche y su soporte último de la muerte como lugar supremo del dolor, de la agresividad que la provoca, de la guerra que hacia allí la conduce.

Por ello la abyección está bordeada de asesinato, porque el asesino está frenado por la abyección. Por ello la visión del asesinato se torna sublime y el apocalipsis asesino ofrece su faz lírica, antes de que todo zozobre en el vómito, de que el dinero sea tragado como alimento último. Porque para Céline lo que verdaderamente comemos en sagrada comunión es dinero:

*“No estaba contento de haber dado mis cinco francos. Cinco francos se interponían entre nosotros. Son suficientes para odiar, cinco francos, y desear que revienten todos. No hay amor que valga en este mundo, mientras haya cinco francos de por medio. “¡Mañana!”, repetían, incrédulos...Mañana, para ellos también, estaba lejos, no tenía demasiado sentido, un mañana así”*<sup>232</sup>.

---

<sup>230</sup> Céline L.F., *Muerte a crédito*, Lumen, Barcelona, 1987, p. 519

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 537

<sup>232</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, *op. cit.*, p. 54

Un mañana semejante, nos dice Céline en los relatos, sólo nos lleva a la guerra cuyos horrores no se cansa de gritar y de describir con magistral realismo como si se tratara de un pintor clásico. Porque, “*es durante la guerra cuando el estallido apocalíptico de la agresividad y de la muerte alcanza, y sobrepasa, en Céline, la intensidad de un Goya o de un Bosco*”<sup>233</sup>.

La escritura permite volar, nos da alas, aunque no de oro, como las del “Dios-marrano”, por supuesto; y además nos permite confesarnos y ser perdonados sin miedo a ser traicionados por el confesor. Quizás por este motivo Céline se declara libremente asesino y se dirige a todo el mundo porque, como sabemos, él, del Padre, no acepta ni el don ni el perdón, ni tan siquiera el nombre.

Sin la guerra resulta difícil imaginar una escritura celiniana, parece ser su disparador, su condición misma: cumple el papel de la muerte de Beatriz que genera la Vita Nuova o de la prevención de la muerte por Dante que da comienzo al primer capítulo de la *Divina Comedia*. En todas sus novelas, escritas en su nombre y con su nombre, se despliega el horror de la Segunda Guerra Mundial.

En la trilogía *De un castillo a otro*, *Norte* y *Rigodón*, se capta maravillosamente esta herida que Céline no deja de palpar, desde el individuo a la sociedad. Fresco social y político, desbordante de rechazos y sarcasmos hacia una política que por otro lado Céline parece aprobar, de traiciones, de escapatorias, de masacres, de bombardeos y destrucciones.

La agresividad destructiva muestra allí, súbitamente, su abominable vertiente débil en un infernal goce-móvil, abyecto, de la Historia. El

---

<sup>233</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 202

lugar de la escritura celiniana siempre es esta cresta fascinante de la descomposición-composición, del dolor-música, de la abominación-éxtasis. Recordemos, a propósito de esta música apocalíptica, el bombardeo de Hamburgo:

*“¡las llamas verdes rosas bailaban haciendo una ronda!...¡hacia el cielo!...hay que decir que esas calles de escombros verdes...rosas...rojos...resplandecientes, estaban de otra manera, más alegres, en verdadera fiesta,...es que jamás llegan a ser alegres, si no es por el Caos, levantamiento, temblor de tierra, una conflagración de la que sale el Apocalipsis”<sup>234</sup>.*

Esta belleza, se corresponde a la de la naturaleza y la de la animalidad humana puesto que es la misma que la que se da en la selva: *“Los crepúsculos en aquel infierno eran espléndidos. No había modo de evitarlos. Trágicos todas las veces como tremendos asesinatos del sol. Una farolada inmensa. Sólo, que era demasiado para un solo hombre...*

*El cielo, durante una hora, se pavoneaba salpicado de un extremo a otro de escarlata en delirio, luego estallaba el verde en medio de los árboles y subía del suelo en estelas trémulas hasta las primeras estrellas. Después, el gris volvía a ocupar todo el horizonte y luego el rojo también, pero entonces fatigado, el rojo, y por poco tiempo. Terminaba así”<sup>235</sup>.*

Así mueren el día y los hombres y llega la noche, en la que reina el ruido como en la selva donde todos los animales y los hombres gritan sin rastro de humanidad, sin articular palabras y sin pensar como los guerreros, porque si algo tienen de especial los militares es que no

---

<sup>234</sup> Céline L.F., *Rigodon*, Galimard, Paris, 1969, p. 161

<sup>235</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, op. cit., p. 213

piensan: “*Mientras no mate, el militar es como un niño. Resulta fácil divertirlo. Como no está acostumbrado a pensar...*”<sup>236</sup>

El apocalipsis, la Segunda Guerra Mundial, tal como Arendt lo expresó en numerosas ocasiones, demuestra la banalización del mal acarreada por la ausencia de pensamiento. Nos cansaremos de escuchar frases como la de “*Más Platón y menos Prozac*” y sin embargo, psicólogos y filósofos, quizás no hagamos nada para remediar la catástrofe universal anunciada a gritos por Céline.

Aunque, según Kristeva, Céline no exhibe un “mal” filosófico, por lo que ninguna interpretación ideológica puede apoyarse sobre la revelación celiniana; sino que sus relatos son una visión en el sentido de que la mirada está allí invocada, cortada por el ruido ritmado de la voz, y su visión se opone a toda representación.

La visión de lo abyecto, por definición, es el signo de un objeto imposible, frontera y límite, fantasma si se quiere, pero que introduce en los famosos fantasmas originarios de Freud, en los *Urfantasien*, una sobrecarga pulsional de odio o de muerte que impide que las imágenes se cristalicen como imágenes de deseo y/o pesadillas, y las hace estallar en la sensación.

Por ello la escritura celiniana exhibe mayormente un mal psicológico en el dolor y en el rechazo, en la aniquilación de la vista o el oído. La visión apocalíptica sería entonces el estallido, o la imposibilidad no sólo del relato, sino también de las *Urfantasien* bajo la presión de una pulsión desencadenada por una herida narcisista sin duda “profundamente arcaica”.

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 154

De hecho, Céline sitúa el colmo de la abyección en la escena del parto: sumun de la carnicería y de la vida, punto candente de la validación adentro/afuera, yo/otro, vida/muerte, horror/belleza, sexualidad/negación brutal de lo sexual, que nos conduce a las puertas de lo femenino y de los instintos más básicos, que por otra parte son los mismos que subyacen al fascismo.

Por ello, Kristeva considera que estamos aquí, con Céline, en la radioscopía más audaz de las bases pulsionales del fascismo, pues es justamente esta economía, la del horror y el dolor en su plusvalía libidinal, aquello que el nazismo y el fascismo han captado, racionalizado y vuelto operante. Ahora bien, ni la razón teórica, ni el arte efímero, supieron alcanzar esta economía.

Este arte deseante no podía proponer más que una denegación perversa de la abyección que, privada además de su sublimación religiosa (sobre todo en el estado de quiebra de los códigos religiosos entre las dos guerras y de manera muy especial en los medios nazi y fascista), se dejaba seducir por el fenómeno fascista.

La figura materna está asociada al sufrimiento, a la enfermedad, al sacrificio, a una decadencia que Céline, según parece, exagera de buena gana. Esta maternidad, esta madre masoquista que no cesa de trabajar, es rechazante y fascinante, abyecta. *“El tema de esta madre bi-fronte es tal vez la representación de este poder maléfico de las mujeres de dar una vida mortal”*<sup>237</sup>.

El parto, además de la guerra, es para Céline el objeto privilegiado de la escritura. Y es en sus tachaduras, en el aborto, donde el escritor descubre, con toda naturalidad, el destino fundamental y la tragedia

---

<sup>237</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión*, op. cit., 211



abominable del otro sexo. Es este drama insuperable lo que evoca en el Viaje cuando el placer sexual se ahoga en un charco de sangre.

No en vano, Céline dedica su tesis de doctorado en medicina realizada en 1924 sobre Ignace Semmelweis, a la infección que sobreviene en ocasión del parto. Muy poco conforme a lo que se espera de un escrito médico, muy novelesca, esta obra puede ser descifrada como una identificación de Céline con el doctor húngaro instalado en Viena.

Semmelweis, el inventor de la higiene en obstetricia, preconizaba lavarse las manos después de haber tocado los cadáveres para no contaminar a las parturientas porque había descubierto que el índice de mortandad a causa de las fiebres puerperales era mayor en los hospitales, sin embargo, este extranjero, solitario y marginal, con ello tan sólo consiguió volverse decididamente loco.

Constataba, de hecho, que el sexo femenino era contaminado por el cadáver; con lo cual tenemos que aquello que es portador de vida se invierte hacia el lado del cuerpo muerto: momento enloquecedor donde los opuestos (vida/muerte, femenino/masculino) se juntan para formar probablemente algo más que un simple fantasma defensivo contra el poder de la madre.

Esta tesis es en realidad un viaje a las puertas oscuras de la vida, donde la parturienta cae en la infección, la vida en la muerte, la fiebre de las mujeres en la alucinación delirante del hombre, la razón en el enigma. De hecho, todos los antiguos enigmas de la ciencia son éste: adentro/afuera mezclados como lo están vida y muerte, femenino y masculino.

Lo que atrae a Céline es quizá más que una metáfora. Su tesis es una preparación para el *Voyage au bout de la nuit* en tanto que allí se trata casi explícitamente, aunque a través de la represión científica, del enigma que constituye para la razón lo femenino. Era necesario que la razón celiniana lo afrontase para que aparecieran, más allá de la abyección, la muerte y las palabras.

Aquel que narra relatos a la Dama es un ser prometido a la muerte, pero al mismo tiempo es a su madre a quien rehabilita. Para una razón común, las cosas parecen invertidas; pero en el texto celiniano, es ella quien lo quiere muerto, es él quien la hace vivir y hablar: “*Mi madre subía un momento tras acabar con los platos...no podía charlar, porque molestaba a mi padre*”<sup>238</sup>.

La conjunción de los contrarios (cortesía-sadismo) se encuentra en la serie completa de los personajes femeninos de Céline. En diversa medida, esta ambivalencia parece indicar que el miedo genital puede ser circunscrito por la idealización al mismo tiempo que por el desencadenamiento de las pulsiones parciales sadomasoquistas, voyeuristas-exhibicionistas, orales-anales.

La más sublime, Molly, no escapa a esta constelación. Prostituta, sin duda, dispensadora de gracias en un “quilombo clandestino”, no tiene nada sin embargo de la indigencia banal y sin ilusiones hasta la obscencidad floja que le conocemos a la Molly de Joyce. Por el contrario, la Molly celiniana goza de una idealización angélica:

*“En fin, ¡todos aquellos cabrones se habían vuelto ángeles sin que me hubiera dado cuenta! Ahora había la tira de nubes llenas de ángeles y extravagantes e indecentes, por todos lados. ¡De paseo por encima de la*

---

<sup>238</sup> Céline L.F., *Muerte a crédito*, op. cit., p. 255

*ciudad! Busqué a Molly entre ellos, era el momento, mi amable, mi única amiga, pero no había venido con ellos... Debía de tener un cielo para ella solita, cerca de Dios”<sup>239</sup>.*

Tal vez el fin de Céline es la instauración de una nueva religión que rinda culto a la Mujer y que devuelva a los hombres al paraíso, también a la cárcel del comunismo, al carnaval a la manera histérica y a la sociedad a la manera de la paranoia. Sin embargo, la realidad de la femineidad , su horrible “belleza” narcisista actual, no halagará la mirada celiniana.

Mientras que la histérica sólo es guiñol de carnaval, bajo una ley que trata de esquivar con perversidad, la paranoica, en cambio, triunfa haciéndose la expresión de una socialidad asesina. Toda la galería de esposas detentadoras de la circulación de los bienes, de los niños y de los amores del Viaje contribuye al esclarecimiento de lo femenino.

Sin embargo, son las dos Henrouille, la nuera asesina de su suegra por intermedio del hombre, por supuesto, y la suegra aprovechadora hasta el final de su vida a salvo, quienes encarnan mejor que nadie, en el Viaje, esta abyección calculada, ese femenino que econoniza, amasa, prevee y se instala, miserablemente, empleando los grandes medios del odio y del asesinato.

Estas mujeres llenas de grasa como una despensa se oponen a las bailarías adoradas por Céline, que gastan, sacrifican, como sumas sacerdotisas. Habría que clasificar a las dos patéticas mujeres Henrouille junto a lady Macbeth , la Madre-fálica por excelencia, quien bajo la aparente esencia narcisista de lo femenino, desnuda la pulsión de muerte.

---

<sup>239</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, op. cit., p. 455

Las Henrouille, figuras insignificantes y macabras, de una paranoia femenina tanto más desencadenada, tanto más fríamente calculada, han renunciado a toda realización sexual en beneficio del mantenimiento de la familia.” *La Joconda y la Henrouille se presentan, en suma, como las dos caras, la sexual y la reprimida, la marginal y la social de una alteridad no sublimable*”<sup>240</sup>.

En cuanto al padre, si en el Viaje no aparece ni rastro de él, en **Muerte a crédito** es un padre caricatura. En resumen, Céline presenta a sus propios progenitores como si se tratase de lo que para él son en realidad: “*figuras de lo paterno y de lo materno, de lo masculino y de lo femenino, en una sociedad en el umbral del totalitarismo fascista*”<sup>241</sup>.

En este sentido se comprenden las motivaciones de Céline : “*primero es la rabia contra lo Simbólico... segundo es la tentativa de sustituir este simbólico coercitivo y frustrante por otra Ley absoluta, plena, tranquilizadora... y tercero Positividad mística, y es hacia ella donde se dirigirán los votos de Céline ideólogo fascista*”<sup>242</sup>.

Por consiguiente puede suponerse que se encontrará un antisemitismo tanto más violento cuanto que el código social y/o simbólico se encuentra en falta ante la elaboración de la abyección. En este sentido, los panfletos de Céline son el delirio confesado del cual emerge la obra que se aventura en regiones oscuras en los límites de la identidad.

Si se trata de delirio, como el mismo Céline lo indica, su antisemitismo es producto de la banalidad cotidiana que nos rodea, y cuyos excesos nazis, o cuyos gritos celinianos, en suma catárticos, nos alertan en

---

<sup>240</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión, op. cit.*, p. 225

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 230

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 237

nuestra sed de sueño y de goce a través de la sangre enraizada en nuestro narcisismo vanaglorioso y vanidoso.

La escritura “hablada” de Céline al menos nos sirve como examen de conciencia, como rememoración. No en vano, en *Extranjeros para nosotros mismos*, la propia Kristeva nos ofrece la escritura como memoria fugaz para recuperar tierra, lengua y madre y además como modo de lograr una extranjería feliz que nos permita además volar.

Esta escritura, inscripción trans-sintáctica de la emoción, como inherente a las estructuras elementales de la enunciación, es indudablemente la manifestación más sutil de aquello que hemos denominado una abyección. Pero también es un trabajo que permite al hombre hacer y decir, ser tan útil a la sociedad como un médico.

Céline, que es médico, prefiere escribir, ello le hace feliz, le resulta divertido y además nos previene del inminente fin del mundo gritando y riéndose del infernal estado en el que se encuentra actualmente el alma humana. De este modo se salva del apocalipsis, profiriendo, con un horror lindante en el éxtasis, una carcajada que es una exclamación horrorizada y fascinada: una risa apocalíptica, demoníaca.

## LOUIS ARAGON: GRITAR EL AMOR Y OLVIDAR EL DESAMOR

Según Julia Kristeva, pocos escritores contemporáneos han tenido tanta lucidez como Aragon a la hora de enfrentarse radicalmente al Uno en favor del Otro, haciéndolo con una asombrosa habilidad que divierte al tiempo que conmueve, sumergiéndonos en el interior del texto mediante una profusión elíptica que llega a competir con la imagen.

Conteniendo la más pura simbología poética, como la del blanco omnipresente en Stéphane Mallarmé, la escritura de Louis Aragon se aproxima además de forma increíble a la pintura de Matisse; a la que no en vano dedica una novela para expresar lo que ambas tienen en común de creativas y curativas, de saludables, positivas y liberadoras.

La novedosa técnica del retrato introducida en la escritura por Aragon es descrita así por él: *“la diferencia entre los pintores y yo es que ellos proceden por croquis, esbozos, hacia el paredido con lo que retratan; mientras que lo que yo escribo gira alrededor del sujeto como una interminable cinta que se enrolla, que no corto, que no desecho, y el retrato es al final la suma de lo que pienso”*<sup>243</sup>.

A la vista de estas palabras expresadas a través del colorido lenguaje que él mismo define como imagen de imágenes, un torbellino de figuraciones y de evocaciones presentes en el inconsciente se iluminan; y vemos al sujeto al que se refiere Aragon como una momia, cuando pretende ser representado como un ser divino semejante a la esfinge de un faraón.

---

<sup>243</sup> Aragon L., *Henri Matisse, roman*, Gallimard, Paris, 1971, p. 48

Esto recuerda a su vez a una cascada de imágenes que logramos contemplar gracias al estilo verbal de este autor, por la que podemos lanzarnos y llegar hasta un vasto océano simbólico representado por cada uno de los personajes de sus novelas. Así es como cada individuo concreto puede bucear en lo más profundo de sí mismo de una manera lúdica.

Es a la “re-vuelta” de las metáforas, de la música, del acento, de la poesía y de las imágenes revolucionarias logradas mediante el lenguaje empleado a la que prestaremos atención en las obras de este autor; de entre las cuales Julia Kristeva señala las novelas por su elevado valor semiótico, ya que se presentan la conjunción del infinito océano simbólico con el mundo exterior.

La novela constituirá lo que él mismo y la propia autora considerarán un “*mentir-verdad*”<sup>244</sup>, que consiste en la ambición de decir la verdad a través de las máscaras y de la teatralidad. Todo este artificio contenido en los sesenta volúmenes escritos a lo largo de sesenta años muestra como la mentira es lo que más logra aproximarse a la verdadera realidad.

Estamos ante un nuevo modo de pintar, de expresar y quizás de razonar; siendo la labor de Julia Kristeva la de desentrañar el misterio del pensamiento de Aragon que resulta ser un nuevo oficio lingüístico y una nueva forma de ser, y que descubre la sintaxis del razonamiento desvelando la lógica del complejo lenguaje interior a través de la creación de uno innovador.

Este pensamiento revolucionario trata de ser una razón práctica capaz de expresar la subjetividad mediante una nueva gramática que tiene

---

<sup>244</sup> Kristeva J., *Sens et non-sens de la révolte*, Fayard, Paris, 1996, p. 247

como precursores la libre asociación y el sueño, pero que trata de superarlas, de mejorar su eficacia a través de la escritura de novelas que sirven para organizar el lenguaje por el que tomamos conciencia del mundo.

No es de extrañar el interés de Julia Kristeva por este autor que recoge tanto aspectos filosóficos como psicoanalíticos del lenguaje en sus numerosísimos escritos, siendo además un precursor de las vanguardias literarias pasadas, presentes y futuras que, desde el siglo XIX, no han dejado de surgir y resurgir, nacer y renacer, vivir y revivir; como si de las hijas de un dios menor se tratase.

Pero al margen de vanguardias literarias, el hombre de hoy, tal como lo expresa Aragon, tiene necesidad de la novela y de cambiar de Dios; y entendemos que ello refleja una cierta carencia de carácter psíquico, por lo que resulta comprensible que Julia Kristeva sitúe su investigación sobre el autor en una serie de ensayos recogidos bajo el lema de *Poderes y límites del psicoanálisis*.

Este escritor más bien nos planteará los límites, los reproches que pueden hacerse a la “asociación libre”, que si bien sí es capaz de retomar el valor de lo expresivo y de las palabras, olvida las oraciones; que si toma en consideración el valor de lo simbólico, no trata de variar el discurso que pondera más favorablemente al poderoso en detrimento del débil.

Para comenzar, él nos propondrá un método para acabar con el sufrimiento, con la crisis de angustia y otras nuevas enfermedades del alma, el de inventar; pero también tratará por los mismos medios de enfrentarse a la política mediante la expresión de la libertad. Por lo



tanto, podemos calificar en primer lugar a Aragon como un inventor en el campo de las ciencias políticas y psicológicas.

Así, un nuevo método científico-metafísico permitirá al poeta salir del Parnaso de los románticos, de la poesía decorativa, del simbolismo, de la retórica vacía, del beatífico embellecimiento del placer y del dolor para ir al encuentro de la razón y confrontar la experiencia de la literatura con la filosofía y la ciencia. Este método tendrá su origen en Lautréamont.

El autor de las *Poesías*, tal como lo expresa ampliamente Julia Kristeva en la que fue su tesis doctoral<sup>245</sup>, deseaba conseguir mediante la escritura poética una metodología científica capaz de combinar la reescritura del clasicismo con la del racionalismo; siendo su poesía una especie de formulario realizado al estilo de las máximas de La Rochefoucaud, Pascal y Vauvenargues.

Si Lautréamont se vió influenciado por el pensamiento positivista de su tiempo, Aragon lo será por el lingüístico del suyo. Si el primero emplea la blasfemia y la ironía como rebeldía contra la enunciación clásica y como instrumento de negación, el segundo hará algo similar empleando lo burlesco y lo escandaloso como repulsa al héroe clásico.

La novela es para este autor la clave para llegar a los otros, a nosotros, y de ser escuchado sin ser interrumpido. En ello radica su potencial curativo, en que nos brinda la posibilidad de subsanar por nosotros mismos nuestras deficiencias afectivas, comprender los hechos, conocer lo misterioso, lo oculto, y hallar soluciones a nuestros conflictos.

---

<sup>245</sup> Kristeva J., *La révolution du langage poetique*, Le Seuil, Paris, 1974

Este pensamiento llevado a cabo a través de la escritura y de la reescritura se hace patente en la obra de Aragon y de Lautréamont, pero también podemos observarlo en los textos de Rimbaud que ya en la misma época que el autor de las *Poesías* llevaba a cabo su revolución y defendía la frase musical como la única guerra posible.

Lo interesante en este caso será tomar en consideración toda la trayectoria de pensamiento en la que se halló inmerso Aragon que, si bien se muestra como poseedor de todo un nuevo estilo de escritura, entronca con el romanticismo y además se adhiere a movimientos tan importantes como el surrealismo y el stalinismo.

Cada uno de ellos ha realizado una aportación diferente a su pensamiento, pero también contribuyeron a forjar su conciencia histórico-poética hechos tan dramáticos como los sucedidos en la Primera Guerra, en la que trabajó como enfermero y conoció a Breton, y más tarde la Segunda; poblando de fantasmas su mente y de imágenes su escritura.

En definitiva, el surrealismo y el comunismo no son más que una parte de todos los acontecimientos públicos y privados que han influido en el pensamiento del autor, pero poseen un gran valor político y psicológico porque, gracias a ellos, él se siente capaz de realizar el deseo de mejorar la situación del mundo movido por un gran afán de justicia social.

Por lo tanto, el tiempo que Aragon militó en el surrealismo, al principio de su formación, debió haber sido crucial para lograr que su obra recogiese tal cantidad de figuras clásicas en el campo de las vanguardias literarias; pudiendo suponer además, tal como indica Kristeva, que el grupo de creadores surrealistas funcionó también como laboratorio de lectura y de interpretación al estilo de *Tel Quel*.

Por lo tanto, este fruto del surrealismo llamado Aragon no debe ser despreciado ni desperdiciado ya que contiene la semilla de las vanguardias literarias, de las escrituras filosóficas, de las filosofías lingüísticas, de las psicologías, de las mitologías y de las “semióticas” presentes, pasadas y futuras que brotarán en el campo de la literatura al calor de “la rebeldía íntima”.

En su obra más madura, *Blanche ou l'oubli*, estudiada en profundidad por Julia Kristeva<sup>246</sup>, vemos como el pensamiento aragoniano es desplegado alrededor del sujeto mediante una escritura que supone una clara superación del surrealismo en cuanto a ser considerado como forma de subversión que se opone a la vez a la acción y al arte.

Quizás el primer Aragon, el de *El campensino de París*, el que todavía no ha viajado a la URSS ni se ha comprometido con el comunismo, ése defenderá el infinito, siendo esa la ambición de *La Defensa del infinito*; pero el error que supuso haber tratado de hacerlo a través del goce puramente físico le llevará a un rotundo fracaso reflejado en lo personal y en *Blanca o el olvido*.

Además, en 1927 Aragon es víctima de una terrible depresión que le llevará a realizar una tentativa de suicidio y a destruir el manuscrito de su novela *La Defensa del infinito*, de la que el fragmento conservado y titulado *El coño de Irene* es, en efecto, en palabras de Philippe Sollers, un constante fracaso del erotismo.

En los fragmentos más representativos de esta obra es donde aparecen expresadas las nociones de infinito, sentido y goce en la dimensión mallarmeana de “suerte” como probabilidad que acompaña al azar, que será explicitado por el autor cuando por ejemplo escribe que los versos

---

<sup>246</sup> Kristeva J., *La révolte intime*, Fayard, Paris, 1997, pp. 335-405

no deben componerse de nombres sino de intenciones y las palabras borrarse ante las sensaciones.

Esta noción de intención y de sensación de Mallarmé fue acentuada por los militantes del surrealismo que, desde sus comienzos, trataron de transmutar la escritura en goce. Para Breton esta idea llegó a convertirse en una especie de revelación divina que le permitiría transubstanciar el verbo en carne, creyéndose, tal como afirma Kristeva, incluso poseedor de poderes milagrosos.

Sin embargo, al comienzo de su obra, estas nociones de suerte, infinito, sentido y escritura, solamente serán aplicadas a una realidad tan trivial como la de la experiencia erótica real; coincidiendo la mayor efervescencia de esta búsqueda surrealista de lo femenino a través del goce del sexo con *Le Con d'Irène* y con su tentativa de suicidio.

Como surrealista buscaba, como veremos, alcanzar lo imposible, acceder a lo prohibido, de lo que lo femenino es una buena parte; pero sin embargo, la versión femenina del hombre que encuentran los surrealistas es la de la mujer sin cabeza, acéfala, muerta, decapitada, víctima de una castración erótica, la antítesis amenazante del falo, tal como la protagonista de *Possessions* de Kristeva.

Pero con el tiempo, una vez superado este estadio “genital”, llegará el del goce a través de las metáforas, que es realmente más cercano a lo que planteaba Mallarmé, del que además adoptará el gusto por la literatura-diversión; pero para ello deberá sufrir una transformación que ha de pasar por su ruptura con un movimiento defensor de la supremacía del pensamiento frente a la acción.

Sin embargo, este paso por lo imaginario y lo expresivo parece ser necesario para alcanzar la madurez de pensamiento lograda por el Aragon de *Blanca o el olvido*, y por ese motivo es necesario prestarle atención y ver que tiene su origen más inmediato en Breton, autor para el que el arte ha dejado de ser un fin pasando a representar una revolución del pensamiento.

Esta idea parte de Baudelaire, quien semeja la clara representación de la dualidad pensamiento poético y acción social, de la incompatibilidad entre lo íntimo y lo público que, sin embargo, a partir de Aragon y gracias a la muerte del viejo arte de la poesía, perderá su aparente inquebrantable unitariedad; y la imaginación y la acción se unirán produciendo un renacimiento en la literatura.

Por lo tanto, la metafísica, que por un tiempo había pasado a convertirse en un pensamiento de lo imposible, para los surrealistas vuelve a alcanzar su parcela de realidad al tiempo que lo consigue la escritura; pero no debemos olvidar que la conciencia ha sufrido una mutación que le permitirá traspasar con el inconsciente los límites de lo pensable.

Esta posibilidad de ausencia de pensamiento en la escritura abre para la autora de *Poderes y límites del psicoanálisis* una vía de investigación que demuestra la copresencia pensamiento-sexualidad, que aún a deseo y sentido y que convierte la escritura en un reducto de vida psíquica en el sentido en que pensar lo imposible se manifiesta como ambición de ser.

Esto nos lleva, volviendo a la concepción de lo femenino en el mundo surrealista, a percibir en estos autores un deseo de sentirse mujer, que al final de la vida de Aragon será mucho mejor concebido; y así, en

1964, en el prefacio de *El Libertinaje*, ya no defiende la escritura que permite hacer el amor con la mujer sino con el mundo.

Por lo tanto, esta escritura será el modo más eficaz de enfrentarse a la heterogeneidad, tal como vemos en el caso del escritor que en sus escritos demuestra la imposibilidad de la coherencia del razonamiento, al tiempo que ilustra sobre una nueva dinámica de pensar: la escritura-pensamiento y la lógica rechazada, que son una especie de negativo del pensamiento metafísico.

De este modo, el escritor se manifiesta al lado de la “razón irracional”, de la “lógica ilógica”, del “sentido sin sentido”, tanto a través del pensamiento como de su ausencia; luchando en contra de la “razón racional”, de la “lógica lógica”, y del “sentido en una sola dirección”; saliendo a la calle y con-fundiéndose entre su multitud de personajes y travistiéndose con esos Otros.

Así, de un odo muy serio, Aragon se burla de la premisa básica de la metafísica actual, de lo que para él es la representación moderna del Santo Grial: “ la búsqueda ridícula y feroz de una conciencia”, pero sobre todo de su posibilidad de hallazgo gracias a la pura contemplación metafísica carente de un cierto activismo pragmático.

A partir de Aragon, ya sólo es posible acceder a lo íntimo a través de la pluralidad, de la política y del Otro. Este autor nos enseña que la misión de la conciencia es la de ser crítico y que debemos serlo con nosotros mismos pero que sólo lo conseguiremos siéndolo con la Otra, con nuestra patria; y para ello debemos comportarnos como si fuésemos “extranjeros para nosotros mismos”.

A partir de un cierto momento de su vida, después de haber conocido realmente a “las otras” y de haber viajado y conocido otros regímenes políticos, es cuando Aragon está en condiciones de afirmar que debemos desear sentirnos *En un país extraño en nuestro propio país*<sup>247</sup>, tal como expone en un escrito donde alaba la labor crítica que la poesía es capaz de realizar.

En esta obra, como en el resto, defiende la imaginación como arma necesaria para combatir el oscurantismo exterior e interior al que nos ha condenado el cristianismo, del que precisamente han partido divisiones tajantes tales como la que separa lo masculino de lo femenino que Aragon en sus escritos trata de atajar.

Mientras que para el resto de los surrealistas la literatura era una forma de explorar las fuentes del sueño, para Aragon la escritura será una forma de explorar el pensamiento del que a su vez surge la acción. Gracias a él, a su escritura, se ha podido demostrar que existe un nuevo mundo (del pensamiento) capaz de cambiar el mundo real.

Esta ausencia de pensamiento convierte al surrealismo, y especialmente a Aragon, en un precursor de un modo de pensar de un sujeto que, inmerso en la enajenación de la acción, se liberará a través de la escritura. Ella, su liberadora, le dotará de fuerza espiritual para mostrar ante el poder una actitud desafiante y de impostura frente a lo impuesto.

Pensar lo diferente, lo Otro, será la clave; ya que el individualismo es lo que nos hace vulnerables aislándonos e imposibilitando cualquier tentativa de rebelión. Pero el pensamiento se ha convertido en una realidad imposible, o al menos improbable, en un mundo donde impera

---

<sup>247</sup> Kristeva emplea este título, *En étrange pays dans mon pays lui-même*, como presentación de *Étrangers à nous mêmes*, Fayard, Paris, 1988

el movimiento y donde ya no queda sitio para el ensimismamiento al margen de la escritura y de la reescritura.

Vamos, básicamente, al reencuentro de la posibilidad de pensar, y eso es lo que ya sólo la literatura está en camino de alcanzar. Pensar escribiendo es una nueva tarea filosófica para el autor que afirma en *Le Paysan de Paris* que su labor es la metafísica y en *La Défense de l' infini* , que escribir es su método de pensamiento.

Dicho quehacer metafísico implica sin lugar a dudas el riesgo de la destrucción del ser que realmente no es porque, como el propio autor, o bien se halla inmerso en la realidad del sistema comunista o en la ficción de su imaginación. Esta experiencia demuestra que la conciencia, o es ficticia o, para ser real, necesita representar categorías sociales.

Por ello, aunque reconozca lo que tiene de ridículo y feroz la búsqueda de una conciencia, también reconoce en parte su necesidad y por ello una vez más se entabla en sus novelas la eterna batalla entre el bien y el mal. El Bien es en este caso la justicia comunista y el Mal, la injusticia capitalista. Dios, por lo tanto, deja de ser una metáfora y se encarna en los personajes de Aragon.

Finalmente, vistas las estrechas relaciones entre el surrealismo y el resultado final de la obra aragoniana, podríamos resumir su aportación teniendo en cuenta lo siguiente : “*provocación, escándalo, rechazo del conformismo burgués, escritura automática, mujeres, gurús, escisiones, excomuniones, diseminación internacional y pensamiento político-esotérico-sexometafísico*”<sup>248</sup>.

---

<sup>248</sup> Kristeva J., *Sens et non-sens de la révolte*, op. cit., p. 240



Pero Aragon, en su gusto por el escándalo, también se apartó del resto de los surrealistas y particularmente de Breton, para aproximarse mayormente a Mallarmé, que adopta formas de impostura de mayor implicación social relacionadas con su fascinación por la anarquía y el dandismo como figuras clave de la rebeldía llevada a cabo por los principales poetas del siglo XIX.

No es de extrañar que Breton tome, desde 1922, ciertas distancias con el gusto (dadaísta) del escándalo por el escándalo que manifiesta Aragon, quien, en el primer prefacio de 1924 de *El Libertinaje* declara que no ha buscado otra cosa que el escándalo entendido como todo un estilo de vida y de escritura insolente y no como la realización de pequeñas provocaciones carentes de riesgo.

Por todo ello podríamos afirmar, sin lugar a dudas, que Aragon entabla su propia revolución, a veces con sentido y otras sin él, mostrándose como un “héroe imposible” o un anti-héroe que lucha contra la guerra pero al mismo tiempo pretende luchar en la Resistencia, defender a los oprimidos, combatir el imperialismo y a la vez los totalitarismos de corte nacionalista e identitario.

Este anti-héroe se forja sin duda a partir de su adhesión al partido stalinista y al amor de Elsa o, como lo expresa la propia Julia Kristeva, a partir del comienzo de su culto por la pareja y el pueblo; por los que luchará con sus armas, la burla y las metáforas, empleando además otros recursos de su pensamiento literario, el mentir-falso, el disfraz y las máscaras.

Pero el interés de Kristeva en Aragon no se debe a los serios compromisos con lo imposible adquiridos por él a lo largo de su existencia, sino tan sólo a uno de ellos, el que mantuvo con la escritura,

a la que estuvo en algunas ocasiones a punto de abandonar pero no lo hizo; propiciando un cierto reencuentro del escritor con el Otro, el Imposible, gracias a la literatura.

El primer encuentro entre ambos ha sido estudiado por la autora en *La révolution du langage poétique*, teniendo por protagonistas a Lautréamont y Mallarmé. Un segundo encuentro entre la literatura y el imposible tendrá lugar gracias al surrealismo, y el tercero a *Tel Quel*, grupo al que ella perteneció y para el que realizó laboriosas investigaciones.

Por lo tanto, Aragon y su desafiante impostura pueden ser considerados los representantes del actual reencuentro de la literatura con el imposible, con el Más Allá al que antiguamente nos transportaba la religión en nuestro viaje interior; ya que además de poseer en su bagaje cultural el del romanticismo alemán, es el mejor representante de su futuro gracias a la demostración de su superación.

Pero no será solamente el estudio de pensadores-escritores puramente románticos, como Hegel, Schiller o Hölderlin lo que posibilite a Aragon llevar a buen puerto su viaje a través de un océano interior con el fin de mantenerse a flote en el inestable mundo exterior; sino también autores como Rimbaud harán partícipe a Aragon de sus *Iluminaciones*.

Estos le muestran que las rebeliones por una parte han de ser violentas, reconociendo la conexión entre la revolución francesa y el romanticismo, y por otra poéticas; tratándose en general de una especie de evasiones en una exterioridad que tiene mucho en común con un viaje, con una exploración de nuevos caminos y de otros seres, de amores y clamores.

Sumergiéndose y sumergiéndonos en el maravilloso dominio del olvido, de la libertad del olvido, puesto que reconoce que lo maravilloso es la imagen de la libertad humana o, volando con las alas de las hadas y los dragones que le ofrece la memoria humana adornada desde tiempos inmemoriales mediante la imaginación, es como viaja Aragon.

Si Rimbaud, viajando a Abisinia halló el imposible y ello le llevó al abandono de la literatura, Aragon se adhirió al partido comunista y tampoco regresó de este viaje exterior. Esa es la diferencia entre estos autores y su continuador, Philippe Sollers, del cual, según Julia Kristeva, *Femmes* es la prueba de la afirmación de lo imaginario más allá del análisis de su impostura.

Pero llegó el momento de dejar de lado los recursos literarios para regresar a lo que realmente nos interesa, a la afirmación de la literatura como cura, o lo que es igual, a la negación de la infesta realidad gracias a la escritura-pensamiento reafirmando en lo imaginario en la lucha contra el Mal. Quizás esto sea poca cosa pero, sin ella, no hay nada que podamos hacer.

Este viaje es el camino del samurái, del guerrero-poeta. De lo que se trata no es de sobrevivir a la sangrienta batalla sino de regresar fortalecido, curado y limpio de toda mancha gracias al culto de la sensibilidad; ya que ése es el infinito sensible al que nos permite acceder la escritura, a los dominios del alma y de las pasiones ampliamente estudiadas por la filosofía clásica.

Es lo que nos ofrecía la religión, pero ahora tan sólo el arte, el psicoanálisis y la literatura son capaces de facilitárnoslo. Este infinito sensorial es considerado por Arendt como la representación de la razón infinita que defendía Hegel afirmando que el infinito sensorial se

fundamenta en el mundo sensible al que tan sólo las metáforas pueden aproximarse.

Lautréamont también realizó este viaje al que nos referimos, al que Aragon se suma en cuanto a la rebeldía contra las normas que nos imponen los tabúes sexuales. Si en *Los cantos de Maldoror* el primero se lanzó en su viaje al Más Allá a través de la vagina femenina, Aragon lo incia con *El coño de Irene*, y Sollers lo concluye con *Mujeres*.

Ello nos demuestra que el posible avance de lo íntimo a lo público a través de lo imposible, ha de pasar necesariamente por la consideración de la defensa de la mujer como parte integrante del infinito sensible. Esta es otra revolución, porque la metafísica, que pretende alcanzar la razón, no puede impedir razonar a la mitad de la humanidad ni obviar el valor de la sensibilidad.

En ello consisten básicamente los encuentros en el pasado de la literatura con el imposible, de los que Aragon retoma el mensaje lanzado a través de clásicos como Hölderlin y Flaubert y los reescribe a través de sus antilirismos y discursos objetivos dirigidos a la búsqueda de lo femenino y de lo real, representados por Elsa y el Partido.

Este compromiso es el que impulsa su labor mitad física, mitad metafísica. Así se comprende su interés por remover la estancada calma burguesa y se entiende que *La Educación sentimental* y el *Hyperión* sean sus dos mayores referencias literarias, las que abren el abismo de la intertextualidad bajo cada esbozo de situación o personaje, bajo cada idea o imagen.

Su compromiso con lo real y con la identidad sexual lo enfrenta radicalmente con la ridícula incertidumbre que plantea la persecución

de la identidad personal. Pero su lucidez a la hora de afrontar esta realidad, al tiempo que es capaz de escribir de un modo divertido y conmovedor, como decía con anterioridad Julia Kristeva, no recibe las alabanzas merecidas, tal como cabía esperar.

En *La révolte intime*, Julia Kristeva se encarga amablemente de recoger algunas de las críticas poco favorables que recibió en su momento Aragon por su creación de *Blanche ou l'Oubli*, y que ilustran los feroces ataques que llegan a lanzar una o varias “ridículas conciencias” cuando se sienten amenazadas, expuestas en su desnudez; ya que así se comprueba que son una ficción.

Algo similar le sucedió a Flaubert cuando un día, en un ataque de perezosa sinceridad, tal como lo relata Aragon en *Blanca o el olvido*, se atrevió a declarar que él era Emma. Ese es por ejemplo un duro golpe a la simbología fálica y a la conciencia única que impera en nuestra sociedad, y contra la que siempre arremeterán las fuerzas del orden conservador, como lo hicieron con él.

Por una parte, éste no es el lugar ni el momento adecuado para recrear el ambiente en el que se fecundaron las críticas a la obra aragoniana, ya que no debemos olvidar que sus textos fueron rescatados por la autora con la finalidad de ser ensalzados precisamente por su valor crítico; sin embargo, debido a su clara irracionalidad, las quiero citar.

En primer lugar está la de Maurice Nadeau quien, en *La Quinzaine littéraire* toma la palabra con respecto a la obra de Aragon para calificarla de “laboriosa distracción”<sup>249</sup>, siendo obvio que la labor es una incompatible con la ociosidad. Se trata por tanto de una

---

<sup>249</sup> Nadeau M., “Derrière le masque”, *La Quinzaine littéraire*, n° 34, 14 septembre 1967, p. 2.  
Cf. Kristeva J., *La révolte intime*, op. cit., p. 337

contradicción. Si el lenguaje conservase todavía alguna lógica, la acción y su opuesto no debieran tener cabida en una misma frase.

Si bien es posible mezclar realidad e irrealidad gracias al lenguaje, tal es su función primordial, si se puede compatibilizar presente, futuro y pasado; lo que no ha de permitírsele es mentir mintiendo, sino mentir diciendo la verdad. Esta es para mí la clave del razonamiento y de los falsos razonamientos que han imperado en una historia filosófica carente de sentido poético.

Cuál fue mi sorpresa cuando, después de haber razonado yo que esta crítica carecía de razón según las leyes sintácticas y semánticas, leyendo *Blanca o el olvido*, encuentro lo siguiente: “ *El Eterno Marido*: “ *Y bien, -le dije-, ¿cree usted que es posible hablar de El Eterno Marido en una frase o en dos? “ El reflexiona, dibuja algo con su pie en el polvo, y dice que sí”<sup>250</sup>.*

Ahí radica a mi entender el problema del razonamiento que plantea Julia Kristeva a través de este autor y que sólo encuentra solución por medio del análisis lingüístico. Aragon dice pretender entrar en el alma mediante las palabras, pero evidentemente él no es el único que intenta hacerse dueño de la voluntad de los hombres mediante la dialéctica.

Volviendo a las fructíferas críticas expuestas por Kristeva en *La révolte intime*, no es menos encarnizada la propuesta por Christian Audejean. Cómo puede ser que una crítica enmarcada en lo espiritual y publicada en *El espíritu* se centre en el aspecto físico de Aragon, diciéndonos que a fuerza de travestirse, no sabe qué apariencia ofrecer.

---

<sup>250</sup> Aragon L., *Blanche ou l'oublie*, Gallimard, Paris, 1967, p. 365

Queda por lo tanto demostrado que estas alusiones a la obra aragoniana sólo puede entenderse, tal como lo manifiesta la autora, como una reacción a los rumores intelectuales que hacen referencia a la “muerte del hombre” desvelada en la filosofía de Michel Foucault; pero sobre todo por el miedo al poder adquirido por la filosofía lingüística como disolvente de falsas identidades.

Aragon se reconoce lector de Foucault tal como aparece en el capítulo de su novela sobre el olvido titulado *Un mechón de cabellos no es una hipótesis*. El libro de Foucault se presenta como uno de los más deslumbrantes para él de entre todos los rayos que salen de la biblioteca, lo lee, y se muestra favorable a la idea de que el hombre sea una invención reciente.

Como acabamos de comprobar, el análisis del lenguaje se revela como una fuerza llena de efervescencia y quizás la única capaz de luchar contra la falsedad, la mentira y la manipulación a la que nos somete el propio lenguaje. No en vano, dicha obra, cargada de alusiones a la lingüística y a los lingüistas, los inviste de un poder sobrenatural.

La disolución de la identidad es, por lo tanto, una de las verdades que preconiza la Palabra de Aragon, pero no arranca de él sino del formalismo ruso surgido de las brasas aún candentes bajo las cenizas de una gran revolución. Por ello Julia Kristeva aprovecha la revuelta íntima de Aragon para narrar la historia del origen de esta rama revolucionaria de la lingüística.

Yo no me extenderé en ello, tan sólo traduciré, quizás traicionándolas, las palabras de la autora que en mi opinión resumen este hecho histórico: “ *El sin-sentido de la revuelta política se encontraba en el sentido de la re-vuelta de la escritura, del discurso, en el*

*cuestionamiento radical de la aptitud de nombrar y, en consecuencia, de ser*"<sup>251</sup>.

Por lo tanto, el formalismo ruso brotó de esta rama del árbol del conocimiento que es la lingüística pero en la que además se apoyó en un tiempo y un espacio muy concretos una verdadera revuelta política llevada a cabo mediante la escritura a través de un discurso que floreció en un momento dado pero que finalmente, resultó tan caduco como el resto de lo existente.

De este fracaso surgió un cuestionamiento de carácter lingüístico y si se quiere, del ser, del sujeto, del verbo, del predicado, que por otra parte fortaleció aún más el estudio del lenguaje; produciéndose un repliegue de la crisis política en investigación de la intimidad, situación que tuvo lugar concretamente hacia 1956 y que afectó claramente a militantes comunistas como es el caso de Aragon.

Es como la pintura de Picasso, ligada a la escritura y al pensamiento aragoniano, en la que a modo de antilirismo se expresa la rabia destructiva que se apodera del artista que se siente quizás engañado por aquello en lo que creía; y para él nada tiene sentido excepto negar la realidad y negarse a ser real creando ficciones, lo que se transforma en su verdadera razón de existir.

El repliegue o re-vuelta hacia la investigación de la intimidad consecuente al fracaso de ciertos escritores y otros amantes del lenguaje implicados anteriormente en asustos públicos, fue lo que permitió a autores como éstos descubrir lo fragmentado de su propia identidad, contando historias personales que harían Historia.

---

<sup>251</sup> Kristeva J., *La révolte intime, op. cit.*, p. 339



El hallazgo permanece vivo. Se ha demostrado que el texto tiene valor revolucionario, crítico y puede ser progresista; pero para ello, no ha de pretender ser realista. Se crea así un nuevo arte de contar historias de una forma más violenta, más erótica, más filosófica, más liberadora para un ser humano que se manifiesta como un ser débil, inconsistente y siempre a punto de quebrarse.

Tanto las palabras de Aragon como los puntos de vista de Picasso revelan el delirio y el dolor, aunque este escritor trata la realidad humana con ternura, con la suavidad que Matisse emplea para la pintura y no con la tonalidad agresiva que da color a los cuadros del pintor español y que, a su vez, puede ser observada en la crueldad representada por el teatro de Antonin Artaud.

*Blanche ou l'oubli*, la obra de Aragon analizada en profundidad por Julia Kristeva en el doceavo capítulo del libro de *La Révolte Intime*, se convierte en un paradigma de lo que debe ser la apuesta novelesca para Philippe Sollers: “*La novela situada en relación a la gran aventura intelectual de nuestra época, la lingüística*”<sup>252</sup>; refiriéndose a la creación de una nueva semántica de la novela .

Al mismo tiempo ella percibe en la novela de Aragon una serenidad más allá de la melancolía y un cierto sosiego que confieren a lo imaginario aragoniano un cierto aire femenino, que también podría ser denominado como lo Otro. Es decir, por una parte se produce una ruptura real con la caduca novela clásica y por otra una unión ficticia con el eterno sexo opuesto.

---

<sup>252</sup> Sollers Ph., “Une science de l’anomalie”, in “Le Monde des livres”, *Le Monde*, 13 septembre 1967, Cf. Julia Kristeva, *La révolte intime, op. cit.*, p. 338

No en vano, en numerosas ocasiones, este autor es considerado como pensador, como potenciador de lo imaginario en favor tanto de la revolución política como de la rebeldía íntima, del alcance de lo inalcanzable, de lo finito y de lo infinito; y por ello es capaz de llevarnos más allá de los límites que nos impone tanto el propio lenguaje como nuestro cuerpo sexuado.

El Aragon que escribe *Blanca o el olvido* no es el surrealista que fuera, ni tampoco cualquier comunista, sino aquel que transfiere su inquietud política al dominio del lenguaje, el que nombra las cosas porque las ama. He aquí, por lo tanto, el mejor exponente del paso de la revolución política a la rebeldía de la escritura.

Sin embargo, guarda aspectos muy interesantes de su pasado, ya que en su obra más madura, comprometida y amarga, podemos ver las proezas de las que es capaz la ausencia de pensamiento, con la que Aragon trabaja como buen surrealista. Llegados a este punto, nos preguntamos en qué consiste la re-vuelta íntima aragoniana y hacia qué se re-vuelve.

Por si no lo sabemos ya, para empezar se dirige hacia la simbología que limita el acceso a lo femenino por parte del hombre y a lo contrario por parte de la mujer, al infinito que supone el goce tanto hetero como homosexual. Se opone al poder que controla la sexualidad tal como lo expone Foucault en su *Historia de la sexualidad*.

Podríamos considerarlo un pensador utópico, él mismo se define así<sup>253</sup>; pero su deseo más vehemente consiste en transubstanciar como Proust en carne al verbo. En ello consiste para él el blanqueamiento frente al oscuro olvido, en descubrir el color y el sabor, en degustar lo diferente.

---

<sup>253</sup> Aragon L., *Blanche ou l'oublie*, op. cit., p. 75

Su conocimiento y reconocimiento es el que le transporta del goce físico al psíquico, y viceversa.

La novela se convierte así para Aragon en una experiencia psíquica, en una especie de culto a lo oculto, en un cierto tipo de iluminación como modo de acceso privilegiado a la ausencia de pensamiento que le permitirá al menos no manifestar síntomas depresivos o acabar suicidándose como el resto de los surrealistas.

Lo oculto para Aragon no es lo mismo que para Breton ya que, mientras éste se inclinaba hacia el ocultismo, aquel lo hacía hacia lo oculto por la cultura, por los signos misteriosos, incluidos los lingüísticos; arremetiendo incluso contra el lenguaje, diciendo por ejemplo en *El Libertinaje* que la lengua francesa es una lengua de cajero, precisa e inhumana.

Por ello, en *El tratado sobre el estilo* insiste en crear una nueva lengua con la ayuda de la escritura automática, con los relatos de sueños, los relatos fragmentados y luego pegados a modo de collages; planteando con todo ello la necesidad de un nuevo lenguaje más cercano al de la imagen, defendiendo un estilo verbal que provoque cascadas de imágenes.

En cuanto a *Blanca o el olvido* como encarnación de la metáfora, en esta novela aparece además de la mujer, el personaje del lingüista. La *Linguistique cartésienne* y los “árboles generativos” de Noam Chomsky confirman a Aragon la discordancia esencial de la función signifiante sobre la que él y el psicoanálisis trabajan.

Saussure, Troubetzkoy y Benveniste son citados en la novela. Diciendo por ejemplo que la tercera persona de Benveniste es una persona apta

para la despersonalización, es una no-persona que posee como marca la ausencia de lo que llamamos el yo y el tú, y que se halla más próxima a nosotros alabado por el autor.

Otra de las metas que se propone, como ya dijimos, es la de cambiar de Dios y para ello también echará mano de las palabras. Las leyes de Dios pasan a ser en este caso para nuestro personaje las leyes del lenguaje y así vemos, en su novela, como no habrá ni buenos ni malos puesto que tanto el Bien como el Mal pasan a luchar con las mismas armas.

El olvido es lo más semejante al mal que el autor puede encontrar. El libro desarrollará una interrogación sobre la “lógica profunda” del olvido que revela lo “*arbitrario del signo*”<sup>254</sup>. El olvido es tristeza, es pérdida y fracaso, mientras el recuerdo es goce, es triunfo y éxito; porque está próximo al nosotros que somos cada uno de nosotros que guardamos en nuestra memoria a otros.

El “olvido” revela la pérdida que será recuperada en el blanco papel gracias a la memoria y en su defecto a la imaginación, a la cual debemos recurrir si pretendemos mantenernos en el camino del Bien. Imaginando podemos encontrar amantes y amor ya que, para el autor, el afecto positivo será el resultado de una positiva imaginación.

Aragon se define a sí mismo además de como un ser capaz de imaginar, también como una máquina de reconstituir el pasado con las manos, alguien útil, no como “*el diablo, el que todo lo ha olvidado*”<sup>255</sup>. Su labor también consiste en crear con la memoria, en dotar la vida de significado, pero para ello necesita una herramienta, el signo.

---

<sup>254</sup> Kristeva J., *La révolte intime*, op. cit., p. 350

<sup>255</sup> Aragon L., *Blanche ou l'oublie*, op. cit., p. 117

El signo por sí mismo es poseedor de una idea que es el significado y además tiene su propia apariencia, su sonoridad, el significante. Es el Signo el que reaparece en los sueños, en las alucinaciones, en los delirios y en la escritura. Es el inconsciente transformado en consciente sin necesidad de conciencia pero sí de la literatura.

El signo es también aquello que mediante la irrealidad nos permite tomar conciencia de la realidad, pasando del delirio a la imaginación. Es lo que nos hace conocer, ver, comprender a los otros, exteriorizar nuestros dramas y al mismo tiempo hacerlos externos; sirviéndonos además para dotar de sentido al tiempo.

Por ello, gracias a la escritura de *Blanca o el Olvido*, el “olvido” puede ser metamorfoseado como la oruga, tomando color, saliendo de la oscuridad, adquiriendo forma y volando con las alas que le ha proporcionado la más natural de las fuerzas creadoras, la libertad que no es algo abstracto sino concreto como libertad de expresión y la creación de cosas maravillosas mediante la lengua.

La libertad creadora que ofrece la libre expresión se opone a la alienación delirante producida por el doloroso recuerdo del placer pasado que, por una parte debe ser olvidado pero por otra, desea ser rememorado. Sin recuerdos no existimos, el dolor se olvida pero el placer vivido se transforma, con la mediación del olvido, en nuestro paraíso perdido.

Estamos por lo tanto ante un hombre que ha sabido enfrentarse a Dios tratando de regresar, a través de la rememorización del placer, al paraíso. Es este olvido recordado o recuerdo olvidado, lo que se transforma, como reconoce el propio autor, en una religión que cambia

de Dios. Pero Dios, como recordatorio del bien, también ha sido olvidado y debe ser recordado.

En ello consiste la revolución de Aragon, en ser libres de expresarnos cuando creamos que tenemos razón, en utilizar el lenguaje para iluminar nuestras vidas cuando los fantasmas de la cultura nos abrumen, en crear para dejar de creer en el infierno, en despertar de esa pesadilla que puede hacerse realidad, en soñar cosas hermosas, en dejar de temer a fuerza de gritar.



## MARGUERITE DURAS: JUTICIA DE SONRISAS Y LÁGRIMAS

Ha llegado el momento de mirar de frente al amor, como al sol. Su luz cegadora se confundirá con la de una bomba atómica que mata, desintegrando, calcinando, envenenando y provocando mutaciones terribles; engendrando futuros seres monstruosos con su derroche de energía en forma de ondas invisibles contra las que resulta imposible protegerse.

Ondas mortales contra las que tan sólo pueden protegernos bombas hormonales como lo son las pequeñas píldoras anticonceptivas que nos permitan a las mujeres decir basta a las guerras porque “*¡Nada hay peor que la guerra!*”<sup>256</sup>, o novelas con las que Duras construye *Un dique contra el Pacífico* con sus amores para vengar la injusticia de la que fue víctima su madre.

Duras regresa de las colonias francesas creyendo lo mismo que Céline; es decir, que “*la ley es el gran parque de atracciones del dolor. Cuando el pelagatos se deja atrapar por ella, se le oye aún gritar siglos y más siglos después*”<sup>257</sup>; y por supuesto, que no merece la pena seguir concibiendo esclavos, ni blancos, ni amarillos, ni negros.

Para ambos, el olor de las colonias francesas resulta tan apestoso como para Baudelaire el de *Las Flores del Mal*. Duras, sin asomo de poesía, grita y llora por los hijos que no nacerán pero tampoco se matarán. Ella grita y llora al tiempo que ofrece a sus amantes y lectores su cuerpo de niña y las palabras que dan forma a ese cuerpo sagrado.

---

<sup>256</sup> Céline L.F., *Viaje al fin de la noche*, op. cit., p. 208

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 220



Ella, como la Virgen, llora negándose a ser madre-fálica porque sabe que amar de ese modo es hacer sufrir hasta la muerte. El chino también llora, pero porque al despedirse de ella sabe que nunca más conocerá la felicidad; mientras que ella, al enterarse de la muerte de él, para celebrarla escribe: “*escribí este libro en la enloquecida felicidad de escribirlo*”<sup>258</sup>.

Las lágrimas de la niña y la tinta de la mujer lavan los pecados como el fuego y la tinta celinianos. Para Duras, no llorar es morir espiritualmente: “*La madre ya no llora: una muerta... en vida*”<sup>259</sup>. La injusticia ha matado a su madre y ella, viva, llora y escribe para vengarse. Sonríe y llora, y con el calor de su risa y la claridad de sus lágrimas, como cuando llueve y hace sol, crea imágenes en technicolor.

La escritura de Duras, como la de Céline, es apocalíptica, cinematográfica y terrorífica. La autora de *El amante* lo sabe cuando dice que, de toda la gente, son las mujeres las que más miedo dan porque ríen mientras lloran. Ella también llora, grita y ríe a la vez, hace discursos, canta, y da miedo; pero a diferencia del resto del género femenino, goza.

Prefiere dar miedo a padecerlo. Tiene miedo de los hombres malos, como su hermano mayor que sin opio están muertos y que maltratan a sus madres, mujeres y hermanas; y como le dice en esa misma página de su novela a su madre cuando era niña, escribe para hacerlos morir o quizá para no tener que hacer de prostituta, aunque ello sería preferible a cuidar leprosos.

---

<sup>258</sup> Duras M., *El amante de la China del Norte*, RBA, Barcelona, 1992, p. 9

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 22

La niña llora junto a sus amores de emoción, de amor, de infancia, y de exilio; pero no teme gozar, aunque reconoce que el placer sexual es temible. Dice, “*la primera vez que te ocurre... da miedo, crees que te estás muriendo*”<sup>260</sup>. Sin embargo, tal como manifiesta, ella goza con el placer de amar pero no con el sufrimiento masoquista de las madres celinianas.

Después de haber visto en su vida tanta crueldad respetando las leyes divinas y humanas, Duras se propone beber en las fuentes de la vida y vivir como antes del pecado original y la prohibición del incesto. El goce del incesto da sentido a su revuelta íntima, a su escritura, a los gritos y las lágrimas por la pérdida de sus amores, y a su sonrisa burlona por el goce de su reencuentro ficticio con ellos.

Como expone Kristeva en *Las nuevas enfermedades del alma*, esta risa burlona es la de la Gioconda, y no la de las Henrouille del *Viaje al fin de la noche* celiniano, madres fálicas, mujeres perversas y asesinas: “*La Gioconda y las Henrouille se presentan en suma, como las dos caras, la sexual y la reprimida, la marginada y la social de una alteridad sublimada*”<sup>261</sup>.

Kristeva considera que estas figuras de lo paterno y de lo materno, de lo masculino y de lo femenino, en una sociedad en el umbral del totalitarismo, son perversas; sin embargo, para muchos, si no la mayoría, la perversa será la niña, como lo fue *Lolita* en opinión de Eichmann\*, un hombre modelo de perversión en el sentido de versión del padre que Kristeva da a este término.

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>261</sup> Kristeva J., *Poderes de la perversión*, *op. cit.*, p. 225

\* A este caso nos hemos referido anteriormente en el capítulo dedicado a Hannah Arendt.

Todo ello ha sido ya tratado en la obra de Céline y seguirá siéndolo en Bataille, donde dejaremos claro que los poderes del horror ofrecen dos alternativas posibles: la perversión y la abyección; y que la perversión, en el sentido kristeviano indica la descomposición del monoteísmo y conserva su dinámica en la imagen en negativo del soberano que organiza los impulsos de muerte.

En mi opinión, el perverso de Kristeva se corresponde con el transgresor de Bataille, tal como éste lo definía en *El erotismo*, basándome además en la afirmación de Kristeva de que “*la transgresión y el interdicto definen la vida social*”<sup>262</sup> y en la de Bataille de que “*el perverso dicta el tiempo sagrado y la imposición de la fiesta*”<sup>263</sup>.

En este sentido, el modelo de padre perfecto nazi se opone radicalmente al de la joven liberada de Duras. Ellos respresentan la jerarquía, la disciplina y el orden; ella, la igualdad, la libertad y el desorden. Ellos la fuerza y ella el pensamiento. Ellos la tierra y ella el cielo. Ellos la patria y ella el universo. Ellos el simbolismo, ella el asimbolismo. Ellos el odio, y ella el amor.

Pero si considerásemos la exuberancia como transgresión, la joven liberada podría ser calificada como perversa. Sin embargo, una joven führer resultaría aún más grotesta que la imagen de *El gran dictador* de Chaplin. A su vez, la joven liberada sexualmente, frente a la madre-fálica, transgrede la ley de los hombres resultando fálica sin necesidad de ser madre.

---

<sup>262</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 176

<sup>263</sup> Bataille G., *El erotismo, op. cit.*, p. 96

En ello consiste su poder, en que deja de funcionar como objeto del placer para convertirse en sujeto, satisfaciendo sus deseos y dejando de temer al monstruo deseante, padre devorador al que ha de sacrificarse. De este modo, en el sentido de Bataille, pasa de ser sacrificada a sacrificar. Sacrifica palabras y organiza a su antojo su tiempo sagrado.

Este es el modo de Duras de enfrentarse al vacío legal en materia moral que crea el fin del monoteísmo, a la nada a la que imprimen su fuerza y valor tanto a los poderes de la perversión como los de la abyección y el horror. Para Bataille, ella, la nada, nos arroja a las garras de la exuberancia del fascismo, de las guerras, del sexo y de las drogas; o bien de la escritura.

Para Bataille, no hay sentimiento que arroje a la exuberancia con más fuerza que el de la nada. Pero la exuberancia no es en absoluto el aniquilamiento: es la superación de la actitud aterrada, es la transgresión. Por lo tanto, si la exuberancia nos impide caer al vacío y además nos permite dejar de temer, la escritura erótica de Duras es doblemente beneficiosa.

O quizás podríamos decir que lo es por triplicado, puesto que el amante, el escritor y el filósofo, son considerados por Kristeva transgresores y sublimes como Don Juan; y Duras, mediante su escritura, es capaz de encarnar a esta trinidad. Además, amar y escribir, tanto como filosofar, son actividades que nos enseñan a morir y a reencontrar el tiempo perdido, como el perdón.

Pero Duras, como Céline, no logra el perdón tradicional del artista por parte de la sociedad como lo hace la literatura de Dostoievski porque rechaza todo los dones que la sociedad pueda ofrecerle y por ello, como Barthes en la crítica literaria, sitúa su escritura en el grado cero,

elevando su goce personal al grado máximo, no perverso, puesto que no representa ningún modelo paterno.

Si el perdón para Arendt es una buena manera de deshacer lo hecho y para Kristeva de reencontrar el tiempo perdido; es además para Bataille una forma de luchar contra la violencia organizada mediante la fiesta o la guerra. Se diría que Céline y Duras, hartos de crímenes, castigos, y de la inutilidad del perdón divino, se toman la justicia por su mano.

Sin embargo, toman del cristianismo el poder del sacrificio simbólico, el poder del horror ficticio, llevado a cabo tan sólo por imágenes, representaciones y títeres. Pero el sacrificio simbólico de Duras no consiste en matar ni en matarse, sino en la violación de la ley mediante el incesto. Porque no dejar títere con cabeza no es la excepción, sino la regla.

La obra de Duras no es una excepción puesto que para Kristeva, “*el arte moderno es una celebración sublimada del incesto*”<sup>264</sup>. Si mediante la escritura, Bataille, en *Mi madre*, disfrutaba del sexo femenino de la madre, Duras, en *El amante*, disfruta del masculino del hermano, convirtiéndose en un ser continuo de Bataille, heterogéneo de Kristeva o superhombre de Nietzsche.

Eso es además lo que entiende Bataille por soberanía. Como decíamos, Duras escribe para no trabajar en los oficios femeninos, los rechaza como el perdón o el reconocimiento social. Tanto como prostituta, enfermera o escritora, trabajar es servil. Además, su madre, trabajando como profesora toda su vida, tan sólo consiguió unos ahorros a cambio de los que obtuvo una tierra anegada.

---

<sup>264</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 224

Duras, no desea ahorrar como las mujeres grasientas representadas por las Henrouille. En ese sentido se asemeja más a las bailarinas adoradas por Céline. Ella prefiere gastar y ser amada, en ello consiste su soberanía en el sentido de Bataille, para quien ser soberano es ser amado. Además, con sus amores, construye aquello que necesitaba su madre: *Un dique en el Pacífico*.

Pero, la soberanía no es nada. Por sí mismos, un cetro y una corona no son nada. La soberanía toma su valor del poder sobre los cuerpos de sus súbditos. Los subordinados del escritor son sus personajes que, como soldados, obedecen sus órdenes y cumplen sus deseos. De ahí deriva la “santidad”, “realeza” y “divinidad” de la escritora, de sus lágrimas y de su risa.

Pero la divinidad de Duras nada tiene que ver con la de la virgen. Ella escribe para matar mediante la escritura, como un rey, no para dar la vida, como una reina: “No es el fracaso de mi madre. Es la idea de que ésos del catastro no habrán muerto todos, que quedarán algunos todavía con vida para leer ese libro y que se morirán al leerlo”<sup>265</sup>, lo que la impulsa a escribir ese libro.

A diferencia de los poetas “malditos”, que maldicen una vieja simbología significativa bendiciendo otra, y mediante ella al otro, maldiciendo su propio yo; Duras maldice toda lengua colonialista y colonizadora. Escribiendo maldice a su vez el idioma francés, y con él a todos los franceses, para bendecir a esa otra que era “ella” de niña, a ese “yo-otro” de Rimbaud.

Porque, tal como afirma Benveniste, los pronombres expresan la realidad del discurso; así, mediante su funcionamiento en el discurso

---

<sup>265</sup> Duras M., *El amante de la China del norte*, op. cit., p. 84

novelesco, podemos averiguar entre quien se mantiene el diálogo de la persona subjetiva (yo) con la persona no subjetiva (tú); del yo que se convierte en tú gracias a la no-persona de Benveniste.

Ella, la autora, escribiendo su autobiografía en tercera persona, se opone al yo- niña. Al mismo tiempo, ella, la niña, se opone al yo-autora, siendo así Duras desposeída de su identidad y de su subjetividad y pasando a no ser nada ni nadie al tiempo que todos, siguiendo las pautas que ofrece Benveniste para el estudio del discurso a través del empleo de los pronombres.

En este sentido, la escritura de Duras es poco común, puesto que lo más habitual es encontrar que en la novela dialógica o polilógica, el yo es otro, pero ese otro es un tú; es decir, una persona no subjetiva. En mi opinión, lo que revela esta utilización del impersonal es que la autora se considera en posesión de la objetividad absoluta de toda la humanidad o de Dios: Ella es Él.

Quizá por ello, a diferencia de otros autores, no se confiesa. Por ello no busca el perdón. Denuncia a los otros y ella misma los castiga, mientras que no considera pecaminosas sus prácticas incestuosas. En este caso, el escritor no se convierte en un trans-Edipo sino en el propio Edipo-rey que canta su goce, consciente del desafío que supone, pero consciente a su vez de que la justicia no existe.

Duras sabe que nadie está libre de pecado y que si pocos son los que han gozado como ella, muchos han asesinado y robado. De hecho parece estar en lo cierto, ella, perversa en un mundo en el que todo el mundo es perverso. Ése es su pensamiento llevado a la práctica en sus novelas, en sus “mentiras-verdaderas”, tal como Kristeva consideraba la obra de Aragon.

Además, su obra literaria se asemeja al proyecto surrealista en el sentido del arte que ha dejado de ser un fin y se convierte en una revolución. Si este arte tiene como único fin el acabar de una vez por todas con el oscurantismo, Duras, con su adoración del incesto, arranca de raíz el árbol del Bien y del Mal y con él nos hace perdonar de una vez por todas el pecado original de Eva.

Si Eva encarnaba el mal y María el bien, una vez perdonada Eva quizás por haber cometido incesto con Abel, María pierde su papel de llorona redentora. En eso consiste este tipo de arte, en suponer una revolución del pensamiento “político-esotérico-sexometafísico” que transforma la novela en una experiencia psíquica.

La experiencia psíquica consiste en transformar el olvido en recuerdo mediante la escritura, metamorfoseándolo como la crisálida; pasando de algo feo a algo bello. Sin embargo, la escritura de Duras también se opone a la belleza convencional. La metamorfosis en el caso de su escritura sería más bien la de pasar de arrastrarse a volar.

Duras tan sólo ansía la libertad y lo consigue en primer lugar renunciando a los steaks, encarnación de la patria tal como estudia Barthes en sus *Mitologías*: “odiando Francia, escupiendo la carne roja de los steaks occidentales, enamorada de los hombres débiles, sexual como aún no ha encontrado a otra. Loca por leer, por ver, insolente, libre”<sup>266</sup>.

El steak, tanto en el nivel lingüístico del significante como del ideológico, es un mito. Comer un steak, para un francés supone lo mismo que para un cristiano tomar una pequeña oblea. Barthes, como veíamos en el capítulo dedicado a sus valiosas aportaciones a la crítica

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 30



literaria, consideraba que la mejor manera de luchar contra el mito es crear mitos nuevos.

Marguerite Duras describe su pasión recordando los instantes más apasionados de su vida, abandonado su cuerpo y perdiendo su identidad al tiempo que la virgindad se transforma en un mito que ha muerto y ha resucitado por la escritura: *“El cuerpo queda abierto hacia el exterior. Ha sido franqueado, sangra, ya no sufre. Ya no se llama dolor, se llama tal vez morir”*<sup>267</sup>.

Como un Cristo encarnado en virgen, cambia el oro por el amor y la risa. Prefiere ser adorable y adorada, la pasión a cualquier joya. Pero recordemos que renuncia a la pasión casta de la madre por su hijo, porque como en el caso de su madre, esa pasión mata a ambos, puesto que la sed de amor del hijo seca las lágrimas de la que fuera virgen y acaba saciándose con sangre ajena, vino y opio.

Por último, para terminar con mi presentación de la ideología de Duras reflejada en una de las más autobiográficas de sus obras, sólo quiero destacar el valor de su pasión como remedio al narcisismo. Por una parte, si no hay dolor, todo quedará olvidado y, por otra, la pasión, al tiempo que encadenará la película imaginada por la autora, unirá muchas “soledades”.

Las novelas de Duras son historias de Amor, fragmentos de un discurso amoroso como los que Kristeva, en su labor de psicoanalista, escucha brotar de la boca de sus pacientes tendidos en el diván. Porque, según ella misma al inicio de sus *Historias de amor*, es el único lugar donde el contrato social autoriza explícitamente una búsqueda -aunque privada- del amor.

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 67

Historias de amor frustradas que terminan en el diván porque, quizá como la de Duras, sus protagonistas pertenecían a distinta clase social, eran del mismo sexo, tenían edades o estados civiles incompatibles; pero a diferencia de Narciso, don Juan, Romeo y Julieta, o Cristo y la Virgen ( figuras de amor en occidente ), los amantes de la China y del diván no mueren trágicamente.

Al cabo, Narciso, don Juan, Romeo y Julieta y Cristo, incluso, tan sólo murieron en la ficción a manos de su narrador. Pues bien, estos nuevos héroes nacidos a partir de Freud, mediante sus propias narraciones, ya no están condenados a muerte sino que nacen y renacen al recordar su bellas historias de amores múltiples e infinitos.

Estamos en un momento culmen de la historia de la subjetividad que, según Kristeva, tal como refleja *Le Vieil Homme et les loups*, se asemeja increíblemente al fin del Imperio Romano. Por ello, hoy han resurgido las figuras de Narciso, don Juan, Romeo y Julieta, o la Madre con su hijo, pasando a representar papeles centrales en la Historia del Cine.

El hijo de Dios resucita en el cine para representar *La última tentación de Cristo* o *Jesucristo superstar*, Julieta se convierte en *Lady Alcón*, don Juan es James Bond, mientras que las Marías, las madres, salen por televisión anunciando detergentes y comida rápida; aunque mi imagen preferida de María es la de *La tía Tula*; y Narciso, él, somos todos o nadie.

El narcisismo, que desde siempre y de formas muy diferentes a lo largo de la Historia ha sido enraizado en el deseo y el placer, a partir del siglo XX tiene una nueva imagen: la pantalla narcisista de Kristeva ha

de ser vista a través de una cámara, tal como apunta Duras en *El amante de la China del Norte*, donde ella encarna la pasión.

Duras escribe en tercera persona, para todo el mundo, para el cine. En una de sus múltiples notas al pie de página dirigidas a un futuro realizador dice: *“En caso de película, todo ocurriría así mediante la mirada. El encadenamiento sería la mirada. Los que miran son mirados a su vez por otros. La cámara anula la reciprocidad. No filma sino la soledad de cada uno”*<sup>268</sup>.

Porque Duras es consciente de que todos los futuros espectadores somos narcisos solitarios, ella nos ofrece todo y nada: su pasión. La pasión es el encadenamiento de la película, ella es su verdadera protagonista. Duras nos ofrece un nuevo mito porque, como decía Barthes en sus *Mitologías*, la forma del mito no es un símbolo, es una imagen.

El amor es el rey, y la pasión la reina que reinan entre las fronteras del narcisismo y la idealización y se han transformado en una imagen real, a la que los hombres vamos a seguir fielmente como predijo San Agustín . Es en el cine donde el Yo, su Majestad, se proyecta y glorifica, o bien estalla en pedazos y se destruye, cuando se contempla en un Otro idealizado, sublime.

Al cabo, *“todos los discursos de amor han tratado del narcisismo, y se han constituido en códigos de valores positivos, ideales. Teologías y literaturas, más allá del pecado y de los personajes demoníacos, nos invitan a circunscribir en el amor nuestro territorio propio, a erigirnos*

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 144

*como propios, para expandirnos en un Otro sublime, metáfora o metonimia del Bien supremo*<sup>269</sup>.

El cine, como la reescritura de *El amante* para Duras, no viene sino a llenar ese vacío de bondad, cubiertos como estamos de tantas abyecciones y maldad, tal como denuncia Céline; y además los hitos que aseguraban la ascensión hacia el bien han resultado dudosos y padecemos crisis de amor y estamos todos faltos de amor.

Estos falsos amores, amores engaño, o amores de transferencia, se deben a que la experiencia amorosa une indisolublemente, tal como bien ha descubierto el moderno psicoanálisis, lo *simbólico*, lo *imaginario* y lo *real*; con la consecuente dificultad para llevar a buen término la experiencia amorosa sin fluctuar entre la alucinación y el engaño extensivo a todas las pasiones y discursos.

Por ello, todas las filosofías del pensamiento, de Platón a Descartes, Kant y Hegel, que pretenden asegurar a éste una influencia sobre la realidad, prescinden de la turbación de la experiencia amorosa para reducirla a un viaje iniciático hacia el Bien supremo o el Espíritu absoluto y sólo la teología se deja conducir a la trampa de la santa locura amorosa desde el Cantar de los Cantares.

La risa, además del amor, es la patria de los locos. Kristeva insiste en que Duras es una loca razonable, como “*Freud, un posromántico, el primero de los modernos, al que se le ocurrió hacer del amor una terapia*”<sup>270</sup>. Se trata, con el análisis, de dar al sexo lo que es del sexo; revelando, en la angustia, el síntoma o la alucinación, la parte reprimida del deseo o del trauma sexual.

---

<sup>269</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 6

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 7

Freud en *Sobre la técnica psicoanalítica*, concretamente en los capítulos VIII y X titulados “La dinámica de la transferencia” y “Observaciones sobre el amor de transferencia” explica cómo mediante el análisis-transferencia es posible aplacar los efectos perniciosos del fuego amoroso, rehabilitándolo, desculpabilizándolo y aplacándolo.

Llevándola a la conciencia, despoja al sujeto de una parte de sus fantasías para indicarle una parte de la realidad. La realidad, tanto para Freud como para Duras, es el sexo. Por aquí es por donde comienza Freud, y este minimalismo constituye sin embargo la garantía última para deshacer la confusión de lo real-imaginario-simbólico generadora de lamentos y locuras, cuando no de ocultismo.

Duras es libre porque a partir de su deseo, así reconocido, es libre de construir su realidad como marco más o menos frágil de su vida amorosa. Para la propia Kristeva, en sus prácticas psicoanalíticas, es difícil separar este juego amoroso de lo serio pues, si no amara realmente a sus pacientes, no podría escucharles ni sabría qué decirles.

El amor de contratransferencia, como la escritura, es una actividad creativa. Para Kristeva *“es mi capacidad de ponerme en su lugar: de mirar, de soñar, de sufrir como si fuera ella, como si fuera él. Fugaces momentos de identificación. Fusiones provisionales y sin embargo efectivas. Fructíferos destellos de la armonía”*<sup>271</sup>.

Esta armonía que Kristeva crea en el análisis se asemeja a la armonía de una frase musical, de una melodía con un desarrollo como el de las novelas autobiográficas que, si no buscan el perdón, al menos sí el

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 9

análisis a través de la triste voluptuosidad de la melancolía como único remedio efectivo contra la depresión derivada del ateísmo.

Porque, si en palabras de Kristeva: “*melancolía y depresión son diferentes pero su estructura es común*”<sup>272</sup>, amor y escritura también son estructuralmente semejantes en el sentido de que el amor cura el mal del narcisista depresivo tanto como la escritura la tristeza del melancólico; aunque no hay escritura que no sea amorosa, ni amor que no sea melancólico.

Con lo que amor y escritura son dos caras de la misma moneda con las que pagamos las deudas o culpas que antes pasábamos a la Iglesia. Porque, como bien observa Kristeva: “*el deprimido es un ateo radical y moroso*”<sup>273</sup>, no amoroso. Aunque yo diría que es también un perezoso que no desea poner en orden su vida, limpiar su alma ni alimentar su espíritu, y no digamos el ajeno.

Dar sentido al sinsentido de la vida ha pasado a ser tarea del cineasta, del novelista, del filósofo, del analista y como decíamos al comienzo, del amante. Nuevos creadores de melodías, sin finales conclusivos, sino suspensivos para que el narcisista deprimido, sin otra cosa que observar que su propia faz, no se hunda en la desesperación al menos mientras mira hacia arriba, a la pantalla.

Además, si tal como afirma Melanie Klein, la depresión oculta una agresividad contra el objeto perdido, resulta que el género cinematográfico preferido por el sujeto deprimido será aquel más violento que pueda existir; mientras que la melancolía del escritor,

---

<sup>272</sup> Kristeva J., *Soleil Noir*, op. cit., p. 20

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 15

buscando un remedio al mal de amor, lo encuentra en la recuperación del propio objeto en lugar de en su destrucción.

Para realizar esta afirmación me baso en la escritura de Duras, autora destacada por su melancólica tristeza, considerada por Kristeva, una “mujer tristeza” . En su caso, resulta que la tristeza constituye un sustituto de la violencia. Sin embargo, este don de su escritura, como el de la risa, siempre había sido condenado por la Iglesia.

Si Bajtin estudiando la literatura de la Edad Media y del Renacimiento encontraba que la risa, propuesta por el docto Rabelais como terapia, era condenada por la Iglesia, Kristeva sostiene que “*la melancolía se afirma en la duda religiosa*”<sup>274</sup>. Así, el final del monoteísmo nos devuelve a sus orígenes, al fascismo del César, a su totalitarismo y ambición imperialista, pero también a la risa y a la melancolía.

Con la desaparición del árbol de raíz judía del Bien y el Mal, entre los débiles y marginados reclutados en las filas de Dios para luchar por las causas perdidas, renace el interés por los efectos alucinógenos de las Flores del Bien tales como la poesía de Safo y la tragedia de Edipo que son representadas en el cine por los delirios de Duras.

En ese sentido, los amantes guiarán espiritualmente a poetas melancólicos, cuyos discursos deprimidos nos paralizan, frenando con su angustia nuestros impulsos, tanto vitales como mortales. El psicólogo sabe que mientras exista angustia el sujeto está a salvo del suicidio, un impulso violento mortal opuesto al impulso violento vital que nos lanza al abismo del acto sexual.

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 18

Según expone también Bajtin en su estudio de la literatura de la Edad Media y del Renacimiento, los golpes eran sinónimo del sexo. Sin embargo, a partir de Freud, tal como afirma Kristeva, podemos dar al sexo lo que es del sexo revelando, en la angustia, el síntoma o la alucinación, la parte reprimida del deseo o del trauma sexual.

Por tanto, todo ser angustiado, deprimido o triste, es además de un moroso que debe devolver el amor recibido de sus padres, un reprimido. Lo paradójico es que la madre, la que da amor, es la misma que reprime a su hijo de devolverlo prefiriendo encauzar el afecto de su criatura hacia fines menos espirituales y económicamente más rentables.

Duras, cuando renuncia al don de la maternidad-fálica en favor de la maternidad-creativa, denuncia a su vez la corrupción de los modos de procreación típicamente masculinos: Dios y el arte, convirtiéndose en un verdadero ser amoroso, soberano y heterogéneo y perdiendo el miedo “devorador” a ser devorado por el ser amado.

El angustiado desea amar, devorar, tiene hambre de carne y sed de sangre; como bien describe la liturgia. Por ello, el deprimido, ateo y moroso, necesita sublimar su deseo, realizarlo o matar. Porque como dice Kristeva, el desesperado es un místico que sublima por melodías, ritmos y polivalencias semánticas; mientras que el depresivo es un afectuoso, herido, pero cautivo del afecto.

El triste, dominado por el afecto, obedece a Dios a pesar de negar su creencia. El afecto sólo vive gracias a la oscuridad del lenguaje y de lo social, que tan sólo puede leerse desde un punto de vista semiótico o simbólico. Sin embargo, en Duras, el lenguaje afectivo es claro, porque es capaz de ofrecer una retórica blanca del apocalipsis.



La retórica de Duras no esconde nada, al contrario de una madre perversa que depende de sus hijos para subsistir, sino que aclara la realidad amorosa humana tras siglos de oscurantismo. Su melancolía, frente a la depresión lírica narcisista, no esconde una agresividad contra el objeto perdido, sino que la vence en el lenguaje por el lenguaje.

Por ese motivo, la satisfacción de su deseo de venganza no deviene en una consagración de la insatisfacción ni en la vida terrenal a través de la perpetuación de la familia, ni en la vida celestial gracias a la creencia en la muerte eterna. Porque, como asegura Kristeva, el suicidio no es un acto de guerra camuflado, sino una reunión con la tristeza más allá de la muerte.

Por ello, el fantasma de la inmortalidad va unido a la represión sexual y éste al de la Creación y la procreación, y todos estos fantasmas constituyen la conciencia. El psicoanálisis, como Duras, saca a la luz todo este lado oscuro de la vida ligado a la muerte, al tiempo que supone una cura al delirio del lirio que, más o menos líricamente, víctima de una herida narcisista, se arroja a los brazos de la muerte.

Duras es revolucionaria en el sentido de adoptar la maternidad espiritual de los religiosos y artistas masculinos. Al mismo tiempo, al hacerlo desde su condición de mujer que ha sido educada para amar material y no espiritualmente, desde fuera de los cánones clásicos de la literatura, convierte su escritura en un puro goce y la devuelve a sus orígenes.

En la escritura de Duras la mujer es la Diosa como lo fuera en el Partenón, antes de que Platón introdujera su pensamiento creador y con él la vida del espíritu y su inmortalidad donde antes reinaba la vida biológica. A partir de ese instante, zoe y bios se bifurcaron y lo

femenino perdió su poder divino que consistía en conceder la inmortalidad debido a su capacidad de partenogénesis:

Duras, ingenuamente, descubre una nueva vía de salvación, la del lenguaje, frente a la condena del deprimido que, según Kristeva, es un incrédulo del lenguaje. Cuando tratamos a Barthes decíamos que él afirmaba que los males engendrados por el lenguaje tan sólo puede ser solucionados a través de él y que la literatura clásica no servía para arrancar el mal del lenguaje.

Si para Barthes, mi locura era mi verdad y el amor debería ser la cura, el problema al que se enfrentaba a la hora de crear un discurso amoroso era el lenguaje. Por ese mismo motivo, Benveniste desarrolla toda una crítica de la lingüística actual y propone como solución el deconstructivismo ruso o el estructuralismo francés.

Siguiendo a éstos y a Bajtin, Kristeva crea su semiótica. Y Duras, sin una verdadera base teórica, lleva a cabo esta deconstrucción del lenguaje literario que al mismo tiempo le permite la creación de un verdadero discurso amoroso capaz de destruir los demonios creados por el lenguaje mediante su propio lenguaje amoroso.

En este sentido, podemos afirmar que Duras es moderna histórica y psicológicamente, suponiendo un nuevo avance en cuanto a lo que Freud analizó como el “masoquismo primario” en relación a la melancolía narcisista como pulsión de muerte y además por lo que respecta a sus análisis de producciones imaginarias tales como las religiones, las artes y la literatura.

Freud analiza estas producciones y encuentra que el miedo a la muerte halla sus representaciones en estas formaciones “transconscientes”. Sin

embargo, en Duras no existe el miedo a la muerte sino al oscurantismo con el que el ser humano trata de perpetuar la vida a través de la tristeza del matrimonio, que tan sólo sirve para habituar al sufrimiento a los pobres.

Personalmente, considero que la inacción de la melancolía y la depresión son la cruz y la violencia es la cara de la moneda de cambio entre seres narcisistas, y que el reverso es lo que corresponde a Dios y el anverso al César. Y si tal como afirma Kristeva: “*la teología cristiana hace de la tristeza un pecado*”<sup>275</sup>, en ello consiste su fracaso terapéutico frente a la escritura o el psicoanálisis.

Además, si alimentaba el fuego de la pasión, no lo hacía para unir soledades, como Duras, sino para potenciar aún más si cabe la violencia de las guerras mediante la cohesión de los ejércitos y de las masas fascistas; sobre todo a la madre de las guerras, aquella que desde hace miles de años enfrenta a los dos sexos.

Duras se enfrenta a este tipo de cohesión entre los colonialistas franceses amando a un chino, objetivamente superior a su propia raza, a riesgo de engendrar mestizos, subjetivamente inferiores. Ésa es su rebelión contra la irracionalidad, contra los mitos; proponiendo una nueva fe, la de la Creación femenina en el estilo clásico de Lesbos, frente a la del eterno martirio de la religión cristiana.

En este sentido, Duras parece representar el papel de Antígona guiando los versos ciegos de dolor edípico de Baudelaire cuando el poeta canta a Lesbos: “*Madre de los juegos latinos y de los deleites griegos... Lesbos, donde los besos son como cascadas... Lesbos, donde las Frinés*

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 17

*se atraen una a la otra... Lesbos, tierra de noches cálidas y lánguidas... deja fruncir el ceño del austero Platón*<sup>276</sup>.

Por ello, también la tristeza era condenada por la Iglesia, porque resurge como la señal de un yo primitivo herido, incompleto, vacío; sin embargo, la teología cristiana no hace nada por superar la falta de heterogeneidad, tal como defendía Cristo, ni por dar a las mujeres, madres o prostitutas, una vía de salvación por la vía de la palabra sagrada, la pública.

A partir de Duras, las mujeres no sólo sabemos que ya somos verdaderamente inmortales, sino que nos sentimos responsables de la condena eterna del hombre a la mortalidad. Sus novelas han revelado la enfermedad de la muerte que constituye nuestra intimidad más disimulada, hecha pública a través de la manifestación de la enfermedad del dolor.

Kristeva trata a lo largo de toda su obra la enfermedad del dolor psíquico, tanto en la realidad como en la ficción; al tiempo que en *Soleil Noir* se detiene aún más si cabe en ello reconoce que el deprimido es un perverso, mientras que la tristeza retiene el odio y es el filtro último de la agresividad y se opera confundiendo el yo con el otro.

Duras será el ejemplo de esta confusión a través del desdoblamiento de todos los yoes que aparecen en sus obras. Así, una mujer-pasión se revela capaz de protagonizar tanto las uniones carnales como las espirituales, políticas y sociales que son regidas por la pasión de la muerte, recuperando, en la ficción, el protagonismo de la diosa creadora frente a las figuras masculinas de Dios.

---

<sup>276</sup> Baudelaire Ch., *Las Flores del mal*, Lesbos

Las escrituras tanto de Duras, como de Céline, revelan que quien gobierna el reino del espíritu es la pasión, pero no del amor sino del odio. Ambas representan la retórica del apocalipsis, tan sólo que en el caso de Duras, ésta será blanqueada. El odio y el amor, laboriosamente, serán cribados en el filtro último de la agresividad que es la tristeza.

Sus novelas revelan una formidable crisis del pensamiento cristiano y de la palabra de Dios puesto que, aún profesando la misma fe y amándose como hermanos, los hombres no solamente nos volvemos nuevamente mortales sino que somos capaces de dar muerte a los nuestros. Auschwitz e Hiroshima son los ejemplos.

La enfermedad de la muerte ha saltado a la luz. Pocos de entre nosotros ignoramos que la política, la economía y la sociedad están gobernadas por la pasión de la muerte que rige el reino del espíritu. Ello, según Kristeva, provoca una formidable crisis de la representación de la que se encuentran análogos en el pasado, en el despertar del cristianismo o en la peste y las guerras medievales.

También podemos afirmar que el poder de las fuerzas destructoras no divinas, sino humanas, no había aparecido jamás tan imparable como hoy, fuera y dentro del individuo y de la sociedad. La destrucción de la naturaleza, los desórdenes que la psiquiatría diagnostica como depresión, manía, borderline, falsas personalidades, etc., pueblan de fantasmas monstruosos nuestra existencia.

Los cataclismos políticos que desafían el pensamiento por la monstruosidad de su violencia tales como el campo de concentración, la bomba atómica, o la incidencia de las depresiones y los suicidios, todo ello constituye la realidad espiritual del ser humano actual que está

pidiendo a gritos la creación mallarmeana de una palabra extranjera a la lengua a fin de captar lo innombrable.

Esta crisis a la vez religiosa y política, este desastre del espíritu, predecido también por Valéry, encuentra su traducción radicable en la crisis de la significación que representa la escritura durasiana. Lamentamente, para Kristeva, la dificultad de nombrar no desemboca en la musicalidad de las letras de Mallarmé y Joyce, creyentes y estetas, sino en la falta de lógica y en el silencio de Duras.

Ello es lógico, ya que las letras no encuentran valores ni religiosos ni estéticos a los que dedicar su lirismo; sin embargo, los literatos descubren que con ellas y su melancólica tristeza pueden recrear vagos e ilusorios nuevos paraísos más allá de la “racionalidad-irracional” de la corriente lúdica y comprometida políticamente del surrealismo.

El arte que encierra la escritura de Duras es inexistente. En sus novelas no hay una intención artística ni estética, sus ilusiones no son producto de la imaginación sino del enfrentamiento al pánico al sexo, a los hombres, al placer, al incesto, a la felicidad, a los franceses, a los chinos, a los japoneses, a los alemanes y a todos sus demás personajes.

Conscientemente, tal como dice Céline en la introducción de *Semmelweis*, su escritura no trata de ser ni tan siquiera agradable, ya no digamos bella; sin embargo, el inconsciente, al saber que va a mostrar su podredumbre, hace brotar las palabras, como las flores, embellecidas. De la enfermedad de la muerte, de sus heridas, brota la vida.

En varias ocasiones he citado el ejemplo de la oruga y de la mariposa. Casualmente, en mi lengua materna, el gallego, al comienzo de la

normativización los lingüistas creyeron que mariposa era volvoreta porque derivaba de volver pero finalmente supieron que venía de belleza en latín y escribieron bolboreta. En todo caso, el regreso de los amores de Duras es bello sin necesidad de adornos.

Las bellas imágenes que se desprenden de la reescritura de *El amante*, como pudimos ver en el cine, tienen como padres espectáculos monstruosos y dolorosos de la vida psíquica de la escritora. Su escritura salva a Duras de morir ahogada por las lágrimas. Escribiendo consigue nadar hasta el borde del río del silencio y de la “nada” que nos arrastra. Y una vez secas sus alas, logra volar.

Como los ángeles, sobrevive al apocalipsis. Si *apocalypto* significa demostrar, descubrir por la mirada, su sentido se relaciona con *aletheia*, desvelamiento filosófico de la verdad. Con su nueva mirada a vista de pájaro, por el pensamiento, la escritora recupera la voz frente a su anterior visión de esa nada monstruosa, de esa monstruosidad que ciega e impone el silencio.

Sin embargo, los espectadores, en el cine, seguimos mirándola con miedo, desde abajo. Por ello, el cine para Kristeva se convierte en el arte supremo del apocalipsis. Esta nueva retórica apocalíptica es realizada en dos extremos aparentemente opuestos y que, a menudo, se complementan: la profusión de imágenes y la retención de la palabra.

Frente a la mirada apocalíptica del cineasta, el escritor, mediante la melancolía, se transforma en el motor secreto de una nueva retórica. Por ello, la nueva literatura busca lo invisible, quizás metafísicamente motivada por la ambición última de las palabras por las palabras, imperceptible y progresivamente asocial y antiespectacular.

Para Kristeva, la experiencia de Marguerite Duras parece ser menos la de una obra dirigida hacia el origen de la obra, como lo desearía Blanchot, que un hundimiento con la “nada” de Valery, esa “nada” que impone la enfermedad psíquica debido a los enfrentamientos invisibles del individuo con la biología, la familia y los otros.

Pero la escritura durasiana no es auto-análisis buscando las fuentes en la música bajo las letras o en deshacer la lógica del relato. Su búsqueda formal está subordinada al hundimiento al silencio del horror en sí y en el mundo. Esta confrontación la conduce a una estética de la torpeza por una parte y a una literatura no catártica por otra.

No se trata de un discurso hablado sino de una palabra sobrevalorada a fuerza de ser rehecha, como desmaquillada o desnuda sin ser por ello descuidada, sino que ha sido forzada al abandono debido al hecho de padecer una enfermedad incurable. Esta palabra falseada suena insólita, dolorosa y apagada; y esta torpeza estilística será el discurso del dolor desgastado.

Al mismo tiempo, esta estética parece muy televisiva. El discurso del dolor desgastado es el que nos ofrecen diariamente los informativos. Para Kristeva, esta exageración silenciosa o preciosa de la palabra hasta su desfallecimiento tendido sobre el sufrimiento, viene a suplir al cine, cuya imagen es más viva, pero menos sincera, más aguda pero menos realista, más apocalíptica.

Recurrir a la representación teatral, pero sobretodo a la imagen cinematográfica, conduce necesariamente a una profusión incontable de asociaciones, de riquezas, pero también de pobreza semánticas y sentimentales al gusto del espectador. Pero si es cierto que las imágenes



no reparan las torpezas estilísticas verbales, sí las ligan a lo indecible: la nada.

La nada en el cine deviene lo indecible y el silencio hace soñar. El cine añade a las indicaciones frugales del autor, de la autora en este caso, los volúmenes y las combinaciones espectaculares de los cuerpos, de los gestos, de las voces de los actores, de los decorados, de las luces, de los productores, de todos esos cuyo trabajo es mostrar.

Si Duras utiliza el cine para usar hasta el desvanecimiento de lo invisible su fuerza espectacular en la sumersión de los nombres elípticos y de sus sonidos alusivos; multiplica así el poder de seducción de sus personajes. Su enfermedad invisible se convierte en la pantalla en menos contagiosa a fuerza de ser interpretable y repetida.

En la gran pantalla, la depresión filmada de la autora parece un extraño artefacto, mientras que sus libros nos hacen rozar la locura. No la muestran de lejos, al contrario, los textos capturan la enfermedad de la muerte. No hay purificación, ni promesa de un más allá, ni la belleza de un estilo o una ironía que constituya una prima de placer contra el mal revelado.

Sin catarsis, sin restablecimiento, ni Dios, sin valor ni más belleza que la enfermedad, nunca el arte fue menos catártico. Refleja más la brujería y el hechizo que la gracia y el perdón tradicionalmente asociados al genio artístico. El hechicero, el autor, escribe y revela el mal en su propio beneficio y lanza a los espectadores y lectores el maleficio.

Las imágenes son las que nos hechizan, las palabras mágicas de las Sagradas Escrituras o de la poesía. Una sombría complicidad con la

enfermedad del dolor y de la muerte en los textos durasianos nos conduce a radiografiar nuestras locuras, los bordes peligrosos donde se derrumba la identidad del sentido, de la persona y de la vida.

Con Duras tenemos la oportunidad de observar la locura a plena luz en sus libros o bien en la oscuridad de un cine. Para Kristeva, la autora brasileña Clarice Lispector también propone una revelación del sufrimiento y de la muerte que no se corresponde con la estética del perdón y se opone a Dostoïevski donde hay sonrisas y lágrimas pero ni crimen, ni castigo, ni perdón.

Lispector, en *La Pasión según G. H.*, para romper el silencio que imponen G. y H., que coinciden con las iniciales de dos jefes militares de la dictadura que gobernaba su país en los años en los que escribe la novela, en su soledad, toma la carne y bebe la sangre de Cristo representada por una cucaracha aplastada como símbolo de su heterogeneidad cristiana.

Decide comulgar de este modo, vencer sus prejuicios, morir y resucitar en Cristo cuando en el cuarto de su asistente descubre que ella era la objetivamente inferior en el sentido espiritual, a pesar de ser infinitamente superior en el sentido material. Pero el problema es que Clarice no es cristiana, por ello no puede salir a comulgar a la Iglesia y tiene que hacerlo en casa, escribiendo.

Clarice, con su literatura marcadamente femenina, comulga con todas las mujeres y con los hombres que deseen hacerlo con ella, leyendo sus historias, sus pasiones. Pero a diferencia de los escritores que precedieron a estas mujeres escritoras, no hay justicia, ni humana ni divina, ya no hay alma, no hay contenido; ya que, de humanos sólo nos queda la forma.

A diferencia de la literatura clásica, la moderna se llena de contenido. Cada libro contiene la vida, guarda el calor de una o más personas: del escritor y de los suyos. Quizá esta sea la crisis de la literatura de la que hablaban Valéry, Caillois o Blanchot, que tiene aquí su apoteosis. Esta literatura no es ni autocrítica ni crítica, simplemente es.

Es la ambivalencia generalizada y personalizada mezclando astutamente hombre y mujer, real e imaginario, verdadero y falso. Aquí, la crisis conduce a un más acá de toda torsión del sentido y tiende a la puesta al desnudo de la enfermedad. Sin catarsis, esta literatura reencuentra, reconoce y propaga el mal que la moviliza. Sin embargo, el escritor viaja como Céline, y ya eso era una esperanza.

Ello es el reverso del discurso clínico. El enfermo, gozando de sus beneficios secundarios de la enfermedad, la cultiva, la domestica sin gastarla, la hace suya. Ella se convierte en su pasión secreta. A partir de esta fidelidad a la enfermedad se comprende que las alternativas se encuentren en el neoromanticismo del cine o en la preocupación de transmitir mensajes y meditaciones filosóficas.

Mientras que Duras se inclina hacia el neoromanticismo, como Freud; Céline opta por las reflexiones ideológicas y metafísicas. Pero ambos buscan un nuevo paraíso, un nuevo cielo, que para Duras será el de las lágrimas y la tristeza frente al infierno de la frigidez y del dolor. Así el dolor refleja la realidad de una mujer incomprendida que vive en sufrimiento.

De nuevo, la mujer para Kristeva vuelve a ser la Ruth extranjera de raíz judía que vive inmersa en un perpetuo miedo al abandono. Mientras que el hombre, más narcisista, se fija con seguridad a su tierra. Ese traumatismo es lo que da fuerzas a Marguerite Duras, flor sin tierra,

para aferrarse a ella al crear un discurso donde se originaría la sublimación del amor.

Por ello, para Kristeva, la mujer durasiana no es cualquier mujer, porta, no soporta su tristeza, al tiempo que sus pulsiones son como blanqueadas, vaciadas de su poder de provocar la unión con el hombre, el placer sexual o la complicidad simbólica. La cosa perdida es el hombre, que ha dejado su marca sobre los afectos desafectados y sobre ese discurso sin significación.

Su escritura es la marca de una ausencia, de una desunión fundamental, que puede provocar la felicidad pero no el placer. Felicidad disimulada y antierótica con respecto al cuerpo ajeno pero autoerótica. Ella devora al hombre que saborea el cuerpo abierto de la joven, que le parece mortífera y peligrosa, devoradora, y por ello imagina matarla.

Por ese motivo, es la mujer la que da la muerte, devorándolo eternamente mediante un amor imposible, espiritual, platónico, tierra de nadie de los afectos indoloros y de palabras desvalorizadas, que roza el cenit del misterio. Su escritura es un gozoso misterio, tiene su lenguaje propio, su cielo privado, su lenguaje particular.

Este lenguaje crea ecos, dobles, parecidos que manifiestan la pasión o la destrucción de la que la mujer dolorida no tiene derecho a hablar y de la cual ella sufre por estar desprovista. Las parejas y dobles que aparecen en sus novelas vienen a suplir, con su reduplicación, las carencias de la autora. La reduplicación es una repetición bloqueada que se engrana en el tiempo.

A su vez, la reduplicación está fuera del tiempo, es una reverberación en el espacio, un juego de espejos sin perspectiva, sin duración. Un

doble puede fijar por un tiempo la inestabilidad del mismo, darle una identidad provisional, pero finalmente se hunde en el mismo abismo y la autora se ve forzada a crear un nuevo doble.

En todos los dobles siempre busca el fondo inconsciente del mismo, su lado oscuro, eso que amenaza con tragarnos de los demás. Fabricada por el espejo, la reduplicación precede la identificación especular propia del “estadio del espejo” donde habitan aún puras y vírgenes nuestras identidades, sin haber sido forzadas al orden patriarcal de la cultura, la religión y la sociedad.

Más allá de la vista, la pasión hipnótica de Duras ve dobles a los que amar, sin identidad sexual, nacional, ni familiar. Todos los personajes aparecen como un puro amor devorante. Ella antropófaga, los devora como si ellos representasen el pan y el vino eucarísticos, al tiempo que se deja devorar por todos sus amores como su madre por su hijo.

Ese hijo que sería la forma visible de su locura debida a la decepción, es el libro. Sin él, ella estaría muerta, pero con él, ella gira en el vértigo del amor, de su soledad, en el eterno exilio de los otros y ella misma, extranjera que desea ser asesinada por su hijo, desvelando los abismos sadomasoquitas del deseo apasionado y las delicias narcisistas y autosensuales del sufrimiento femenino.

El hijo es la resurrección de la madre pero, al mismo tiempo, sus muertes, sus pecados sobreviven en él en forma de humillaciones y de heridas innombrables. Ése es el secreto criminal que silencia la escritura de Duras, el misterio de la santísima trinidad, el secreto criminal y loco que esconde las caras ocultas de nuestros comportamientos.

La tristeza de ciertas mujeres, como Duras o la Virgen, ofrece un pequeño testimonio de este misterio. El resto, no son más que nombres. El padre y el hijo no son más que cuerpos sin alma sin mediación del espíritu, el nombre. Los nombres de los personajes, por sí mismos, parecen condensar y retener una historia que los portadores ignoran.

Los nombres nos dan la vida, los nombres son la marca sexual, familiar, nacional, que nos hace menos extranjeros y extranjeras. La madre o el padre, tienen el poder de dar al hijo un nombre. El que ama, como Duras en sus novelas, es el que nombra. La profusión de dobles tan sólo atiende a la necesidad de crear hijos dándoles nombres.

Pero además de resolver el misterio padre-hijo-espíritu, Duras también trata de solventar el problema de la falta de solidaridad entre las mujeres. Para Kristeva, la pasión entre las dos mujeres como mujeres, no como madre e hija, la que nombra y la nombrada, sino las que desean ser amadas y luchan entre sí por el amor de los hombres, es otra clave en su obra.

A pesar de que desde el comienzo de la novela Duras reprocha a su madre la falta de amor a la que condena a su hija por haber nacido mujer, más adelante, las dos mujeres hablan en eco, una termina las frases de la otra, dicen la verdad de su complicidad, comparten la misma plasticidad histérica, prontas a perder su identidad por la del otro, de amar a un mismo hombre.

Duras denuncia que la mujer no tiene un objeto de amor estable, de ahí los dobles, por ello refleja su objeto en un espejo. La mujer está hecha para amar a todos los hombres y a ninguno más que a sus propios hijos, y la autora sabe, a pesar de que trata de reflejar a las mujeres en sus

espejos, que entre mujeres jamás será posible alcanzar la fusión de los cuerpos, la pasión maternal.

La hija ama a la madre, pero la madre no ama a la hija por el simple hecho de poseer un nombre femenino. En este sentido, el complejo de Edipo de Duras es aún más doloroso. Por él ella canta, grita, llora, inventa y describe los celos, la envidia, el odio, la fascinación, y su deseo sexual insatisfecho por las mujeres, por su madre.

La violencia de esas pulsiones irreductibles a las palabras es tamizada por la retención de los comportamientos como dotados ellos mismos de gracia al esfuerzo de dar forma como en la escritura preexistente. El grito de odio no retentivo en su brutalidad salvaje es metamorfoseado en música, la que recuerda el reír de la Gioconda.

Esta risa hace visible el saber del secreto criminal invisible, enterrado y uterino de las madres, el deseo por hacer de sus hijos hombres Edipos y Narcisos y de sus hijas mujeres extranjeras. En ello consiste la melancolía femenina de Duras, en no poder satisfacer a otra mujer, a la madre que prefiere de forma histérica la compañía de un hombre.

Por este motivo, frente a la histeria de la madre, la hija, de manera perversa, se expresa y se erotiza en la destrucción, en la violencia desencadenada en la familia por culpa de la madre, quien determina la sexualidad de sus hijos. Duras denuncia que su madre la golpea por puro placer, para satisfacer su sexualidad, su insatisfacción sexual.

Todos los dobles de sus amantes masculinos, siempre extranjeros, representan a la madre a la que ama y odia. El doble inalcanzable revela la insistencia de un objeto de amor arcaico, indomitable e inimaginable. Todas las figuras del amor convergen hacia ese objeto

autosensual aunque sean constantemente relanzadas y giren sobre el eje de una presencia masculina.

Todos esos hombres extranjeros, sensuales y abstractos, arrastrados por un miedo que su pasión no logra dominar, son su madre. La gran insatisfacción que separa dos mujeres es lo que arrastra a la madre hacia los hombres y a la hija a la escritura. Pero no hay maldad pues en esta cripta de reflejos, las identidades, las uniones y los sentimientos se destruyen.

Por último, tan sólo queda por decir que esta sociedad de mujeres donde reina la extranjería, la imposibilidad de las uniones eróticas homosexuales y la inexistencia de valores, y cuyo microcosmos es el dolor por la destructividad madre/hija, deviene muy peligrosa. Considero que deberíamos en adelante prestar mucha atención a esta lamentable enfermedad de la muerte.

También creo que tendremos que dar a estas nuevas literaturas el interés que merecen, observando cómo en la gran pantalla se van agrandando las melancolías, la violencia y el delirio humanos, porque esta dramaturgia de la reduplicación recuerda la identidad inestable del niño que, en el espejo, no encuentra la imagen de su padres más que como eco terrorífico de sí mismo.

En la novela moderna, los discursos elípticos de los personajes, la evocación de una “nada” que resume la enfermedad del dolor, designan un naufragio de los nombres cara al afecto innombrable. Ese silencio, recuerda la nada que el ojo de Valéry veía en el sentido de un desorden monstruoso, y que Duras no lo orchestra a la manera de Mallarmé que buscaba la música de las palabras.



La reverberación de los personajes y el silencio inscrito, la instancia sobre la nada a decir como manifestación última del dolor, conducen a Duras a un blanqueo del sentido. Junto a una enfermedad retórica, ellos constituyen un universo de enfermedad contagiosa. Moderna histórica y psicológicamente, esta escritura se encuentra hoy confrontada al desafío postmoderno.

Se trata de no ver en “la enfermedad del dolor” mas que un momento de la síntesis narrativa capaz de llevar en su torbellino complejo tanto las meditaciones filosóficas como las defensas eróticas de placeres divertidos. Lo postmoderno está más cerca de la comedia humana que del malestar en la cultura que denuncian Freud o Duras.

El infierno explorado a fondo en la literatura de post-guerra no ha perdido su inaccesibilidad infernal para convertirse en cotidiano, transparente, casi banal, como un noticiero de nuestras verdades, visualizadas, televisadas. A nadie le importa mostrar sus secretos criminales y nadie pretende responder al porqué de tanto criminal impune.

El deseo de comedia viene hoy a recubrir, sin ignorar, la preocupación de esta verdad sin tragedia, de esta melancolía sin purgatorio, de estos Edipos que cantan su pecado viendo claramente que quien ha de ser castigado no es el hijo sino la madre. Ella, la mujer, como un nuevo Cristo, es la que muestra descarnadamente sus llagas.

Y ahora, para finalizar este capítulo, tan sólo me queda decir que estoy de acuerdo con Kristeva en que un nuevo mundo amoroso va a brotar a la superficie en el eterno retorno de los ciclos históricos y mentales. Y que tantas sonrisas y tantas lágrimas derramadas por hombres y

mujeres, de las que las novelas y el patio de butacas del cine dan testimonio, harán brotar una nueva fe.

En el futuro la sociedad será capaz de mejorar la condición de sus eternas extranjeras, confiará en ellas y en su deseo de procrear para el bien de la humanidad en vez de para el mal. Estas nuevas mujeres capaces de mantener la suficiente amistad y complicidad tanto con los hombres como con el resto de las mujeres acabarán para siempre con los crímenes, los pecados y los castigos.

Los hombres, quizá así no tengan necesidad de suicidarse, de deprimirse o de escribir para defenderse del dolor y de la injusticia. Y los cantos humanos, como los de los pájaros, no supondrán reiteradamente un quejumbroso grito de dolor sino que serán una sublimación melancólica del placer y del amor liberador en lugar de represor.



## GEORGE BATAILLE: HETEROGENEIDAD Y SOBERANÍA

La heterogeneidad, un concepto clave en la obra de Kristeva, como veremos a continuación, debe su paternidad a Bataille, y de ahí la importancia de su obra dentro de mi trabajo. El término de heterogéneo es complejo e inseparable del de deseo psicoanalítico freudiano, del de materialismo marxista, del estructuralismo de Lévi-Strauss y de la moderna fenomenología .

Bataille es ante todo un crítico más que un filósofo. En primer lugar, Bataille critica la filosofía como lo haría el joven Hegel, puesto que para él la naturaleza es la caída de la idea, una negación, al tiempo una vuelta atrás y un “sin-sentido”, como lo será para Kristeva quien al estudiar el pensamiento también acude a la negación, la “re-vuelta” y al sinsentido.

La figura de Bataille encarna el ideal de intelectual revolucionario, o de samurái, como Kristeva considera a esta clase de “guerreros de pluma afilada” que tratan de expresar un pensamiento nuevo, renovado y revolucionario basado en la concepción hegeliana del lenguaje que pretende superar toda la terminología abstracta y congelada.

Se trata de revivificar la sociedad a través de la lengua con el fin de hacerla productiva, saludable y liberadora en lugar de improductiva, patológica y sometedora a la lucha de clases; y para ello Bataille propone la adhesión al surrealismo como movimiento continuador las doctrinas de Marx, Engels y Lenin contra la hipocresía burguesa.

Mallarmé y Valéry son los modelos de la revolución poético-surrealista defendida por Bataille para sacar al hombre de la esclavitud moderna,

como también lo será Lautrémont, que junto a Mallarmé protagonizó el denso trabajo doctoral de Kristeva conocido por el sonoro título de *La Revolución del lenguaje poético*.

El problema a la hora de llevar a cabo la batalla de Bataille, consiste en que: “*en contradicción con la evolución del siglo XIX, las tendencias históricas actuales parecen dirigidas en el sentido de la coerción y de la hegemonía del Estado*”<sup>277</sup>, de este modo, la hegemonía del Estado se opone a la de las conciencias que se enfrentan trágicamente a la disolución de la autoridad tradicional.

La realidad de la “sociedad de lo cocido” es muy cruda para Bataille, ya que, a medida que cobra fuerza el Estado totalitario: “*la conciencia revolucionaria que se despierta en este mundo de la coacción, es forzada a considerarse ella misma históricamente como un sin-sentido: se ha convertido, para emplear las viejas fórmulas de Hegel, en conciencia desgarrada y conciencia desdichada*”<sup>278</sup>.

Si para Bataille la conciencia revolucionaria del XIX se ha convertido en conciencia desgarrada y desdichada, de su obra surgirá el concepto de “angustia liberadora” que ha de integrarse como una fuerza autónoma, basada en el odio a la autoridad del Estado. Con ello, Bataille propone la necesidad de la aparición de nuevos Edipos o Narcisos encarnados en escritores.

Bataille lleva a cabo su propia “cruzada” portando el estandarte de la sonrisa. Su guerra sí es realmente santa puesto que tan sólo trata de aliviar el dolor de las conciencias angustiadas. Para ello estudia cuál es la estructura psicológica del fascismo que, por otra parte, tal como llega

---

<sup>277</sup> Bataille G., *El estado y el problema del fascismo*, Pre-textos, Valencia, 1993, p. 3

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 4

a concluir en *La parte maldita*, no es muy diferente a la de algunas tribus mejicanas.

La clave de toda sociedad es la producción, como bien estudió el marxismo. Bataille trata de ir más allá de los límites de la superestructura social y de sus relaciones con la infraestructura económica para ofrecer un análisis científico de la sociedad religiosa y política. Para llevar a cabo esta tarea, comienza por analizar la parte homogénea de la sociedad.

La base de la homogeneidad social es la producción y las formas más perfectas y más expresivas de la homogeneidad social son en la actualidad las ciencias y las técnicas que sirven de transición entre la producción y el conocimiento; a las que se oponen las prácticas de la religión y la magia, de naturaleza más bien heterogénea.

El problema reside en la que la sociedad moderna es función de los productos; es él, y no el productor, quien funda la homogeneidad social. Así, en el orden actual de las cosas, la parte homogénea de la sociedad está formada por aquellos hombres que poseen los medios de producción o el dinero destinado a su mantenimiento y a su compra.

Con ello, el único valor real que existe en nuestra sociedad es el de la posesión mezquina y ruin (no soberana) de la burguesía capitalista: “*al oponerse tanto a la esterilidad como al gasto, coherentemente con la razón propia del cálculo, la sociedad burguesa no ha conseguido más que desarrollar la mezquindaz universal*”<sup>279</sup>.

La homogeneidad batailleana lleva impreso el principio de la violencia. Para Bataille: “*la salvaguardia de la homogeneidad debe encontrarse*

---

<sup>279</sup> Bataille G., *La parte maldita*, Icaria, Barcelona, 1987, p. 37

*en el recurso a elementos imperativos capaces de aniquilar o reducir a una regla las diferentes fuerzas desordenadas*<sup>280</sup>. Los elementos imperativos a los que recurre el Estado son conservadores y violentos.

El Estado, por lo tanto, es homogenizador y, *“basta el Estado para mantener en la impotencia a las fuerzas heterogéneas que no cede más que ante su coacción”*<sup>281</sup>. Además, Bataille señala el carácter positivo general de la heterogeneidad social, que no existe en un estado informe o desorientado; al contrario, tiende constantemente a una estructura marcada.

La homogeneidad trata de excluir a los elementos heterogéneos y si lo considera oportuno los homogeneiza. Además: *“la exclusión de elementos heterogéneos del dominio homogéneo de la conciencia, recuerda así, de una manera formal, la de los elementos descritos por el psicoanálisis como inconscientes, que la censura excluye del yo consciente”*<sup>282</sup>.

Al igual que la semiótica de Kristeva, la teoría heterócrita del conocimiento de Bataille precisa del psicoanálisis como herramienta para poder poner en práctica el análisis fenomenológico de las ciencias y de la sociedad; puesto que la revelación de las formas inconscientes de la existencia social es de la misma índole que el conocimiento de las formas heterogéneas.

El Otro, concepto psicoanalítico, será también la clave tanto de la obra de Bataille como de la de Kristeva, puesto que es la base de lo heterogéneo. Para el autor defensor de lo heterogéneo: *“en resumen, la*

---

<sup>280</sup> Bataille G., *El estado y el problema del fascismo*, op. cit., p. 12

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 15

*existencia heterogénea puede representarse en relación con la vida corriente (cotidiana) como enteramente otro, como inconmensurable*”<sup>283</sup>.

La experiencia heterogénea entra en relación con la experiencia afectiva, con la vida, con lo “movido”; siendo la realidad heterogénea la de la fuerza o la del choque frente a la realidad homogénea, abstracta y neutra. La realidad heterogénea es por lo tanto significativa, en sentido psicoanalítico, puesto que en ella los símbolos están cargados de valor afectivo, como en la vida cotidiana.

Las fuerzas vivas heterogéneas son las mismas que las del deseo, capaces de mover tanto a las masas como a los individuos, y por lo tanto, susceptibles de análisis. De ahí el interés de Kristeva por estudiar las prácticas significantes del sujeto en proceso y su existencia heterogénea, analizadas ambas mediante la escritura.

Por este motivo Kristeva propone su *semanálisis* desde el psicoanálisis frente a lo que considera ciencias filológicas y necrófilas filosofías del lenguaje. El deseo engendra tragedias o comedias que permanecen vivas más allá de la existencia de su autor. Los conflictos psicológicos que representan la exclusión del inconsciente, mediante la escritura, se materializan, cobran voz y salen a la luz.

El problema del deseo es que, siendo heterogéneo, se halla sometido a las leyes de lo homogéneo, que lo definen de manera abstracta y en algunos casos aletatoria como puro o impuro dependiendo de si las circunstancias materiales son o no propicias a su satisfacción ; comportando ello el dualismo fundamental del mundo heterogéneo.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 18



Como consecuencia del dualismo del mundo heterogéneo, tenemos por ejemplo la oposición de contrarios y la acción fascista que según Bataille: *“recurre a los sentimientos tradicionalmente definidos como elevados y nobles y tiende a constituir la autoridad como un principio incondicional, situado por encima de todo juicio utilitario”*<sup>284</sup>.

El sujeto heterogéneo kristeviano y batailleano busca la nobleza perdida por la burguesía, símbolo de lo bueno. El poeta o el escritor transforma el símbolo en signos y se los apropia, mientras que el sujeto que no es capaz de realizar este proceso, en pos de los símbolos de la bondad, de lo puro y de lo sagrado; se adhiere a corrientes fascistas.

Para Bataille el concepto de acción social irá irremediamente unido al de soberanía y movimiento heterogéneo, donde el sujeto asume la acción dictada por el soberano contra lo impuro, lo otro, lo contrario. La superioridad (soberanía imperativa) designa el conjunto de los aspectos impresionantes que determinan afectivamente la atracción o la repulsión.

Este poder superior irracional, característico del fascismo, también aparece en situaciones como la de un padre en relación a sus hijos, la de un jefe militar en relación con el ejército y con la población civil, la de un amo en relación con el esclavo y la de un rey con sus súbditos. Además, a estas relaciones reales se añaden situaciones mitológicas.

El amo se caracteriza, pues, precisamente, por su heterogeneidad. La heterogeneidad del amo se opone a la del esclavo. Cuando éste se siente impuro opone, de forma sádica, su penosa situación material a la ideal del amo. Pero si para Bataille el amo es lo Otro, para Kristeva será lo Uno que hace descargar en lo Otro el sadismo del sujeto unario.

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 21

Sin embargo Bataille coincide con Kristeva al afirmar lo siguiente: *“opuesta a la existencia miserable de los oprimidos, la soberanía política aparece, ante todo, como una actividad sádica claramente diferenciada. En la psicología individual es raro que la tendencia sádica no esté asociada en una misma persona a una tendencia masoquista más o menos abierta”*<sup>285</sup>.

El sadismo y el masoquismo al que hacen referencia Bataille y Kristeva, surgen, como ya sabemos por que lo hemos tratado en el capítulo dedicado a Klein, en el seno de la familia a través de la fase edípica y de la adquisición del lenguaje simbólico y semiótico que, a partir de su aprendizaje, condicionará al sujeto a sufrir la continua insatisfacción del sus deseos oralizados.

El lenguaje, a su vez, impide la práctica anal y genital del rechazo y de la heterogeneidad. Así, el deseo es estructurado y jerarquizado en base a la disciplina familiar como organización modelo para el resto de organizaciones a las que el sujeto habrá de someterse a lo largo de su existencia en conflicto con su propia heterogeneidad reprimida y a ser posible, silenciada y negada.

La negación es otro concepto importante en la obra de Bataille y encuentra eco en los trabajos de Kristeva. Para el primero, al estudiar el ejército del siglo XVIII, de aspecto miserable, descubre que la infamia social afectiva de los soldados se funda en la negación: *“los seres humanos incorporados a un ejército no son más que elementos negados”*<sup>286</sup>.

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 30

La negación es resultado del sadismo, y es además el carácter propio de la acción. Kristeva, en *El pensamiento de Antonin Artaud* si considera la negatividad hegeliana como interna al juicio y desde el análisis lógico de Frege como una afirmación de indestructibilidad del sujeto, afirma que esta negación articula una dicotomía o heteronomía material ligada al gasto y al rechazo.

Estas afirmaciones de Kristeva se corresponden al concepto de heterogeneidad de Bataille, al igual que a sus formas de sacralizar la vida y la negación y de simbolizar el rechazo a través del gasto; haciendo además referencia al “sujeto unario”, sometido a la ley del Uno, que se manifiesta como el Nombre del Padre y que se representa por lo no-dicho.

El Nombre del Padre, puramente significativo y simbólico, hace del poder religioso un poder soberano poseedor de la atracción sagrada y transmisor de la heterogeneidad, de la pureza y la bondad . Pero el padre de familia, el líder militar, el amo y el rey también pueden ser considerados como el Uno por el sujeto unario de Kristeva.

El sujeto es heterogéneo frente a Dios, como la mujer lo es frente al hombre, y el hombre frente a los animales. Así la figura del líder, Dios, en este caso, es idealizada por el sujeto que se considera impuro, pues el ser supremo de los teólogos y de los filósofos representa la introyección más profunda de la estructura propia de la homogeneidad en la existencia heterogénea.

Dios, como existencia y como poder supremo, implica para Bataille la revelación de una heterogeneidad relativa de la Idea que, en el sentido hegeliano se eleva por encima del deber ser. Esta Idea relaciona pues el poder heterogéneo de Dios con el poder facista, porque su fundación es

a la vez religiosa y militar, sin que estos elementos distintos puedan separarse.

Como resumen del trabajo de Bataille titulado originalmente *Le problème de l'Etat y La structure psychologique du fascisme*, tan sólo me resta exponer que en el fascismo se da una fuerza divina que mediante la pasión provoca el éxtasis de los participantes cuya vida se desarrolla en un tumulto sin cohesión aparente que sólo encuentra su grandeza y su realidad en el éxtasis.

El amor extático es pues la base del erotismo, al que Bataille dedica otro importante trabajo, en cuyo prólogo indica que en su libro protagonizado por la imagen de Santa Teresa “*el erotismo es considerado como una experiencia ligada a la de la vida, no como objeto de una ciencia, sino de la pasión, más profundamente, de una contemplación poética*”<sup>287</sup>.

Para Bataille, el erotismo es la vida, luego la poesía también, y a través de ella, como mediante la adoración de Dios o del jefe, podemos alcanzar el éxtasis. El ejemplo más claro aparece retratado en la portada del libro que he manejado y en el que entre todas las imágenes de amor extático o erótico destaca la del éxtasis de Santa Teresa de Bernini.

Si recordamos la teoría de Bataille de los seres discontinuos y de la continuidad perdida, mundo y tiempo perdidos; ésta se manifiesta en la reproducción sexual, en la producción poética y en la muerte propia o ajena, ya que: “*la vista o la imaginación del asesinato pueden dar, al menos a enfermos, el deseo del disfrute sexual*”<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> Bataille G., *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1985, p. 18

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 24

Para Bataille el erotismo, en sus tres formas: “*el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y, el erotismo sagrado*”<sup>289</sup>, gobierna la vida de los seres humanos ansiosos por recuperar su continuidad. Para Bataille, el campo del erotismo es el de la violencia, el de la muerte, pero también el de la vida y el del amor.

En el amor como sacrificio, el participante femenino del erotismo aparecería como la víctima, el masculino como el sacrificador, y uno y otro, en el curso de la consumación, se perdían en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción. Amar, tanto para Bataille como para Kristeva, es sufrir o bien escribir.

Las prácticas significantes son concebidas gracias a la existencia de objetos metonímicos del deseo y a la posibilidad de sublimar y realizar transferencias de sentido. La escritura como acción promovida por la pasión y el deseo de inmortalidad sigue las mismas leyes que las que rigen el mantenimiento de la heterogeneidad.

Somos seres heterogéneos y discontinuos, regidos por las leyes del deseo. Por este motivo Bataille declara que “*la poesía conduce al mismo punto que cada forma de erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad*”<sup>290</sup>.

En *Historias de amor*, Kristeva parte y llega a afirmar que toda historia humana es una historia de amor, tanto filosófica, religiosa, poética o novelesca creada a la imagen de Dios; es decir, por identificación, transferencia o *einfühlung*. Si Kristeva habla de historias

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 40

de amor en lugar de hacerlo como Bataille de sacrificio, no por ello debemos creer que no exista violencia.

Porque la heterogeneidad del amor es, sin duda, violenta; para Kristeva, esta violencia y este sacrificio son sagrados, porque *“la pasión de Cristo y, por homología, toda pasión que llegue hasta la muerte, no es pues más que una prueba de amor, y no un sacrificio a la ley del contrato social”*<sup>291</sup>. Y por lo tanto, se trata de un sometimiento a una ley más pura y justa.

Este amor puro supone para Kristeva un choque frontal de lo simbólico, lo real y lo imaginario: *“Ni pecado ni sabiduría, ni naturaleza ni conocimiento. Sino amor. Ninguna filosofía igualará este logro psicológico que ha sabido dar una satisfacción al narcisismo pulsional elevándolo por encima de su región para conferirle un resplandor dirigido al otro, a los otros”*<sup>292</sup>.

Pero San Bernardo sabe no hay que confundir el amor, el placer y el deseo: *“El amor es, pues, la manifestación permitida, autorizada ya que está incluida en el bien, de la fuerza incontrolable del inconsciente. Definir así el ser del hombre es un acto que, más allá del campo teórico y filosófico dirigido a la subjetividad, fecunda la experiencia amorosa vivida, al igual que el lenguaje”*<sup>293</sup>.

El amor a Dios, tendrá una gran relación con el éxtasis y el erotismo de Bataille y con la literatura, tal como relatan las *Historias de amor*, desde San Bernardo a Molière, pasando por San Agustín. Porque según Kristeva, San Agustín en *La ciudad de Dios* reconoce que si bien es

---

<sup>291</sup> Kristeva J., *Historias de amor*, op. cit., p. 125

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 148

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 149

cierto que el pecado viene del amor a sí mismo, la buena forma de amar es “amarse”.

Así nace el amar para ser y el Padre se convierte en un seductor, y el amor en la búsqueda de un Objeto ideal absoluto que, por lo demás, garantiza la beatitud con el deseo. Por ello, el hombre de la Edad Media no puede escribir sin amar, y su amor se realiza mejor en la efervescencia de los signos que es el texto amoroso, como lo demuestra la historia de la literatura.

Para Kristeva, Don Juan, creado a imagen de Dios y a la de Narciso por una nueva teología lírica, es un conquistador que se sabe sin objeto, que no lo quiere, que no ama el triunfo ni la gloria en sí, sino el paso de ambos: el eterno retorno, el viaje al infinito que es musical, múltiple y polifónico, como la novela, el donjuanismo y el arte.

El donjuanismo y la escritura son para Kristeva algo similar a la aristocracia o el dandismo; es decir, una manifestación de soberanía del ser consecuencia del ateísmo. También pueden ser considerados nuevos narcisismos, no en vano, para Kristeva: “ *el amor a sí mismo, lejos de ser un fin mortal o un engaño desastroso puede resultar nuestra vía de salvación, de gozo*”<sup>294</sup>.

El gozo, en nuestro caso, se opone a “*la náusea provocada por la vida (el sexo, la reproducción y la proximidad de los excrementos) mezclada con la muerte (descomposición regenerativa) a la que se opone el sacrificio y el derroche*”<sup>295</sup>. Además, el gozo de la escritura también es opuesto al miedo, puesto que el temor, que es el fundamento del asco, no es motivado por un peligro objetivo.

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 165

<sup>295</sup> Bataille G., *El erotismo*, op. cit., p. 80

Paradójicamente, el peligro objetivo del fascismo o del integrismo religioso no provoca la náusea más que del escritor, del trovador, del amante aventurero o del filósofo que, como Ovidio, buscan nuevos héroes más acordes con su narcisismo y su beatitud “activa”. Por lo tanto, estamos ante dos clases de pasión opuestas: la extática o dolorosa y la activa o placentera.

En mi opinión, la perversión (*père-version*) de Kristeva que, según la propia autora, en el plano sociológico indica la descomposición del monoteísmo y conserva al mismo tiempo su dinámica en negativo ; guarda una profunda relación con la transgresión de Bataille que siguiendo a Marcel Mauss, la considera como lo que junto al interdicto define la vida social.

El perverso de Kristeva es el transgresor de Bataille, la imagen en negativo del ser soberano que organiza los impulsos de muerte y al mismo tiempo dicta cuál ha de ser el tiempo sagrado mediante la imposición de la fiesta. Frente a este modo de organización social, el escritor es su propio soberano y dispone libremente de su tiempo sagrado y organiza sus impulsos de muerte.

El sinónimo del gozo kristeviano sería en Bataille la exuberancia que a su vez implica la transgresión. Para nuestro autor, no hay sentimiento que arroje a la exuberancia con más fuerza que el de la nada. Pero la exuberancia no es en absoluto el aniquilamiento: es la superación de la actitud aterrada, es la transgresión.

Así, el escritor, el amante o el filósofo no sólo se pueden considerar transgresores sino seres sublimes como el Don Juan seductor-sublimador, artífice provisional de una obra infinita-indefinida, ligeramente decepcionado al constatar hasta qué punto su arte, su



erótica, su música, son singulares pero jamás podrán vencer a la Ley en cuanto poder de la muerte, ni a su gravedad.

Bataille y Kristeva están de acuerdo en el poder y la crueldad de la Ley. Pero si el peso de la ley es inevitable, el tiempo siempre puede ser relativizado, siguiendo la famosa fórmula de Einstein, viajando con la mente a la velocidad de la luz y disminuyendo la fuerza de atracción de la gravedad que nos empuja hacia la muerte.

Reencontrar el tiempo perdido es también una forma de luchar contra la crueldad de la guerra, contra la violencia organizada, tanto en la fiesta como en la guerra, porque la violencia no es cruel, lo es el acto del ser que la organiza. Además, generalmente, el ser que promueve la transgresión cruel es el mismo que organiza la fiesta, el derroche y el gasto.

Para Bataille, la desigualdad, el poder y el derroche de energía representan a los seres que no poseen energía para vivir por ellos mismos; a lo que se opone el poder de la literatura que se sitúa, de hecho, a continuación de las religiones, de la que es la heredera. El sacrificio es una novela, donde se sacrifica la vida y la muerte a través de la posibilidad de condensar o expandir el tiempo:

*“El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de manera sangrienta. O más bien, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final en el que la víctima, animal o humana, se arriesga sola, pero se arriesga hasta la muerte. El rito es ciertamente la representación, retomada en fecha fija, de un mito, es decir esencialmente de la muerte de un Dios”*<sup>296</sup>.

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 123

Para Bataille, la representación del sacrificio de Dios o del héroe teatralizado mediante la escritura es heredera del cristianismo, puesto que los cristianos no conocieron jamás otro sacrificio que el simbólico como medio para superar la náusea y de luchar contra la carne, que es la expresión del retorno de la libertad amenazadora en la que se incluye el incesto al que se opone el matrimonio.

El erotismo incluye el incesto. Para Kristeva, el arte moderno es eso, “*una celebración sublimada del incesto*”<sup>297</sup>. El amor, para la autora, también es una sublimación y una condensación del incesto, y ése es precisamente el secreto que esconde, el de la metáfora que se desliza en la metonimia de la búsqueda imposible del ideal que se apoya en la creencia de que la metáfora del ideal existe.

En esto estará de acuerdo Bataille, en afirmar que el hombre que hace el amor con la mujer, en realidad lo hace con la figura ideal de su madre, tal como aparece descarnadamente descrito en su pequeña novela titulada *Mi madre*; donde una vez más: “*el erotismo, en su conjunto, es infracción de la regla de los interdictos*”<sup>298</sup>.

De ahí la supremacía de Don Juan, seductor como el propio falo, como el hombre más poderoso de la tierra, como un escritor; porque quien lo excita es su madre o Dios. La primacía del principio del placer en la erótica donjuanesca, pero también en la sublimación barre de su camino las necesidades y los deseos de los otros, y lo único que se propone es hacerlos participar de su propio goce.

Para Kristeva, el goce de don Juan es el de un amo que se correspondería con el soberano de Bataille o con nuestro escritor que, a

---

<sup>297</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 224

<sup>298</sup> Bataille G., *El erotismo, op. cit.*, p. 131

través del texto, logra el disfrute mediante la transposición de los males de amor del autor al lenguaje de su ideal amoroso y narcisista al campo de la metáfora resolviendo de modo transitorio la crisis del ser batailleana.

Para Bataille, la crisis del ser se debe al fracaso del cristianismo que no da lugar a la transgresión de lo sagrado. *“Para el cristianismo lo sagrado es el bien y lo profano, el mal, y la voluptuosidad se hundió en el mal”*<sup>299</sup>. En ese sentido el discurso metafórico resulta superior al religioso, puesto que deja el camino abierto para la simbolización del “mal”, del erotismo.

Además, otro fallo del cristianismo consiste en condenar selectivamente la transgresión de lo sagrado. Si lo sagrado es lo divino, la pasión de Cristo, no debería ser consagrada la voluptuosidad “malvada” en el caso del matrimonio y en la guerra, tan alejadas de la verdadera pasión cristiana. Así, el cristianismo y su silencio se transforman en Bataille en *“la prostitución religiosa”*<sup>300</sup>.

Si el poder del amo es gozoso frente al del hijo, el de Don Juan también lo es frente al de Cristo: *“Pero lo que domina en esta transposición donjuanesca de la pasión de Cristo es sólo la gloria: un eros gozoso y quizá tanto más insolententemente triunfal cuanto que se sabe menor, filial, deshorado, rechazado, algo incómodo de estar eternamente ávido de pan y vino”*<sup>301</sup>.

Sin embargo, al menos, el hijo, el escritor, Don Juan y Cristo, tienen derecho a la pasión frente al esclavo prostituido. Bataille opone la

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 175

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 184

<sup>301</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 181

soberanía ficticia y espiritual, con derecho a ser expresada discursivamente, al silencio de la prostituta pobre que se aproxima a la animalidad y al lumpen-proletariat de Marx, sin interdictos y por lo tanto sin posibilidad de transgredir, sin humanidad.

La religión cristiana, como no condena la transgresión, tampoco lo hace con la prostitución. Sin embargo en la época previa al cristianismo, “*en la prostitución había consagración de la prostituta a la transgresión, su vida entera estaba consagrada a la violación del interdicto*”<sup>302</sup>. Por lo tanto, la consagración a la voluptuosidad, también ha sido condenada y devaluada por la religión cristiana.

De este modo podemos comprender la maldición de los más grandes poetas de los últimos siglos, como Baudelaire, para quien “*la voluptuosidad única y suprema del amor reside en la certeza de hacer el mal*”<sup>303</sup>. Baudelaire, mediante el silencio de la poesía se consagra a la animalidad, o la exhuberancia sexual, que es aquello por lo que no podemos ser reducidos a cosas.

Si decimos sí a la animalidad y a la exuberancia de la femineidad o de la poesía y no a la maternidad y la religión, no podemos ser reducidos a cosas. El tiempo de la poesía es el tiempo espiritual porque la humanidad, por el contrario, en el tiempo del trabajo, tiende a hacer de nosotros cosas, a expensas de la nauseabunda exuberancia sexual de la madre.

Por ello, el sentido último del erotismo de Bataille o de la poesía de Baudelaire es la muerte de la “virginidad” mariana, que tan sólo es posible en la ficción. El hombre siente náuseas al comprometer que él

---

<sup>302</sup> Bataille G., *El erotismo, op. cit.*, p. 318

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 193

jamás logrará sentir la pasión de Cristo porque su madre ha sido en realidad ultrajada, violada y sacrificada por su padre.

Ése es el caso del escritor de *Mi madre*, quien no cesaba de adorarla y de venerarla como a una santa, hasta que admite que esta veneración no tiene razón de ser, y ello hace de sí mismo, y no de ella, un objeto de horror que le lleva a la náusea. Siendo la causa exacta de su perdición y su fracaso las “*guarradas de su padre y su madre revolcándose*”<sup>304</sup>.

Dios deja de ser divino para el hijo que se enfrenta a la muerte solo, sin la mediación de la sacralidad virginal de su madre. A mi entender, el problema del cristianismo es que no sacraliza más que la maternidad, con lo que el resto de la femineidad y de la voluptuosidad es considerada como impura y condenada al no lenguaje, al silencio, a la naturaleza, al zoe.

Sin embargo, el poeta maldito prefiere la animalidad a la cosificación, renunciando a lo sagrado de la religión y consagrándose exclusivamente a la poesía que se convierte en su prisión. Así la moral del escritor es individualista y está fundada sobre el hecho primero de la soledad absoluta, tal como reconoce Blanchot con respecto a Lautréamont y Sade.

El poeta parece tener en esta cuestión más razón que la religión, llena de incongruencias en cuanto al sentido de la vida y de la muerte. En sus *Historias de amor*, Kristeva, al tratar el triunfo del inconsciente heterogéneo y su relación con el monoteísmo, comienza exponiendo el famoso error de traducción por el que la soltería de la “virgen” se convirtió en virginidad.

---

<sup>304</sup> Bataille G., *Ma mère*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1969, p. 39

Ni que decir tiene que la vida vino por Eva del mismo modo que por María, pero en nada se distinguen estas mujeres del resto, y si en algo se diferencian entre sí es que Eva nos hizo pecadores por su soltería y María sagrados por su matrimonio con Dios; pero por contra, María condenó al cuerpo virginal sólo a “*tener derecho a la oreja, a las lágrimas y a los pechos*”<sup>305</sup>.

Así la mujer sólo proporciona la santidad al hombre escuchándole, llorándole o dándole de mamar; condenándose al silencio, a cambio de dar a su hijo una paternidad sagrada. Pero si todo ello se debe a un error de traducción, el poeta, nuevo profeta, se encarga de traicionar el lenguaje cristiano que a su vez basa el amor en una traición y en una falsa concepción.

Bataille declara amar el pecado de su madre y, para él, el lenguaje tierno es trágico; considerando a Dios el culpable de su tragedia. La importancia de esta blasfema confesión reside en que para el autor este reconocimiento puede liberar al ser humano de la opresión y de la cosificación a la que está sometido por miedo a caer en el pecado de la exuberancia, del erotismo y del incesto.

En su novela titulada *Mi madre*, Bataille demuestra cómo el incesto y la promiscuidad no entrañan más mal que la virginidad, y que la risa es más divina y más inalcanzable que las lágrimas. Con esto, Bataille no se declara un libertino sádico ni sádico, por supuesto, sino un hombre que no ve ninguna gloria en hacer sufrir y llorar a una mujer.

Además, en la obra de Bataille, la conducta erótica se opone a la habitual, como el gasto a la adquisición, y la voluptuosidad es un derroche contrario al trabajo; siendo la voluptuosidad, el goce, la

---

<sup>305</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 220

sexualidad, el erotismo y la escritura; la negación racional de la violencia. La diferencia entre ésta y la religión es que como negación es más racional al no suprimir lo que negó.

También afirma al respecto que la violencia es muda, pero el hombre (o la mujer) castigado por una razón que cree injusta, como Sade o Baudelaire, no puede aceptar callarse. Para Bataille: “*el pensamiento de Sade no es reductible a la locura. Es solamente un exceso, un exceso vertiginoso, pero es la excesiva cumbre de lo que somos*”<sup>306</sup>.

Si alguna razón existe en la supresión del erotismo, es el cálculo en el reparto de mujeres. Con ello, Bataille parece haber concluido su trabajo sobre el erotismo, del que tan sólo la mística religiosa se hace eco, como único reducto sagrado de la religión cristiana. Así cualquier experiencia mística no es más que una sexualidad transpuesta y, por tanto, una conducta neurótica.

La imagen mística de Santa Teresa, que abre el camino de Bataille a través del erotismo, cierra también su trabajo. Para el autor, la experiencia mística de la santa se produce gracias a la transferencia de sentido de las metáforas que, a través de su neurosis y del gasto de energía necesario para el acto poético, para el derroche, le provocan un orgasmo, un inmenso placer.

Pero, el orgasmo de Santa Teresa del “muero porque no muero” es, desde el punto de vista de Bataille, una muerte culpable, como lo es el goce baudelairiano; porque el erotismo conduce a la soledad. De hecho el erotismo es aquello de lo que es difícil hablar. Por razones que no son sólo convencionales, el erotismo se define por el secreto, no puede ser público.

---

<sup>306</sup> Bataille G., *El erotismo*, op. cit., p. 266

La poesía, la santidad y el erotismo, para Bataille, tienen en común la aceptación del silencio o la metafóricidad y la transferencia de sentido con el fin de luchar con nuestras obras contra la gran obra de la muerte, como Santa Teresa, cuyo éxtasis se extrae del cristianismo como religión simbólica, donde lo sagrado no pasa por el sacrificio de seres vivos, sino del verbo.

Como sabemos, nuestra naturaleza es fanática, heterogénea y tal sólo el éxtasis no convierte en seres homogéneos, pacíficos. Este es el secreto a voces que muestra Bataille en su desnudez obscena y cruel, el discurso del amor ya no se enuncia como metáfora sino como narración lagunar, por una parte, y como meditación por otra.

Kristeva, en Bataille, descubre además de la heterogeneidad, el deseo en el lenguaje en el campo de la narración que, como relata en *Historias de amor*, permite el paso del *Roman de la rose* poético de un Guillaume le Lorrain a un *Roman de la rose* narrativo de Jean de Meung; en la que no se nos ahorra la violencia de la situación amorosa.

Así vista por Kristeva, la literatura se nos aparece como el lugar privilegiado donde el sentido se constituye y se destruye, se eclipsa cuando se podría pensar que se renueva por efecto de la metáfora. Asimismo, la experiencia literaria se revela como una experiencia esencialmente amorosa, que desestabiliza el Mismo por su identificación con el Otro.

Para Kristeva, al igual que para Bataille, rival de la teología, la literatura ha consolidado el amor en fe, subyugando así por el absoluto el momento crítico que comporta el amor. Por este motivo, la escritura es hoy día a la vez fuente de renovación “mística” (por cuanto crea nuevos espacios amorosos) y negación intrínseca de la teología.



En este sentido, la escritura se convierte en la Religión de lo imaginario, del Yo, de Narciso. El lenguaje se transforma en un objeto erótico adorado por sus enamorados imaginativos, yoicos, narcisistas, fieles de la religión estética. Estos son para Kristeva todos los sujetos de la metáfora, subditos en igualdad de derechos de poseer las palabras y de realizar relatos alegóricos.

Para Bataille y Kristeva, el paso de la metáfora a la alegoría, de la lírica a la narración que ilustra el *Roman de la rose*, esta lógica narrativa, hallará su apogeo en Sade, culminando así lo novelesco en el mismo proceso por el que Sade desvela masivamente su no-dicho: el goce como acción de matar a otro y al Otro.

Para Bataille, este hecho aparece reflejado en *Totem y Tabú* de Freud, al que se remite Lévi-Strauss para oponer el estado de naturaleza al de cultura. La cultura se basa en un sueño, en un acto simbólico que consistiría en el del asesinato del padre, un crimen quizás nunca haya sido más que deseado o imaginado como posibilidad de acceder al amor de la madre o de las hermanas.

Si la cultura es el resultado de un sueño simbólico, de una tragedia, tal sólo la comedia puede ayudarnos a mantenernos despiertos y a liberarnos de la perversión del lenguaje formal. Si como veíamos, esta es la función de la poesía, según Kristeva, la narrativa va más allá en la lucha contra el lenguaje trágico, perverso y lleno de significados ocultos, como los sueños.

En las últimas páginas de sus *Historias de amor*, en relación a Santa Teresa y San Juan de la Cruz, destaca la importancia de una escritora prácticamente desconocida y de una importancia clave. Se trata de Jeanne Guyon quien, a finales del siglo XVII, se presenta como un

completo sujeto moderno denunciando en sus obras la perversión y entrando en conflicto con Descartes.

Jeanne Guyon es un sujeto moderno de finales del siglo XVII por su inssitencia en los síntomas y por la imposibilidad (que pervive actualmente) de nombrar las afecciones narcisistas. Sin embargo, como Santa Teresa, a través de las metáforas, disfruta plenamente de un amor extático y masoquista como el de la virgen y no deja de parecer boba a los ojos de los hombres perversos y sádicos.

Don Juan y Doña Inés son víctimas de ridiculización, como Cristo, en su afán de autoproclamarse soberanos. Su historia de amor, realmente soberana, guarda ocultos sus tesoros, ofreciéndoles *“la oralidad paradisiaca de este anti-Dioniso ebrio de goce sin perder la cabeza, vencedor amoroso de las bacantes y soberano sin más conquista permanente que su propia capacidad lúdica”*<sup>307</sup>.

Así Kristeva indica que la oralidad placentera que nos adhiere al universo es la misma que la que por el lenguaje nos alejó del seno de nuestra madre. En suma, la vía láctea es la sublimación de la vía materna. De este modo, en opinión de Kristeva y de Bataille, Don Juan prefigura esa “gaya ciencia” que Nietzsche fue a buscar a la noche de los tiempos.

Porque no debemos olvidar que si Bataille defiende el éxtasis de Don Juan y de Santa Teresa como formas de soberanía, este concepto procede de Nietzsche, del que fue un gran seguidor. A Nietzsche le dedica gran parte de su obra, pero también al marxismo, al surrealismo y a la escritura como medios pacíficos de luchar contra la contradicción destructiva hacia la que tiende el capitalismo.

---

<sup>307</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 181

La Revolución que propone Bataille es sobre todo de corte moral frente a la moral social del régimen capitalista impuesta por los padres a los hijos . Así, al igual que Barthes, propone a Sade y a Fourier, junto a Nietzsche, como los precursores de la revolución moral contra la patria, el padre y el patrón; porque si Dios es el orden supremo, el capitalismo es el desorden supremo.

Como antifascista lucha por liberar a los hombres de las fuerzas ciegas que reinan cuando se rompe el equilibrio entre la homogeneidad y la heterogeneidad de la conciencia. Para ello trata de realizar una Teoría heteróclita del conocimiento que trate científicamente los problemas de la heterogeneidad, que son los del inconsciente.

Kristeva y su sujeto unario en proceso, como estamos viendo a lo largo de este trabajo, guardan una gran relación con el sujeto soberano de Bataille; puesto que en ambos, su travesía, la organicidad carnal, la orgía erótica y la obscenidad, no existen más que como contradicciones, como luchas de la materialidad violenta externa al sujeto.

Por este motivo, en *Polylogue*, un grupo de ensayos sobre el sujeto en proceso, su unidad y su travesía a través de los signos, Kristeva dedica un capítulo a Bataille titulado *La experiencia y la práctica* donde se presenta la inseparabilidad de la sublimación de la disolución del sujeto a través del lenguaje como desplazamiento de la ideología cristiana hacia el lugar de la literatura.

Si como decíamos, la tragedia reside en la contradicción, la narración será su negación. Por lo tanto, el proceso de la escritura es al mismo tiempo el proceso de la negatividad que conoce sus momentos téticos, un éxtasis, y ésta es la condición de la disolución del sujeto y de su tragedia, de su recreación y de la muerte de su yo trágico.

Una vez más, la tragedia es derivada del lenguaje y tan sólo podremos salir de la trampa luchando con sus mismas armas, deshaciendo las redes lingüísticas mediante la heterología práctica de Barthes o la semiótica de Kristeva como ciencias críticas de la sociedad. El espíritu trágico se transforma, pues, en espíritu libre y conflictivo.

Así, el espíritu batailleano se presenta como heterogéneo frente a la fenomenología hegeliana que concibe el espíritu como esencialmente homogéneo: *“Hegel suprime la negatividad bajo la unidad del concepto y del saber absoluto: Bataille reencuentra la negatividad en el momento rechazado del saber absoluto que es la experiencia inmediata”*<sup>308</sup>.

Esta experiencia de Bataille se refleja en la práctica, de ahí la importancia material de su pensamiento, que fue en su momento mistificado porque su lucha es claramente una defensa del espíritu, pero sin obviar la realidad materialista y sus profundas grietas de las que brota el fascismo; porque el pensamiento violento coincide con el desvanecimiento del pensamiento.

Por este motivo, Kristeva llega a considerar la heterogeneidad como un modo de pensamiento religioso o sagrado, encarnado en la escritura. Pero, a diferencia del cristianismo, la práctica basada en la experiencia no ha de ser discursiva, sino que ha de ser una operación ficticia, meditativa, erótica y cómica, basada en la realidad heterogénea.

En este sentido, la obra de Bataille sería cómica, curativa y cósmica; y entraría en relación con la de Bajtin, quien extrae de la literatura de Rabelais la bondad de la risa que el autor, en calidad de médico, consideraba saludable, y para el que la poesía de Homero representaría

---

<sup>308</sup> Kristeva J., *Polylogue*, Seuil, Paris, 1977, p. 109

la risa divina frente a los mitos que representaban todo lo contrario, la ira divina.

La obra de Bataille, mediante su disfrute del sexo femenino, desafía la trágica tensión entre los sexos como el propio amor. Para Bataille, el amor es adulterio e incesto, o no es; porque los enamorados, al legalizar su pasión, vuelven a reiterar la eterna tragedia que impide al hombre aspirar a algo más que a una felicidad efímera.

El miedo al sexo nos condena al silencio, al infierno; mientras que la “divina comedia” nos saca de la oscuridad, provocando un cierto renacimiento que finalmente vuelve a llevarnos hacia la muerte, como la poesía, bella como las “flores” pero que no tienen otra finalidad que la reproducción. Porque Dante en su “divina comedia” apela a esta forma de espiritualidad:

*“Dante es quizá el que mejor condensa esta reunión de las tres funciones femeninas (hija-esposa-madre) en una totalidad en la que se borran como corporalidades específicas pero conservan sus funciones psicológicas. Su vínculo constituye el fundamento de la espiritualidad inmutable e intemporal: “término fijo de un eterno designio””<sup>309</sup>.*

Pero el mundo al revés del carnaval bajtiniano también se corresponde con el cuerpo del erotismo y la reproducción batailleanos. El cuerpo es heterogéneo, la boca traga alimentos pero también expulsa palabras como los órganos sexuales que dan a luz a seres humanos o a excrementos justo en el orificio vecino; siendo éste el problema de la heterología y de la corrupción frente a la cultura.

---

<sup>309</sup> Kristeva J., *Historias de amor, op. cit.*, p. 216

Aquella cultura que impone lo sagrado debería también proporcionar lo cómico, y esta posibilidad la ofrece el culto a la literatura y no a la religión cristiana para la cual la contradicción entre lo profano y lo sagrado está servida. La primera contradicción que Bataille trata de evidenciar mediante la escritura, como veíamos, es la del erotismo.

El éxtasis de la escritura de Bataille será para Kristeva aquello que constituye la escrituras de goce, algo físico y material; sin embargo, para llegar al éxtasis es necesario desentrañar el misterio que desliga el erotismo de la reproducción y lo introduce en la religión. En primer lugar, Bataille considera que “*la reproducción pone en juego seres discontinuos*”<sup>310</sup>.

Como decíamos, los seres discontinuos de Bataille, susceptibles de transformarse en seres soberanos, guardan una estrecha relación con los sujetos unarios de Kristeva que se convierten, a través de las prácticas significantes, en sujetos en proceso. De lo que se trata en ambos casos es de superar el abismo de la muerte y dar sentido a la existencia violenta, discontinua y heterogénea.

El místico, el poeta, el novelista, el autor, crean, o bien tragedias, o bien comedias; como Cervantes, en cuya obra, y en especial en *Numancia*, Bataille ve como expresa la grandeza del pueblo en lucha contra la opresión de los poderosos, y revela al mismo tiempo que el movimiento antifascista es prácticamente inexistente y vacío.

Para Bataille, la imagen obsesiva de una tragedia personal, de la muerte, ha de ligar a los hombres en una tragedia universal, como lo hace la unidad cesárea que funda un caudillo. Se trata de encontrar una nueva religión que no permita ni fomente la transgresión mediante la

---

<sup>310</sup> Bataille G., *El erotismo*, op. cit., p. 25

interdicción, de crear una conciencia que no crea que el placer de matar y del sexo son la única verdad.

La única verdad, para Bataille, es el servilismo del hombre moderno denunciada por Nietzsche y el poder liberador de la risa desencadenada por los juegos de palabras que dan idea de la ausencia de razonamiento en el comportamiento humano, lo cómico es precisamente lo que mantiene una apariencia de sentido efímero en el sin-sentido.

El éxtasis de las escrituras de goce procede del descubrimiento de que el sujeto es una distribución de palabras, es el aparato que opera esta distribución, y sólo se reconstituye como sujeto gracias a una lectura impulsada por el simbolismo, o por una pseudo-escritura que no hace más que transcribir la imposibilidad del signo de penetrar la pluridimensionalidad por sus díadas no-disyuntivas.

Por este motivo, Kristeva, más que de un sujeto de la escritura, habla de una productividad del texto, donde el sujeto representa el vacío o un gozne haciendo girar las palabras, las frases o los párrafos. Esta función no-escrita de la escritura aparecerá al final del siglo XX con Lautréamont, Roussel y Bataille, quienes producen textos capaces de borrar la entidad del “sujeto”.

El nuevo sujeto, sin identidad, mediante la comedia y la tragedia es capaz de burlar la muerte, de situarse a la altura de la muerte, de abismarse por propia voluntad, y así, perder el miedo. Para ello debe sacrificar palabras, o sacrificarse en el sentido de amar, de abismarse en un acto pulsional alternativo al regido por el miedo de morir o matar.

Este superhombre será trágico o cómico, pero jamás cobarde. Así, tanto la risa de Bataille como las glosolalias de Artaud, a los que Kristeva

dedica un análisis psicoanalítico muy similar, son un acto pulsional de valentía ; siendo, en suma, un proceso espasmódico de los músculos esfínteres del orificio bucal, análogo al de los músculos esfínteres del orificio anal durante la defecación.

Este acto, tanto para Artaud como para Bataille, dos personalidades prácticamente opuestas, resulta satisfactorio y liberador, e identifica a Sade con Jesucristo. Así surge la escritura moderna, convirtiéndose en un juego sin regla que renuncia al tema y al sentido, y es, desde el punto de vista de la meditación, la ruptura opuesta a los balbucosos humillados del ascético.

La poesía sin tema y la risa, el sacrificio, el erotismo se convierten en “soberanos menores”, los “niños de la casa” de la escritura. Esta literatura de temas soberanos no puede ser más que novela tomándose en serio, pues aquí, mismo en Proust, es una tentativa de dominio: un esfuerzo de ligar el tiempo, de conocerlo y de recuperarlo.

El sujeto soberano no puede ser más que alguien que representa experiencias de rupturas, y sus temas evocan una heterogeneidad radical. El sujeto soberano o en proceso, para serlo, debe escribir sobre los temas del erotismo, del sacrificio, y de la ruptura social y subjetiva; y este encadenamiento de temas recordará a la novela erótica o al ensayo filosófico.

Lo que verdaderamente importa es que la violencia del pensamiento sea introducida ahí donde el pensamiento se pierde. El tema erótico es una contradicción semántica, y la situación erótica es una reunión de opuestos porque, sobre el plano donde las cosas se realizan, cada elemento se cambia por su contrario incesantemente.



Dios se carga a menudo de “horrible grandeza” mientras que la poesía se desliza hacia el embellecimiento y, con él, hacia la muerte. La literatura como lujo hereda de la poesía decimonónica el deseo de amar la muerte. Esa es la función de las flores del mal, extraer la belleza del mal y de la cultura que, como reitera Bataille, o es soberana, o no existe.

El placer de la escritura es para Bataille la sensación contraria a la náusea y al vacío. Para él, la poesía es un rodeo para escapar al discurso y obedece a lo desconocido que no es un vacío sino el deseo, que como sabemos es oscuro. El placer es, pues, la luz del universo, las flores de las plantas y la belleza animal de los hombres y las mujeres.

La escritura es como la risa de Bataille en *Mi madre*, quien “*dulcemente, modulando las frases, ríe*”<sup>311</sup>, disfrutando en ese instante, o momento tético, de la boca de su madre. El éxtasis inmaterial de la vergüenza que le produce su madre se opone el éxtasis material de su risa, más divina, como veíamos, que sus lágrimas, sus pechos y sus orejas.

Pero este esfuerzo poético por escapar a lo desconocido y por poseer al ser amado, en Bataille, también se convierte en negación de la poesía, al tiempo que ésta constituye la negación del discurso. Se comprende así que no se trata en la obra de Bataille de escritura o de discurso en el sentido formalista de todos esos términos.

Esta escritura es una práctica significativa para Kristeva porque el sujeto y el discurso son condiciones previas. Se dirá que los libros de Bataille no son lenguaje, pero sí erotismo, goce, sacrificio, gasto; y al mismo

---

<sup>311</sup> Bataille G., *Ma mère*, *op. cit.*, p. 62

tiempo, este erotismo, goce y sacrificio, no existen sin la instancia unitaria del sujeto y del lenguaje.

En la sociedad capitalista donde los sujetos son reducidos a relaciones de producción, Kristeva se pregunta si la revolución de Bataille es posible y si se puede efectuar erotización del saber y este conocimiento del erotismo. Pero en su caso, como afirma el propio autor, no se trata de decir: el escritor tiene razón y la sociedad dirigente está confundida.

Según el autor, siempre, tanto el uno como la otra tuvieron razón y estuvieron confundidos. Para Bataille, hay dos corrientes económicas: la de los dirigentes (producir mucho y consumir poco) y la de los dirigidos (producir poco y consumir mucho), pero por encima de todos está la soberanía que guarda relación con el sacrificio y no con el mando o la posesión de riquezas.

Por lo tanto, el problema material al que se enfrenta el autor no es tanto a la sociedad sino a la conciencia inconsciente, puesto que en la novela el lenguaje del interlocutor tiene siempre los recursos de una conciencia tranquila y clara. El escritor se convierte en una especie de príncipe y sacerdote del bien (sagrado y profano a la vez).

Al heredar el prestigio divino de los sacerdotes y los príncipes entregados al trabajo, seguramente, el escritor moderno recibe a la vez el mejor y el peor don de todos. Con razón la nueva dignidad del heredero de Dios adopta el nombre de “maldición”. Esta maldición puede ser feliz, pero lo que le ha caído en suerte es, ante todo, la mala conciencia.

La mala conciencia del escritor deriva, sobre todo, del sentimiento de impotencia de las palabras que, por otra parte, le evitan caer en el vacío

y en el sentirse nauseabundo. Por lo tanto, el éxtasis del escritor y su buena conciencia también pueden resultar repugnantes y humillantes si atendemos al sujeto productor y no al sujeto producido, al interlocutor.

Bataille afirma que la “santidad” del escritor y su “realeza”, quizás su “divinidad”, le surgen para humillarle más. Lejos de ser auténticamente soberano y divino, lo que le arruina es la desesperanza o, más en el fondo, el remordimiento de no ser Dios. Porque Dios, para el escritor, es la soledad, y la compañía son el padre y la madre; es decir, los otros.

El Dios del poeta, como el del marxismo, está hecho a la imagen del hombre, que es la de la contradicción. Por ello, ni el sabio, ni el maestro, ni el artista son todos captados por la acción o por su inanidad. Estas contradicciones inherentes a la vida humana han de ser tratadas por el sujeto que hoy está en posición objetiva de efectuar la “operación soberana” de “meditar”:

*“El sujeto que hoy está en posición objetiva de efectuar esta “operación soberana” debe ser quien posea el saber (filosófico y científico) y quien pueda exponer los temas y confrontarlos con una operación no discursiva. Este gesto implica la posibilidad de erotización del saber y del discurso, de su apertura hacia la heterogeneidad”*<sup>312</sup>.

La erotización del saber y del discurso implica la posibilidad de mantener la contradicción, que se designa con el nombre de ficción. La función del escritor de ficción es la de recortar y rearticular las estructuras lógicas. Y, tal como reconoce Kristeva, esta fractura de la instancia lógica siempre mantenida puede llegar a la dislocación lingüística.

---

<sup>312</sup> Kristeva J., *Polylogue*, op. cit., p. 120

Se trata de llevar a cabo una subversión lingüística en la línea de Joyce o de Artaud, que puede adherirse a la subversión ideológica. Si para Kristeva las ficciones aportan una verdad que la censura simbólica y social no ha podido reprimir; para Bataille, la ficción rechaza el lado profano de la vida y cuando acude siempre aparece disfrazado de sagrado.

Pero además, en la narración el tiempo también es sagrado, y éste, y no solo el significado de las palabras, puede ser reencontrado en su lado profano y purificado. Para Bataille, *“la diferencia con la poesía es la del tiempo profano de la novela que es, en su esencia neutro: no tiene ninguna relación con la angustia, y en el caso de que surgiera la angustia, ya no está separado de lo sagrado por el mismo abismo”*<sup>313</sup>.

El mundo que la novela evoca no es otro mundo: es este mundo, un mundo profano. Pero no es un mundo profano por el hecho de que ya no es neutro sino cautivador, como ciertos significantes oscuros que a través de la novela han de ser clarificados; porque a través de la práctica de la ficción se bloquea el proceso de la práctica real transformando los procesos subjetivos y objetivos.

Es esto por lo que para la autora, el relato; es decir, la representación de una serie de acontecimientos, no es una “historia objetiva” (en el sentido que lo entiende el sabio que ha separado el saber del goce), sino una narración, una ficción. El sujeto también es una ficción, no es una “historia objetiva”, mientras que su práctica significativa sí lo es.

Por ello, a estas prácticas Kristeva aplica el psicoanálisis, porque éste constituye la escucha de los relatos que se encuentran bajo la forma más arcaica de la elaboración discursiva de la experiencia del sujeto. Y

---

<sup>313</sup> Bataille G., *La literatura como lujo*, Versal, Madrid, 1993, p. 146

además, sostiene que es en el momento del Edipo cuando se elabora el primer relato como tentativa de elaboración y de reconstrucción de la experiencia pasada del individuo.

Para Kristeva, la elaboración del primer relato edípico del niño o bien de la sociedad, constituye la primera tentativa de dominio de esta experiencia siempre pasada por el presente del decir. Es decir, la estructura narrativa retoma los elementos anteriores y los organiza mediatizándolos por el lenguaje y por el arte de la ficción que persigue la búsqueda de un mundo perdido, el mundo sagrado.

El relato es, pues, la estructura semiótica que corresponde a la unificación del sujeto en su relación edípica por el deseo del padre muerto y por el miedo a la castración que se retoma y traslada en los sistemas semióticos superiores las energías libres restadas fuera de las primeras simbolizaciones, lo mismo que las representaciones inconscientes.

La representaciones inconscientes son heterogéneas, simbólicas e irracionales como los sueños, pero tienen su razón de ser, revelan conflictos interiores. Por ello, para Bataille: *“la literatura fracasa (no puede emitir un sonido perfecto) si se esfuerza en describir la felicidad. Su finalidad es el placer resultante de la lectura, pero el placer, por mucho que parezca, no se puede alcanzar directamente”*<sup>314</sup>.

En ello consiste el placer de una novela, en que pone en juego dificultades o fracasos que producen angustia o hacen reír, si no la lectura no interesaría, no proporcionaría ningún placer. Por ello, las ficciones de Bataille y del resto de escritores hacen de la literatura un

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 132

goce que reitera la constitución del sujeto en el Edipo como sujeto deseante y castrado.

Esta literatura, como bien expresaba Barthes, se opone a la escritura neutra, a los relatos “objetivos”, “históricos”, o simplemente novelescos que pueden ser ciegos a su causa y no hacer más que repetir la tragedia sin saberlo. Por contra, la “operación soberana” consiste en “meditar” en el sentido evocado por Bataille sobre la causa edípica de la ficción y entonces del sujeto deseante-relatante.

La operación soberana atraviesa al Edipo, convirtiéndose en un trans-Edipo. Así, en los relatos de ficción, por el mantenimiento del tema, de la lucidez, de la “meditación”, como medios de representar las energías libres preedípicas, según la propia Kristeva, Bataille confronta Orestes con Edipo y los mete en abismo recíprocamente.

De este modo, el relato se convierte en una estructura cuya economía es el deseo, y es eso lo que la distingue de la poesía, la cual, para Bataille, “desgrita” porque la poesía y el silencio son las denuncias. El lenguaje poético será una irrupción violenta de la negatividad en el discurso que denuncia toda unidad y destruye al sujeto destruyendo la lógica.

La poesía, para Bataille, se torna sombría frente al goce del individuo que a través de la ficción se libera de su tragedia, la cual es a su vez ficticia. Esta negatividad sin éxtasis de la poesía es más bien un rechazo, una destrucción que se desvía de todo objeto, en el vacío, sin deseo, como la experiencia poética de Artaud.

Para Kristeva, tal como expone en *El pensamiento de Antonin Artaud*, la poesía de Artaud está próxima del rechazo confundiendo con la “naturaleza” y su “noche”: la esquizofrenia; mientras que la ficción, en

la vertiente paranoide del deseo, conduce al sujeto a través de la noche de su pérdida, porque le porta el testimonio bajo la forma de ficción.

En el deseo se funda lo novelesco, y la negatividad es captada en los temas (personajes, situación, fragmentos ideológicos), siendo reiterada por la naturaleza de la cual emerge y devuelta al hombre activo. El deseo figurativo representa las relaciones reales y ficticias humanas, ante las cuales, el sujeto, para Bataille, ha de mostrarse en su mayor esplendor.

Pero estas experiencias y prácticas han sido designadas por Bataille como “interiores” porque la intimidad es el lugar de contestación del poder, un lugar donde se constituye un sujeto que no es el sujeto del poder como lo ha pensado siempre y vivido la sociedad, y más todavía, la sociedad occidental; sino un sujeto disidente.

Porque la base del espíritu revolucionario consiste en pensar que además de los momentos soberanos (poéticos, eróticos o cómicos), aquello cuya experiencia vivimos no es NADA . La NADA no es más que el objeto que desaparece , del cual sólo nos resta el haberlo amado, por lo que, “*ser soberano es ser amado*”<sup>315</sup>; mientras que “*trabajar es servil*”<sup>316</sup>.

Para Bataille, la soberanía real de Zaratustra, como la de Nietzsche o la del escritor-pensador, deriva de su ficticia subjetividad y de su rechazo al orden real. Pero el arte soberano no es tal más que en el alejamiento, es decir, en la negación de las funciones y del poder asumidos por la soberanía real. En el plano del poder, el arte soberano es dimisión: yo no soy NADA, y la soberanía tampoco.

---

<sup>315</sup> Bataille G., *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 122

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 106

## MARCEL PROUST: LA VERDAD Y LA IDENTIDAD IDEAL

Si para Arendt, lectora de Proust, su literatura desvelaba “*el ya-no*”<sup>317</sup>, siguiendo el pensamiento de esta autora, gracias a su lealtad a la escritura, representará además el signo de la Verdad librando junto con el lenguaje metafórico y la lengua materna, sus dos dioses sagrados, una eterna batalla contra el mal absoluto de la infernal y perversa política nacional y nacionalista, madre del Holocausto.

Como sabemos, Arendt mantiene que el infierno es el campo de concentración y que el amor, como salvación, tan sólo es realizable fuera del mundo tal como expresaba su tesis, distinguiendo claramente dos tipos de deseos en San Agustín y en todo ser humano independientemente de su sexo, raza y religión: *caritas*, el de la vida eterna y *cupiditas*, el de objetos perecederos.

También Arendt consideraba las novelas de Proust, junto a las de Simenon y Clausewitch, armas contra el imperialismo capitalista y grandes producciones que no responden a las leyes del trabajo, pero sí a las de la acción, al mismo tiempo que rechaza el odio, frente a las obras de autores como Sartre, cuya revolución justificaría el empleo de la violencia, al igual que la de Marx.

Aunque Kristeva no lo diga abiertamente, hay que reconocer que la soberanía de Bataille y la de Barthes se hallan más próximas a la filosofía de Proust que la de Sartre. Lo que sí afirma Kristeva es que la filosofía proustiana, como una auténtica fenomenología espiritual, se aproxima en gran medida al pensamiento de Merleau-Ponty.

---

<sup>317</sup> Young-Bruehl E., *Hannah Arendt, op. cit.*, p. 254



Sin embargo, es necesario reconocer que el yo de Proust, el verdadero, el bueno, no es un ser-para-la vida de Bergson, puesto que Proust no comparte la oposición bergsoniana entre una duración subjetiva pura y un tiempo objetivo medible en categorías espacio-temporales, de manera que el tiempo perdido es encontrado en la imaginación y en la discontinuidad del lenguaje.

En este sentido, la literatura de Proust es doblemente “transubstancializadora” traduciendo el espacio y el tiempo a otro lenguaje, trayéndonos mediante sus razonamientos lógicos, a los que él denomina vida espiritual, “*un verdadero momento del pasado... Acaso mucho más; algo que, común a la vez al pasado y al presente, es mucho más esencial que los dos*”<sup>318</sup>.

Siendo en esencia una resurrección: “*Parecía muerto pero no lo estaba del todo, se despierta, se anima al recibir el celestial alimento que le aportan. Un minuto liberado del orden del tiempo ha recreado, en nosotros, para sentirlo, al hombre liberado del orden del tiempo. Y se comprende que este hombre sea confiado en su alegría*”<sup>319</sup>.

Proust mantiene que la sensación nos sobrevive porque se sitúa fuera del tiempo y recrea el espacio. El escritor denomina a estas sensaciones “resurrecciones”; diciendo de ellas: “*De suerte que lo que el ser tres o cuatro veces resucitado en mí acababa de gustar era quizá fragmentos de existencia sustraídos al tiempo, pero esta contemplación, aunque de eternidad, era fugitiva*”<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 7, Alianza, Madrid, 1985, p. 218

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 220

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 222

Volviendo a la filosofía, lo importante para Proust no son las grandes ideas, sino las pequeñas. En ese sentido, quizá la filosofía de Sartre y de Arendt estarían de acuerdo en afirmar que la Verdad de una nueva temporalidad se expresa con mayor exactitud mediante el lenguaje de los simbolistas como Proust que por los gestos de los dadaístas, surrealistas y futuristas.

Sin embargo, cabe apreciar que las creencias de Proust en la eternidad, aunque fugitiva, como la propia Albertine, se derrumban en cierto modo al comprobar con horror, como los surrealistas, la guerra. La Primera Guerra Mundial da un giro trágico a *En busca del tiempo perdido*, novela que tanto en la ficción como en la realidad, empieza antes de la guerra y termina al tiempo que ella.

Quizá si la guerra no hubiese estallado, Proust no hubiese matado a Albertine y hubiese seguido el mismo camino que Swann con Odette. Sin embargo, la violencia de la contienda con los alemanes afecta al narrador y a la narración que, según Kristeva, en la percepción incoherente de Albertine adquiere la disparatada apariencia de “*un espejo cubista que le tiende el amor al narrador*”<sup>321</sup>.

Sus identidades son múltiples, como se aprecia al comienzo de *La Prisionera* cuando, viviendo con Albertine y hablando de sus propios yoes, Proust critica inmediatamente a su yo intelectual diciendo que es como esos frailecillos que indican el tiempo que hace quitándose la capucha cuando hace sol y poniéndosela cuando llueve:

*“Entre los que componen nuestra persona, no son los más aparentes los que nos son más esenciales. En mí, cuando la enfermedad haya acabado de derribarlos uno tras otro, quedarán todavía dos o tres de*

---

<sup>321</sup> Kristeva J., *Le temps sensible*, op. cit., p. 327

*ellos que persistirán más que los otros, especialmente cierto filósofo que sólo es feliz cuando, entre dos obras, entre dos sensaciones, ha descubierto un punto común*<sup>322</sup>.

En este caso, ante la lluvia de proyectiles, Proust-filósofo se habría puesto la capucha casándose con Albertine; sin embargo, como veremos, el compromiso del yo-comprometido políticamente le lleva a contradecir incluso las palabras de su yo-sensible dirigidas a la sagrada memoria de su madre, tales como las de: *“es absolutamente necesario que me case con Albertina*<sup>323</sup>.

También otro yo opina: *“verdad es que yo no sentía amor, ni poco ni mucho, por Albertina*<sup>324</sup>. Claro que Albertine es, como el propio narrador, un crisol: *“conociendo como conocía varias Albertinas en una sola, me parecía ver reposando junto a mí otras muchas más... Cada vez que movía la cabeza, creaba una mujer nueva, a veces insospechada para mí*<sup>325</sup>.

Tal como el que ama a su madre y gracias a ello es capaz de respetar a su esposa; en este caso, cuando el narrador decide amar y desposar a su amada, reencuentra con gran satisfacción el Paraíso perdido de todo hombre y mujer: el amor materno; y desde él, desde la altura de este bien, se siente en el deber de juzgar el mal de la guerra en ***El tiempo recobrado***.

Su madre está muerta cuando él pasea en góndola con ella por Venecia, sin embargo, la sensación de haber sido perdonado está viva. Dice Proust al respecto: *“certificaba la verdad del pasado que resucitaba, de*

---

<sup>322</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 5, Alianza, Madrid, 1987, p. 10

<sup>323</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 4, Alianza, Madrid, 1985, p. 600

<sup>324</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 3, Alianza, Madrid, 1987, p. 405

<sup>325</sup> Proust, M. *En busca del tiempo perdido* 5, *op. cit.*, p. 75

*las imágenes que desencadenaba, puesto que sentimos su esfuerzo por emerger hacia la luz, sentimos la alegría de la realidad recobrada*<sup>326</sup>.

En cuanto al método artístico, Proust lo encuentra más fiable que el científico, puesto que el instinto dicta el deber y la inteligencia proporciona los pretextos para eludirlo. Así pues, el artista tiene que escuchar a su instinto. Así construye Proust su libro, ya que *“el libro de caracteres figurados, no trazados por nosotros, es nuestro único libro*<sup>327</sup>.

El trabajo metafórico de Proust, estaría inspirado por el sueño como escultor de imágenes, y el silencio; porque, *“el verdadero arte no tiene nada que hacer en tantas proclamas y se realiza en el silencio... Una obra en la que hay teorías es como un objeto en el que se deja la marca del precio*<sup>328</sup>; lo que garantiza su libertad creadora frente a la de intelectuales como Sartre.

Y ahora, volviendo a Arendt y a la violencia, si apareciera en ***En busca del tiempo perdido***, sería porque los seres de su novela nacen de un parto del que, de su respiración dificultosa y entrecortada por el asma, como en un coito eterno, surgen las frases más magníficas de la Historia, que claman al cielo como Arendt diciendo: *“es el trabajo y no la violencia lo que crea el hombre”*<sup>329</sup>.

Así, hombres como Proust ofrecen a pensadoras como Arendt o novelistas como Céline o Duras la posibilidad de seguir su camino y predicar una nueva religión, la de la promesa y el perdón; sabiendo, gracias a psicoanalistas como Klein, que a quien hemos condenado a la

---

<sup>326</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 7, *op. cit.*, p. 227

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 228

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 230

<sup>329</sup> Young-Bruehl E., *Hannah Arendt, op. cit.*, p. 525

desertización, como a la Tierra , por envidia a su pecho, es a las madres.

Proust, como vía de salvación, frente a toda la brutalidad filial de todos aquellos que no han seguido las palabras de Cristo, nos ofrece prestar atención a las de María, fuente primera de la que brotaron todos los verbos encarnados o no en hombres. Por ello, como veremos, las palabras proustianas son, o bien una nívea encarnación de la leche materna o de la roja sangre de sus hijos.

Partiendo de la base de Arendt de que, por un error de Platón, Dios se convirtió en autor y tuvo que llegar la Revolución francesa y el Holocausto para que las mujeres salieran de la alienación de lo privado, del ámbito de la necesidad y pasaran de éste a lo público, al espacio de la libertad saliendo de la esclavitud y de la oscuridad, llegamos a *En busca del tiempo perdido*.

La escritura proustiana, cargada de mitología y figuras renacentistas, simboliza la luz en una época ciertamente oscura de la humanidad en la que mujeres como Arendt, avergonzadas ante tanta muerte, destrucción y desesperación, deciden dejar de dar la vida mientras ésta no recupere su sentido, a pesar de los esfuerzos del psicoanálisis.

Se trata de rescatar la palabra creadora y de elevarla o bien de reconocer la existencia de la palabra destructora y rebajarla para poder distinguir el bien del mal, y salir de una vez por todas de la brecha abierta por Platón entre el pensamiento y la acción. Se trata de actuar, aunque ya no por la salvación medieval sino por el ideal moderno de la productividad.

Ya ni siquiera se trata de salvar la familia ni la sociedad de una vejez y una muerte inminentes, ni de soportar las penas narrándolas, tal como Isak Dinesen mostrara a Arendt; sino de devolver a los hombres y a las mujeres el derecho, la libertad, del placer del coito, del incesto, para salir del infierno dantesco al que nos arrastra la Iglesia.

Ése es en mi opinión el bien absoluto, sin el cual el mal absoluto se apodera del hombre como ser-para-la-muerte heideggeriano. Frente al existencialismo y a la recreación de Sartre, en la escritura de Proust los hombres se hallan unidos, aglutinados por una pasión que no es la de la sangre de Cristo sino la de las palabras de la lengua materna.

Como sabemos, la tiranía del imperialismo capitalista, su poder, se basa en la dispersión, en la soledad y el individualismo, y teniendo en cuenta que el sentimiento de soledad es para Klein consecuencia del rechazo materno, debemos prestar mucha atención a los mecanismos que Proust emplea para frenar e invertir esta pulsión de muerte tan extendida en nuestra sociedad.

Si algo nos ha de perdonar Dios, volviendo a Arendt y tal como ilustra Proust, es el haber dejado de adorar la blancura y la pureza de la madre por haber creído que la libertad y el renacimiento eran algo gratuito y que la redención de la vida podía ser sostenida por la labor mundana; además de creer que la venganza era superior al perdón y el interés al amor.

En este sentido, Proust aclara el pensamiento heideggeriano de que *“sólo la mujer podrá proporcionar nobleza a la vida espiritual libre”*<sup>330</sup> y que *“pensado significa des-velado, liberado”*<sup>331</sup>; creando además, en

---

<sup>330</sup> Arendt /Heidegger , *Correspondencia 1925-1975, op. cit.*, p. 15

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 96

la Era de la relatividad, un nuevo tiempo sensible donde reina la felicidad divina y las almas maltratadas de los judíos recuperan su espacio sensible, su patria sagrada.

Esta escritura será además una forma de decir no a la muerte y sí a la vida eterna de los seres proustianos, creados para generaciones futuras, como Blanca para Aragón, para hacer de *zoe* un *bios*, para rescatar la memoria del olvido y revivir el placer perdido en pequeños paraísos donde reinan hombres y mujeres con identidades ideales hechas a imagen de las diosas y los dioses homéricos.

Cuando Arendt escribía a Heidegger con palabras de Jaspers: “*la claridad es bella*”<sup>332</sup>, no se refería al brillo del rojo sino a la luz del blanco. Y estas palabras pueden llegar a resultar incluso proféticas en unos días, tales como éstos, en los que hasta la carne de los animales se revela enferma a causa de sus cerebros enfermos, mientras su leche continúa inmaculada.

Para mostrar el pensamiento proustiano analizaré en este capítulo de mi trabajo, por cuestiones de tiempo, no porque crea que voy a perderlo sino lo contrario, *En busca del tiempo perdido*. En primer lugar quiero hablar de *El camino de Swann* como la vía de salvación a través del arte planteada por Proust en su monumental obra maestra, que eleva la literatura a la altura de los rascacielos.

Swann, el adulto protagonista de la novela, a pesar de ser judío, posee dones sagrados, al contrario de la tía Léonie, quien pone en duda su coeficiente social porque “*Swann, hombre de hábitos sencillos y que siempre tuvo “chifladura” por las antigüedades y los cuadros, vivía*

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 69

*ahora en un viejo palacio..., pero situado en un barrio en el que era denigrante habitar, según mi tía*<sup>333</sup>.

Pero mientras Swann pervive miles de páginas, se enamora, y se implica en política, la tía Léonie muere denigrantemente encerrada en su casa de Combray sin ser apreciada por nadie más que su criada Françoise. Su tía Léonie había muerto al fin, su muerte no ocasionó gran pena más que a una persona, pero a ésa, tremenda, eso sí, por interés, porque era su medio de vida.

Para Proust, ama y sirvienta representan el modelo de amor oscurantista previo a la Revolución francesa, donde la tía ocupaba para Françoise el lugar de *“su soberana, su misterioso todopoderoso monarca”*<sup>334</sup>; y que si respeta al sobrino es porque a pesar de todo tenía paréntesis (por parentesco) con ella; y él se decía: *“También soy yo tonto en discutir con una ignorante que me habla así”*<sup>335</sup>.

Por este motivo, porque el mundo está plagado de ignorantes como Françoise, que no saben ni hablar su propia lengua materna, porque desprecian todo lo que procede de la madre y tan sólo respetan al padre, al poderoso; Proust se niega a dialogar y prefiere mantener sus principios firmes, tanto como los pilares que forjan la estructura de su novela, que nadie podrá derrumbar.

Proust aprecia de este modo la causa de la ignorancia de Françoise oyendo decir a su hija “pa rato”: *“su modo de hablar difería, pues, del de su madre, pero lo más curioso es que el modo de hablar de su madre no era el mismo que el de su abuela, natural de Bailleau-le-Pin, tan*

---

<sup>333</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido I*, Alianza, Madrid, 1988, p. 185

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 186

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 187



*cerca del pueblo de Francisca... Lo descubrí no precisamente con gusto*”<sup>336</sup>.

Esta ceguera a la que conduce la imposibilidad de nombrar está asociada a los tabúes sexuales que han tratado de borrar el conocimiento de los placeres de Gomorra para la mujer y de Sodoma para el hombre, encarnados en la obra de Proust por Charlus y Albertine, y con los que Proust trata de enfrentarse a esos miedos infantiles que le quitaron el sueño.

*En busca del tiempo perdido* comienza como un viaje al inconsciente, único término que Arendt aceptaba del psicoanálisis frente a los de histeria y sadismo perverso; a través del que, en una mezcla entre la lectura y el sueño, el lenguaje proustiano, siempre simbólico, “transubstancializa”, como diría Arendt en su lenguaje teológico, el objeto erótico.

Si tanto para Arendt como para Heidegger, “*la poesía convierte el lenguaje en substancia*”<sup>337</sup>; Kristeva, en cuanto a la transustancialización proustiana, en términos psicoanalíticos analiza en primer lugar el fenómeno de la magdalena como una resurrección de la primitiva espiritualidad céltica de la transmigración de las almas previa al cristianismo platónico como “moral de esclavos”.

Si Arendt comparaba a Rilke con San Agustín, yo me permito relacionar el ya-no proustiano con el de Prisciliano, ejecutado en Tréveris por mantener que la Iglesia violaba los derechos de los celtas a creer en la transmigración de las almas y a que las druidesas se

---

<sup>336</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 4*, op. cit., p. 153

<sup>337</sup> Young-Bruel E., *Hannah Arendt*, op. cit., p. 14

entegrasen a los oficios religiosos, a cambio de obligarlas a aceptar los deberes matrimoniales que las ligaban al ámbito de la necesidad.

Proust, como muestra su novela, no llora para mamar, sino para desprender de su alma un mal que, a fuerza de terror y oscurantismo, ha enraizado la muerte, la dominación y la necesidad, en el ámbito de la vida, de la política y de la libertad, y que hace del Estado algo más parecido al *Leviatán* de Hobbes que a la República de Platón, poniendo en duda el republicanismo de los republicanos.

Además, no sólo se trataría de sollozar para proclamar la vida, como hizo Nietzsche, sino de masturbarse mediante una lengua gozadora a través de la escritura como labor creadora de los valores, para revelarse contra el corrupto Nombre-del padre que pervive encarnado en todos los padres a pesar de la muerte de Dios.

La escritura de Proust es entendida por él mismo como: *“los sollozos de aquella noche, los sollozos que tuve valor para contener en presencia de mi padre, y que estallaron cuando me vi a solas con mamá. En realidad, estos sollozos no cesaron nunca; y porque la vida va callándose más en torno mío, es por lo que los vuelvo a oír...”*<sup>338</sup>.

Si Proust llora, melancólicamente, autoinmolándose, a diferencia de Cristo, no lo hace en honor al padre sino a la madre. Su llanto no surge del dolor y de la sed, como en Baudelaire, sino de la saciedad del “pecho bueno” kleiniano de quien procede el verdadero perdón para el niño que, a partir de esa noche, es capaz de poder llorar sin pecar.

La noche de la revelación proustiana, del renacimiento de un amor inmaculado entre madre e hijo, Swann preside la cena en la que el hijo

---

<sup>338</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 1*, op. cit., p. 52

recibe del abuelo la “ferocidad inconsciente” de ser enviado a dormir y de su padre, “*que no guardaba con la misma escrupulosidad que mi abuela y mi madre el respeto a la fe jurada*”<sup>339</sup>, la negativa de realizar su más ansiado deseo de besar y de amar.

Después de escuchar a su madre decir a Swann: “*Señor, cuántas virtudes nos has hecho tu odiosas*”, Proust, gracias a la escritura, tratará de redimirla saboreando eternamente y sin culpa sus besos, caricias y abrazos, haciendo de “*aquel beso que habría de ser tan corto y furtivo, todo lo que únicamente podía sacar de él... preparar el pensamiento para poder consagrar... el minuto entero a sentir*”<sup>340</sup>.

Este minuto entero representa *El tiempo sensible*, con el que Kristeva nombra su obra sobre Proust quien, en busca del tiempo perdido, desde esa noche, consagrará su vida a sentir la cara de su madre en sus labios, a acariciarla con sus palabras, a gozarla, sin ese apetito voraz que seca a la madre de Duras y a la de Céline, generando en los hijos un terrible sentimiento de culpa.

Proust logra un refinamiento exquisito de su arte: “*como un pintor que no puede lograr largas sesiones de modelo, prepara su paleta y hace por anticipado de memoria, con arreglo a sus apuntes, todo aquello para lo cual, puede en rigor prescindir del modelo*”<sup>341</sup>. Este arte, que mediante la sublimación posibilita la idealización y la introyección de lo femenino, es descubierto gracias a Swann.

Antes de que el Holocausto viniera a desvelar la gran “Verdad” de que los arios no eran más divinos que los judíos, él ya lo había descubierto

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 40

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 41

y demostrado de igual modo que Freud, quien para liberar a la subjetividad judía de la persecución inquisitorial de la Iglesia y del Estado propone la sublimación como elemento cultural sobresaliente artística e ideológicamente.

Además, esta solución puede poner fin al divorcio entre amor y cultura al que Freud hace referencia y del que culpa, acertadamente, a la mujer quien: “*viéndose así relegada a segundo término por las exigencias de la cultura, adopta frente a ésta una actitud hostil*”<sup>342</sup>; siendo esta clase de mujeres representada en la obra de Proust por tía Léonie.

Al igual que Swann se viste de frac para ir a cenar a casa de una princesa, Proust emplea las palabras mágicas de un lenguaje que nos viste y nos habita, como un otro, para acompañarlo en una vida apasionante de la que la pobre tía siempre permanecerá ignorante, muerta sin haber tenido la oportunidad de recobrar el tiempo perdido.

Proust, al contrario, después de la primera cena de Swann y del descubrimiento del tiempo sensible, gracias al amor a su madre, a quien acababa de trazar en su alma la primera arruga y pintarle la primera cana, recibe de ella otro maravilloso don, los libros que eran: *La Mare au Diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette* y *Les Maîtres Sonneurs*.

Champi, la palabra desconocida que despierta la imaginación del niño, significa “niño encontrado” en bretón, y de esta novela, del personaje llamado Madeleine Blanchet, objeto de amor inconsciente para Proust, surgirá sucesivamente un personaje femenino llamado Magdalena en la novela que finalmente se convertirá en la famosa Magdalena.

---

<sup>342</sup> Freud S., *El malestar en la cultura*, op. cit., p. 46

Según Proust, la transformación de una simple galleta, tal como apunta Kristeva que aparece en los primeros manuscritos previos a 1909 en magdalena, provocando la desaparición de un personaje femenino del mismo nombre, responde a pequeñas notas que “*carecen de significado por si mismas si no lo deducimos de ellas*”<sup>343</sup>.

Al final de la novela, Proust reacciona de este modo: “*al abrir distraídamente uno de ellos, François le Champi, de Georg Sand, sentí una desagradable impresión por algo que estaba en desacuerdo con mis pensamientos de aquel momento, hasta que, con una emoción que casi me hizo llorar, me di cuenta de hasta qué punto aquella impresión estaba de acuerdo con ellos*”<sup>344</sup>.

Pero el niño, además de leer y de realizar ritos sagrados, gracias a una dama de rosa que más tarde se transubstancializará en Odette, deseará comenzar a escribir al escuchar las palabras mágicas: “-¡Quién sabe!, acaso sea un pequeño Víctor Hugo.... -Siento adoración por los artistas -contestó la dama del traje rosa-; sólo ellos saben entender a las mujeres”<sup>345</sup>.

Las mujeres, para Proust son “*hadas y sus mansiones, tan inseparables de ellas como lo es del molusco que la hace y se cobija en ella la valva de nácar o de esmalte o la almenada torrecilla de su concha*”<sup>346</sup>. O también, diosas que dirigen deliciosas palabras a los semidioses, haciendo del gris de la mediocridad florecer blancos narcisos y rojas rosas.

---

<sup>343</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 7, op. cit., p. 245

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 231

<sup>345</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 1, op. cit., p. 101

<sup>346</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 4, op. cit., p. 167

Al final de su novela dirá de estas damas: “desde la Dama de rosa, hubo varias madame Swann, separadas por el éter incoloro de los años, y no podía saltar de una a otra, como no hubiera podido dejar un planeta para ir a otro del que le separa el éter”<sup>347</sup>; aunque eso es lo que él deseó al crear a la duquesa de Guermantes y Albertine, sin éxito.

A pesar de su fracaso sentimental con las “damas de rosa”, la labor de Proust procede a enrojecerlas pues, exceptuando los apellidos de la nobleza, “el torbellino vertiginoso de la vida corriente en que ya no tienen más que un uso enteramente práctico, los nombres han perdido todo color como una peonza prismática que gira demasiado aprisa y que parece gris”<sup>348</sup>.

Proust escribe *En busca del tiempo perdido* porque entiende a las mujeres y porque, como él dice: “considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior... Entonces se estremecen, nos llaman, y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberadas por nosotros, vencen la muerte”<sup>349</sup>.

Además las recibe en su escritura en las noches de insomnio: “como Eva nació de la costilla de Adán, una mujer nacía, mientras yo estaba durmiendo de una mala postura de mi cadera. Y siendo criatura hija del placer que yo estaba a punto de disfrutar, se me figuraba que era ella la que me lo ofrecía. Mi cuerpo sentía en el de ella su propio calor, iba a buscarlo, y yo me despertaba”<sup>350</sup>.

---

<sup>347</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 7, op. cit., p. 354

<sup>348</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 3, op. cit., p. 13

<sup>349</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 1, op. cit., p. 60

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 13

La escritura de Proust, al estilo de la transmigración de las almas de los celtas, transforma las bretonas playas doradas en rubias Andrómedas y a Bretaña en el país de los Cimerios de la Odisea; o bien reencuentra la infancia en *“uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino”*<sup>351</sup>.

*“Abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estemecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió”*<sup>352</sup>.

Este placer, es ni más ni menos que el de la poesía con el que describe damas: *“un color de rosa sensual y vivo que se difundía por sus pálidas mejillas, como el que colorea el corazón de los blancos nenúfares del Vivonne, me hicieron pensar en la posibilidad de que aquella muchacha me permitiese fácilmente ir a buscar en ella el sabor de aquella vida tan poética que hacía en Bretaña”*<sup>353</sup>.

Así surge el primer tiempo “panluminoso” de Combray que, a lo largo del espacio del tiempo novelesco, prolongando la infancia y la sensación, difiriendo de la muerte y del sentido, encontrará una finalidad en la contemplación, la de vencer la impaciencia que provoca la inacción del rico y al mismo tiempo la enajenación que la acción de vivir introduce en la existencia del pobre.

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 60

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>353</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 2*, Alianza, Madrid, 1987, p. 298

Este tiempo novelesco se hace realidad gracias al lenguaje novelesco y simbólico, mediante la palabra nueva extranjera a la lengua cuya necesidad proclamaba Mallarmé cuando, en 1897 lanzaba “*Una tirada de dados, de la que Proust recogería la forma sintáctica y narrativa... de la preocupación como goce y pasión*”<sup>354</sup>.

Proust sacrifica el tiempo mediante la escritura, y en ello consiste su goce, y esto es además lo que ofrece al lector diciendo: “*El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor, sino al lector*”<sup>355</sup>.

Proust ofrece al lector una nueva temporalidad, además otra justicia y una vida del espíritu que a través de la escritura es capaz de combinar varias partes del yo heterogéneo, con lo cual se está más cerca del todo, de la pluralidad, frente a la homogeneidad a la que nos condena la identidad única de la que largamente nos hablaba Bataille.

Proust, a diferencia de Arendt, posee dos identidades, la judía y la católica. Él es libre de seguir *Por el camino de Swann* adoptando la vida interior del judío, su amor por el arte pero rechazando su miserable vida exterior, su lucha por mejorar su condición social, o bien desecharlo abandonando a Albertine cuando está a punto de repetirse la historia de amor entre Swann y Odette.

Tal como lo demostrará el matrimonio de Saint-Loup, un Guermantes con Gilberte, la hija de Swann; este mal social afecta también a los nobles católicos; aunque a diferencia de los judíos, poseen mecanismos

---

<sup>354</sup> Kristeva J., *Le temps sensible, op. cit.*, p. 533

<sup>355</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 7, op. cit.*, p. 264



de defensa, como los del Duque de Guermantes quien, lejos de sufrir por la falsedad del amor entre él y su esposa, disfruta de sus beneficios.

Proust denuncia esta corrupción al tiempo que se sacrifica, no sólo interiormente sino también físicamente, renunciando al matrimonio de prestigio por el que todos luchan y que la perversa Iglesia santifica. Sin embargo, él, haciendo de los libros su templo, consagra su escritura a sus amores. Y, “*en ese sentido, “Champi” (de George Sand) puede ocultar “San Marcos” (de Venecia)*”<sup>356</sup>.

En Venecia reencuentra a su verdadero amor, su madre, a través de la letra escrita que le trae a un tiempo, mediante una carta, el recuerdo de Albertine y noticias de Gilberte; al matrimonio con las cuales ha renunciado :”*Es la recompensa a la virtud. Es una boda de final de novela de madame Sand-dijo mi madre. “Es el precio al vicio, es una boda de final de novela de Balzac”, pensé yo*”<sup>357</sup>.

Nos encontramos al final del sexto libro, Albertine y su madre están realmente muertas, y el viaje a Venecia ha finalizado; mientras, Saint-Loup, el malvado y sodomita amigo suyo, acaba de emplear su nombre, Guermantes, para obtener el amor de la hija de Odette y Swann, una dama de rosa sin otro nombre que el de Gilberte, pero adinerada, y él tenía que hacer un esfuerzo para no llorar.

Pero, si Robert Saint-Loup no se viese obligado a fingir amor, su yo interior no sería tan espantoso; aunque tampoco conseguiría hacer una de “esas grandes bodas fundadas en una tarea secreta”, en la homosexualidad reprimida. Sin embargo: “*los homosexuales serían los*

---

<sup>356</sup> Kristeva J., *Le temps sensible, op. cit.*, p. 200

<sup>357</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 6, Alianza, Madrid, 1984, p. 266

*mejores maridos del mundo si no hicieran la comedia de que les gustan las mujeres”*<sup>358</sup>.

Cuando aún vive con Albertine, y es incapaz de viajar a Venecia, por los celos. Proust se plantea de dónde surge éste mal y encuentra que los celos surgen de la homosexualidad reprimida pero, ellos, al cabo, son lo que mantiene unidas a las parejas sin amor ni pasión: “*mi vida con Albertina no era más que, por una parte, cuando no tenía celos, aburrimiento, cuando los tenía, sufrimiento*”<sup>359</sup>.

***La Prisionera*** de Proust es la misma que la que poseen Swann o el duque de Guermantes, mujeres que conocen “*el arte de vestirse... de todos los vestidos o de todas las batas que llevaba madame de Guermantes, los que parecían responder mejor a una intención determinada, tener un significado especial, eran esos vestidos pintados por Fortuny según antiguos dibujos de Venecia*”<sup>360</sup>.

Estos símbolos sagrados del poder femenino, estudiados por Proust, como los de una religión, son los que impulsan a Albertine a renunciar al placer homosexual, a volverse perversa y a fingir amor como Saint-Loup; quien, expulsado de la patria del sexo, busca en la guerra la sagrada nación perdida de Sodoma, que Proust reencuentra gracias a la literatura.

La patria de Proust no es la de Saint-Loup, la del sexo masculino, ni la de Albertine, la del femenino, sino ambas. Por ello, Kristeva considera a Proust un “pansexual” frente al clan, a la raza judía que, tal como afirmaba Arendt, no se plantea la cuestión de ser o no ser sino la de

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 294

<sup>359</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 5, *op. cit.*, p. 426

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 33

tener o no tener judeidad, y la decisión depende de los intereses sociales.

Esta idea de la judeidad como vicio sexual permanece viva gracias al cristianismo y se perpetúa en la Edad Media mediante la adopción de la creencia de que los aristócratas son seres elegidos por su sangre y por su sexo, puesto que los judíos, sus singularidades, tienden un espejo a las singularidades del clan, de los clanes, representados por Proust por aristócratas y homosexuales.

La característica que hace odiosos a los Guermantes a los ojos de Proust es precisamente la de creerse únicos tanto en su aristocracia como en su homosexualidad, defendiendo sin embargo la bisexualidad: *“En cuanto a la clase de amores que Saint-Loup había heredado de monsieur de Charlus, un marido inclinado a ellos suele hacer la felicidad de su mujer”*.

A continuación, para demostrar esta teoría socio-sexual, Proust muestra ejemplos de parejas cuya unión matrimonial se ve reforzada por los amores homosexuales de los maridos; sin embargo, en el caso de Saint-Loup insiste en su oposición a esa forma de homosexualidad aristocrática maligna con la que el autor no se identifica en absoluto:

*“No se decía lo mismo del de Saint-Loup, porque Roberto, en vez de contentarse con la inversión, mataba a su mujer de celos sosteniendo a queridas con las que no sentía placer... En esta familia tan antigua se imagina muy bien a un gran señor rubio dorado, inteligente, con todos los prestigios y manteniendo secreta una afición ignorada por todos”*<sup>361</sup>.

---

<sup>361</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 7*, op. cit., p. 23

Quizás en este planteamiento: “ser o no ser bisexual”, radicaría la famosa pregunta que Shakespeare se hace secretamente a través de Hamlet; que representa a su vez la cuestión de la identidad social a la que va indefectiblemente ligada la decisión de aceptar la perversión y erigirse rey-sol o hundirse en la sumisión.

El rey ha de despreciar a los hombres débiles, como el hombre a las mujeres; tal como Swann hace con Proust frente a Saint-Loup y más tarde él hará con la hija del primero. Pero Proust descubre dónde reside el poder de Saint-Loup, su maldad, en el vicio de la homosexualidad culpable que le impide amar: “*sólo mientras le gustaron las mujeres fue verdaderamente capaz de amistad*”<sup>362</sup>.

Tal como muestra Proust al final de su novela, todas estas perversiones no le sirven más que para morir defendiendo su patria, que no es Francia, sino la virilidad: “*Me enteré de la muerte de Saint-Loup, caído a los dos días de volver al frente, cuando protegía la retirada de sus hombres. No hubo hombre con menos odio que él a un pueblo. Tampoco odiaba el germanismo*”<sup>363</sup>.

Si Saint-Loup no odiaba a los alemanes, a quién deseaba matar, sin duda, era a sus mujeres, amantes a las que toma por pura obligación y a las que desprecia, diría Klein si fuese su paciente; que coincide con lo que Marguerite Duras expresaba mediante la odiosa voracidad de su hermano, su violencia y su adicción al opio o con los horrores de la humanidad que relataba Céline.

Cuando Proust introduce en su relato la muerte de Saint-Loup, habla a continuación de la afición de su amigo por la lengua alemana. De este

---

<sup>362</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 6, *op. cit.*, p. 292

<sup>363</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 7, *op. cit.*, p. 189

modo, el narrador explica que el perfecto perverso rechaza la lengua materna. En mi opinión, contra lo que luchan los soldados franceses es contra las francesas, como Don Quijote se enfrentaba ciegamente a los molinos de viento.

Mientras que Proust, como Dante, trata y consigue, gracias a la escritura y a la pérdida del tiempo real, ganar en sensibilidad y conservar a Albertine junto a su cama a la vez como una amante, como una hermana, como una hija, también como la madre del cotidiano beso de despedida de la que volvía a sentir pueril necesidad, su amigo hace lo contrario.

Saint-Loup es el hombre-lobo santificado por la Biblia en el libro de Job y más tarde por el protestantismo de Hobbes. Porque como Sodoma y Gomorra aparecen escritas en la Biblia, Proust trata de blaquear su leyenda negra empleando la misma arma, la palabra sensible, la palabra amorosa que, tal como expone Kristeva en *Historias de amor*, es la palabra de Dios.

En realidad, todo responde a un error de Platón, como diría Arendt que supo leerlo desde niña, gracias a las enseñanzas de su madre, en su lengua natal. Por su parte, Proust, como homosexual, comprende este error porque *“entonces amar a un joven era (las eutrapelias de Sócrates lo revelan mejor que las teorías de Platón) como hoy sostener a una bailarina y después casarse”*<sup>364</sup>.

Por este motivo, Proust considera ridículo hablar de amor platónico y elevarlo por encima del carnal, sacrificando el placer físico al sufrimiento del amor platónico, y en ello coincide también con Arendt: *“ más allá del caso Dreyfus, Hannah Arendt anuncia así las causas*

---

<sup>364</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 5*, op. cit., p. 219

*hipócritas, sociológicas, religiosas y psicológicas que han conducido a los campos de exterminación y al Holocausto*”<sup>365</sup>.

Los orígenes de este mal, tal como expresa la mitología griega y Proust, se hallan en la elevación de Venus al trono en el que antes reinaban unidas las madres y las mujeres cultas, a las que los hombres dejaron de elevar su mirada. Esta treta contra las deidades femeninas llevó a los troyanos a exclamar, al ver a Helena: “*Ni una sola mirada nuestro mal le merece*”<sup>366</sup>.

Frente a las masacres humanas pasadas y futuras, fraguadas por razón de las fronteras que dividen a los sexos en dos patrias, Proust propone el sionismo y el sodomismo como medidas para frenar la maldad de una judeidad y de un platonismo convertidos en vicio a través de la perversidad de la Iglesia llamada judeo-cristiana que condena la homosexualidad y santifica la heterosexualidad.

Para Proust, tanto Platón como Jesucristo son personajes homosexuales en su novela, como debieron serlo en la realidad; sólo que la Biblia, maldiciendo estas palabras de Sodoma y Gomorra, bendijo la de “bombardeo”. Yo añadiría, la de dolor, sufrimiento, sacrificio, muerte, guerra, santa, virgen, lágrimas, padre, hijo y pasión sin placer.

Kristeva propone que, para Proust, la caverna platónica oculta una caverna sensorial, de la que tan sólo el descubrimiento de la sensibilidad, el arte y el amor, sin descartar el homosexual, nos puede sacar. De hecho, Morel: “*dos años después de dejar a monsieur de*

---

<sup>365</sup> Kristeva J., *Le temps sensible, op. cit.*, p. 276

<sup>366</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 6, *op. cit.*, p. 30

*Charlus, se enamoró de una mujer con la que vivía y que, con más voluntad que él, supo imponerle una fidelidad absoluta”* <sup>367</sup>.

Morel, es pues, el modelo de perfección que Proust propone desde el comienzo de la presentación de este personaje en el libro cuarto dedicado íntegramente a Sodoma y Gomorra, diciendo que Charlus ve en Morel: “*la traza de un joven David capaz de emprender un combate contra Goliat*”<sup>368</sup>, porque el goce del sexo masculino derrumba el platonismo cristiano del amor.

La homosexualidad femenina ni siquiera es sospechada más que por Proust, quien valora positivamente a la mujer, y “*está convencido de que, en todas las civilizaciones guerreras la mujer tenía un papel humillado y bajo*”<sup>369</sup>. De este modo, él manifiesta que no es un cobarde por no luchar en la guerra, sino que lucha contra la guerra desvelando la Verdad.

Esta es la preocupación primordial del escritor comprometido no sólo con su tiempo, sino con su propio enemigo interior, la temporalidad, que nos ofrece, mediante la delicadeza, una manera de luchar no sólo contra la muerte sino contra los sádicos, masoquistas y en general violentos impulsos de muerte mediante la transubstanciación como “*terapia*”.

De este modo, a través de la escritura, Proust se enfrenta a lo que él denomina “*tragedias de cocina*” que llevan a Françoise a dar muerte a un pollo o a al sobrino de ésta y a Saint-Loup a morir a manos de los alemanes. El nombre de la familia del chico es tan real como el pollo,

---

<sup>367</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 7, *op. cit.*, p. 112

<sup>368</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 4, *op. cit.*, p. 300

<sup>369</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido* 7, *op. cit.*, p. 132

se llama Larivière, y el autor confiesa escribir su nombre verdadero con infantil placer y profunda emoción.

Sin embargo, a estas alturas de la novela, el tiempo “panluminoso” se ha ensombrecido por culpa del tiempo “pansexual” en el que Proust revive su vida de adulto, donde la norma es el vicio. Dice Kristeva al respecto: “*El vicio no es un accidente histórico, querida Hannah Arendt. El vicio está latente, es la otra cara de la sociedad, es infinito*”<sup>370</sup>.

Tal como muestra Proust, si existe algo que amalgame, tal como hubiese querido Marx, a toda la sociedad, ello es el sexo, cuyas perversiones sexuales se traducen en sociales. En este sentido: “*un gran escritor no tiene que inventarlo en el sentido corriente, porque existe ya en cada uno de nosotros, no tiene más que traducirlo*”<sup>371</sup>.

El goce de la novela se torna infinito al ser leído y compartido como un pan metamorfoseado en lengua de Albertine o como una magdalena en piedra angular de una nueva Iglesia capaz de convertir la carne “roja” en “blanco” pan, tal como hace Proust mediante metáforas transubstancializadoras y tiempos geométricos incorporados milagrosamente gracias a la novela.

Para Kristeva, Arendt se equivocaba al pensar que para Proust la judeidad era un vicio; cuando en realidad es su judaísmo quien le inspira el arte de incorporar el tiempo perdido en sus novelas. Sin embargo, como decíamos, al contrario que el cristianismo, Proust, mediante sus metáforas, realiza la operación inversa, transforma la carne en pan.

---

<sup>370</sup> Kristeva J., *Le temps sensible, op. cit.*, p. 280

<sup>371</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido*<sup>7</sup>, *op. cit.*, p. 240



El pecho carnoso se convierte en magdalena untuosa, y viceversa, y este milagro metafórico-metonímico, capaz de convertir en madre a la estéril tía Léonie, produce a su vez, tanto al narrador como al lector, *“la verdadera experiencia sensorial frente a las encarnaciones ridículas y odiosas que preceden a ésta última encarnación”*<sup>372</sup>.

Y a través de ellas, desvela lo oculto de la naturaleza: *“porque se me figuraba que no la poseería realmente sino después de haber atravesado aquellos lugares que la rodeaban de recuerdos, velo que mi deseo ansiaba arrancar, velo de esos que la Naturaleza interpone entre la mujer y algunos seres”*<sup>373</sup> (como los que hacen a los insectos transportar el polen para fecundar las flores).

Con ello, Proust, citando en numerosas ocasiones a Baudelaire, se propone novelar sus Flores del Mal, a las que el poeta deseaba titular, ***Las lesbianas***; ilustrando como el “contra-lesbianismo” es la base de la sociedad femenina, diciendo: *“-Qué mujer más deliciosa es la princesa!;Qué criatura tan superior a todas!Creo que si yo fuera un hombre...”*<sup>374</sup>.

Sin embargo, a pesar de su respeto por los grandes poetas franceses románticos, Proust se permite depurar aún más su simbolismo porque: *“hemos visto demasiados intelectuales de esos que adoran el Arte, con A mayúscula, y que, cuando no les basta emborracharse con las cosas de Zola, se ponen inyecciones de Verlaine”*<sup>375</sup>.

Como veíamos, la escritura de Proust, ejecutada en su mayoría en la cama, mezcla la simbología bretona con el sueño: *“Me habían*

---

<sup>372</sup> Kristeva J., *Le temps sensible*, op. cit., p. 374

<sup>373</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 2*, op. cit., p. 299

<sup>374</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 4*, op. cit., p. 75

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 405

*aconsejado que no fuese a Bretaña, porque no era sano para un ánimo inclinado a soñar... Si estima que soñar un poco es peligroso, lo que cure no habrá de ser soñar menos, sino soñar más, el pleno ensueño*<sup>376</sup>.

En el lenguaje del sueño, el té que representa la orina, junto al pecho que representa la magdalena, madre e hijo, hombre y mujer se unen formando la totalidad. El secreto está en escoger la metáfora correcta, que en este caso es el té que según Freud es clásico: *“la extinción del fuego por la micción era, pues, algo así como un goce de la potencia masculina en contienda homosexual”*<sup>377</sup>.

Si en lugar de té, Proust hubiese mojado su magdalena en leche, como haría Céline, hubiese provocado, tanto al escritor como al lector, la náusea de la abyección y el rechazo materno. Pero como sabemos, la escritura proustiana, al contrario de la celiniana, no tiene como objeto desvelar el placer masculino de matar sino el femenino de dar la vida.

Proust, a modo de druidesa celta, redime tanto a las mujeres, permitiéndoles sublimar a los hombres y amar la cultura, como a los hombres, haciendo lo mismo con las ellas y amando el amor; destruyendo las barreras de las que habla Freud entre cultura y mujeres gracias a las religiones que, como los salones, *“fueron echando a todos los fieles del sexo femenino”*<sup>378</sup>.

En este sentido, Proust, gracias a su sensibilidad femenina, daría la razón a aquellos historiadores de la religión mahometana que opinan que jamás Mahoma prohibió a las mujeres visitar sus templos sino que fue la envidia de los fieles masculinos hacia su puntualidad lo que las

---

<sup>376</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 2*, op. cit., p. 476

<sup>377</sup> Freud S., *El malestar en la cultura*, op. cit., p. 232

<sup>378</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 1*, op. cit., p. 227

apartó del culto y poco a poco de toda manifestación cultural, provocando el mundial malestar de la mujer en la cultura.

Sin embargo, Freud da otra explicación a este hecho diciendo: “*Las mujeres representan los intereses de la familia y de la vida sexual; la obra cultural, en cambio, se convierte cada vez más en tarea masculina, imponiendo a los hombres dificultades crecientes y obligándoles a sublimar sus instintos, sublimación para la que las mujeres están escasamente dotadas*”<sup>379</sup>.

Sigue diciendo el gran maestro del psicoanálisis que la libido que el hombre emplea en estas tareas artísticas llega a sustraerlo de sus deberes de esposo y de padre; sin embargo, no es concebible que la mujer pueda ni quiera reemplazar la maternidad por otro tipo de creaciones. Pues bien, Odette, representa a la mujer que es capaz de ser fiel a los salones e infiel a su marido.

En cuanto a las relaciones sexuales entre Odette y Swann comienzan del siguiente modo: “*¿Me permite usted que la vuelva a poner bien las flores esas del descote que casi se caen con la sacudida? Tengo miedo de que las pierda usted, voy a meterlas un poco más*”. Así Proust, del pecho y la orina pasa al seno y el polen, y de él al sexo entre dos flores, como Charlus y Jupien:

*“La flor macho, cuyos estambres se habían apatado espontáneamente para que el insecto pudiera recibirla mejor; de la misma manera, la flor hembra que estaba aquí, si el insecto venía arquearía coquetonamente sus “estilos”, y para que la penetrara mejor, le haría*

---

<sup>379</sup> Freud S., *El malestar en la cultura*, op. cit., p. 46

*imperceptiblemente, como una jovenzuela hipócrita pero ardiente, la mitad del camino*”<sup>380</sup>.

Lo importante es que Proust sublima sin prescindir de la libido, como haría una mujer creadora, que además, no restringe sus elección del objeto al sexo contrario y emplea además satisfacciones extragenitales como la del beso en la mejilla, siendo estas prohibidas por la cultura como perversiones, privando a muchos de goce sexual y convirtiéndose en fuente de injusticia.

El juicio estético proustiano permite al autor luchar contra la injusticia y sublimar sin necesidad de sustraer la libido a la mujer; dos fracasos culturales que generan, según Freud, el malestar en la cultura. Este milagro tan sólo es posible gracias al desvelamiento de “*las hopalandas que visten algunas figuras simbólicas de Giotto, que el señor Swann me había regalado en fotografía*”<sup>381</sup>.

Se trata de llevar a cabo a través de la escritura el análisis semiótico que siempre propugnó Kristeva: “*...más tarde comprendí que la seductora rareza y la hermosura especial de esos frescos consistía en el mucho espacio que en ellos ocupaba el símbolo, puesto que no estaba expresada la idea simbolizada, sino como real, como efectivamente sufrido o manejado materialmente*”<sup>382</sup>.

O bien descubriendo como el autor de *Las Flores del mal* que la homosexualidad masculina y femenina son las bases sagradas de la sociedad: “*la iglesia de Balbec, la Biblia historiada más hermosa que un pueblo pudo leer nunca... el encuentro de la Virgen y Elisabeth, con*

---

<sup>380</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 4*, op. cit., p. 11

<sup>381</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 1*, op. cit., p. 103

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 104

*el ademán de esta segunda, que toca el seno de María y se maravilla al sentir su plenitud*<sup>383</sup>.

De este sagrado simbolismo surge la adoración por las damas de rosa o vírgenes-madre, como Odette: “*Swann alzó la otra mano, acariciando la mejilla de Odette; ella le miró fijamente, con ese mirar desfalleciente y grave de las mujeres del maestro florentino que, según Swann, se le parecían; los ojos rasgados, finos, brillantes, como los de las figuras botticelescas*”<sup>384</sup>.

El enamoramiento entre Swann y Odette se produce al participar en aquella operación, para ella capital, de “tomar el té” y a través de la flores: “*todas las formas de sus cacharritos chinos le parecían “graciosas”, y lo mismo las orquídeas y las catleyas, que eran con los crisantemos sus flores favoritas, porque tenían el raro de no parecer flores, sino cosa de seda o satén*”<sup>385</sup>.

Así se produce este ritual en el que las flores del mal, las mujeres, lesbianas, atrapan a los hombres-insecto, alejándolos del incesto. Por ello cuenta: “*Odette hizo a Swann “su” té, y le preguntó: “¿Con limón, o con leche?”; y cuando él contestó que con leche, ella replicó: “Una nube, ¿eh?”*. Swann dijo que el té estaba muy bueno, y ella entonces: “*Ve usted cómo yo sé lo que le gusta*”<sup>386</sup>.

De este modo, la leche vuelve a mezclarse con la orina masculina como en su niñez lo hacían las migas de magdalena, reportándole un maravilloso y mágico placer, constante a lo largo de toda la novela,

---

<sup>383</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 2, op. cit.*, p. 473

<sup>384</sup> Proust M., *En busca del tiempo perdido 1, op. cit.*, p. 238

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 265

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 266

donde la mediocre felicidad se mezcla con el arte de los grandes pintores, brotando los rasgos fisionómicos de los personajes.

De este modo, el arte, el sexo y los Verdurin se unen para conseguir del hombre dinero para la mujer. Y a éstos se une la música: “Y *“alcahueta” llamaba también a la música, que los incitaría a callarse, a soñar juntos, a mirarse y cogerse la mano. Y le parecía razonable la severidad que contra las artes mostraron Platón, Bossuet y la vieja educación francesa*”<sup>387</sup>.

Y aunque un hombre listo no debe sufrir de amor más que por una mujer que valga la pena; Swann, a pesar de ser judío, elige el amor frente a interés y decide casarse con Odette. Proust lo justifica mediante una interrogación: “¿Cómo hacerles comprender la emoción que yo sentía las mañanas de invierno, cuando me encontraba con la señora de Swann, a pie, con su capillo de nutria y una sencilla gorra con dos cuhillos de plumas de perdiz, pero que evocaba toda la artificiosa tibieza de su cuarto sólo por el ramito de violetas prendido en el pecho, que con su florecer vivo y azulado frente al cielo gris, frente al aire helado, frente a los árboles sin hojas tenía el encanto de no considerar la estación y el tiempo más que como un marco y de vivir en una atmósfera humana, en la atmósfera de esa mujer, la misma que envolvía en los jarrones y las jardineras de su salón, junto al fuego encendido, delante del sofá de seda, a otras flores que miraban cómo caía la nieve por detrás de los cristales?”

De este modo finaliza *Por el camino de Swann*, y mi trabajo basado en el proceso de la escritura-amada que se repite, como el vicio, hasta el infinito. La novela es la forma de luchar contra él con sus mismas armas, las que le ofrece el arte profano o sagrado de la literatura para positivar el dolor sensible.

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 341



## BIBLIOGRAFÍA

Advertencia: en cuanto al idioma, debido a una estadía de un año en Francia con el fin de asistir a las clases de la autora tratada, puesto que en los últimos años sus cursos se han centrado en los aspectos aquí investigados, he tenido la oportunidad de consultar todas las obras de Julia Kristeva y gran parte de la bibliografía general en lengua francesa.

### LIBROS DE JULIA KRISTEVA:

- Kristeva J., *Au commencement était l'amour*, Hachette, Paris, 1985
- Au risque de la pensée*, Éditions de l'Aube, Paris, 2001
  - Contre la dépression nationale*, Textuel, Paris, 1998
  - Des Chinoises*, Éditions des femmes, Paris, 1974
  - El lenguaje, ese desconocido*, Fundamentos, Madrid, 1987
  - El pensamiento de Antonin Artaud*, Calden, Buenos Aires, 1975
  - El porvenir de una revuelta*, Seix Barral, Barcelona, 2000
  - El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981
  - El trabajo de la metáfora*, Gedisa, Barcelona, 1985
  - Essays in semiotics =Essais de sémiotique*, Mouton, Paris, 1971
  - Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris, 1988
  - Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1991
  - Historias de amor*, Siglo XXI, México, 1987
  - Langue, discours, société: pour Emile Benveniste*, Seuil, Paris, 1975
  - La révolte intime*, Fayard, Paris, 1997
  - La révolution du langage poétique*, Le Seuil, Paris, 1974
  - Las nuevas enfermedades del alma*, Cátedra, Madrid, 1995
  - L'avenir d'une révolte*, Calmann-Lévy, Paris, 1998
  - Le féminin et le sacré*, Stock, Paris, 1998
  - Le génie féminin I: Hannah Arendt*, Fayard, Paris, 1999
  - Le génie féminin II: Melanie Klein*, Fayard, Paris, 2000
  - Le génie féminin III: Colette*, Fayard, Paris, 2002
  - Les samourais*, roman, Fayard, Paris, 1990
  - Le temps sensible*, Gallimard, Paris, 1994
  - Lettre ouverte à Harlem Désir*, Rivages, Paris, 1990



- Loca verdad: verdad y verosimilitud del texto psicótico*, Fundamentos, Madrid, 1985
- Meurtre à Byzance*, Fayard, Paris, 2004
- Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline*, Catálogos, Buenos Aires, 1988
- Polylogue*, Seuil, Paris, 1977
- Possessions*, roman, Fayard, Paris, 1996
- Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, 1981
- Semiótica II*, Fundamentos, Madrid, 1981
- Sens et non-sens de la révolte*, Fayard, Paris, 1996, p. 247
- Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987
- Travesía de los signos*, La Aurora, Buenos Aires, 1985
- Vieil Homme et les loups*, Fayard, Paris, 1991
- Visions capitales*, Reunion des musées nationaux, Paris, 1998

#### ARTÍCULOS DE REVISTA DE JULIA KRISTEVA:

- Kristeva J., “Pour une sémiologie des paragrammes”, *Tel Quel*, n° 29, printemps 1967, pp. 53-75
- “Distance et anti-représentation”, *Tel Quel*, n° 32, hiver 1967, pp. 49-53
- “Linguistique et sémiologie aujourd’hui en URSS”, *Tel Quel*, n° 35, automne 1968, pp. 3-8
- “L’engendrement de la formule”, *Tel Quel*, n° 37, printemps 1969, pp. 34-73
- “Matière, sens, dialectique”, *Tel Quel*, n° 44, hiver 1970, pp. 17-34
- “Comment parler à la littérature”, *Tel Quel*, n° 47, automne 1971, pp. 27-49
- “La contradiction et ses aspects chez un auteur des Tang”, *Tel Quel*, n° 48-49, printemps 1972, pp. 59-65

- “Littérature et révolution”, *Tel Quel*, n° 48-49, printemps 1972, pp. 66-71
- “Le sujet en procès”(1ère partie), *Tel Quel*, n° 52, hiver 1972, pp. 12-30
- “Le sujet en procès”(2ème partie), *Tel Quel*, n° 53, printemps 1973, pp. 17-38
- “La Révolution du langage poétique”, *Tel Quel*, n° 56, hiver 1973, pp. 36-59
- “Polylogue”, *Tel Quel*, n° 57, printemps 1974, pp. 19-55
- “Sujet dans le langage et pratique politique”, *Tel Quel*, n° 58, été 1974, pp. 22-27
- “Matérialisme/épistémologie”, *Tel Quel*, n° 58, été 1974, pp. 27-29
- “La femme, ce n’est jamais ça”, *Tel Quel*, n° 59, automne 1974, pp. 19-24
- “Pratique signifiante et mode de production”, *Tel Quel*, n° 60, hiver 1974, pp. 21-33 1975, pp. 8-11
- “D’une identité à l’autre”, *Tel Quel*, n° 62, été 1975, pp. 10-27
- “Noms de lieu”, *Tel Quel*, n° 68, hiver 1976, pp. 40-57
- “Actualité de Céline”, *Tel Quel*, n° 71-73, automne 1977, pp. 45-52
- “La réfutation du discours de gauche”, *Tel Quel*, n° 76, été 1978, pp. 40-44
- “Pouvoirs de l’horreur”, *Tel Quel*, n° 86, hiver 1980, pp. 50-53
- “Mémoire”, *L’infini*, n° 1, hiver 1982, pp. 39-54
- “Événement et Révélation”, *L’infini*, n° 5, hiver 1984, pp. 3-11
- “Joyce, le retour d’Orphée”, *L’infini*, n° 8, automne 1985, pp. 3-13
- “À propos des Samouraïs”, *L’infini*, n° 30, été 1990, pp. 56-66
- “Lettre ouverte à Harlem Désir”, *L’infini*, n° 30, été 1990, pp. 67-73
- “Sartre ou le risque indispensable”, *L’infini*, n° 31, automne 1990, pp. 14-16
- “Du nouveau?”, *L’infini*, n° 33, printemps 1991, pp. 73-74
- “Freud revisité”, *L’infini*, n° 36, hiver 1991, pp. 43-45
- “Roman noir et temps présent”, *L’infini*, n° 37, printemps 1992, pp. 75-86
- “Les nouvelles maladies de l’âme”, *L’infini*, n° 42, été 1993, pp. 67-73
- “Albertine et Charlus”, *L’infini*, n° 44, hiver 1993, pp. 19-48
- “Les Samouraïs tels quels”, *L’infini*, n° 49/50, printemps 1995, pp. 57-61
- “L’Expérience littéraire...”, *L’infini*, n° 53, printemps 1996,

pp. 20-46

- “La fille au sanglot”, *L’infini*, n° 54, été 1996, pp. 27-47
- “L’autre langue”, *L’infini*, n° 57, printemps 1997, pp. 15-28
- “La parole cette inconnue”, *L’infini*, n° 60, hiver 1997, pp. 37-42
- “L’Europe divisée”, *L’infini*, n° 63, automne 1998, pp. 38-62
- “Hannah Arendt”, *L’infini*, n° 65, printemps 1999, pp. 42-65
- “Le sens de la parité”, *L’infini*, n° 67, automne 1999, pp. 47-54
- “Des madones aux nus”, *L’infini*, n° 70, été 2000,

pp. 23-48

- “France-Culture, mercredi 8h25”, *L’infini*, n° 74, printemps 2001, pp. 28-57
- “L’Écriture de Colette”, *L’infini*, n° 79, été 2002, pp. 73-80
- “Meurtre à Byzance”, *L’infini*, n° 85, hiver 2003, pp. 3-10

#### AUTORES TRATADOS ( OBRAS COMENTADAS):

Aragon L., *Blanche ou l’oublie*, Gallimard, Paris, 1967

-*El campesino de París*, Bruguera, Barcelona, 1979

-*Henri-Matisse, roman*, Gallimard, Paris, 1971

-*La diane française: suivi de En étrange pays dans mon pays lui-même*, Seghers, Paris, 1975

-*Le libertinage*, Gallimard, Paris, 1964

-*Le roman inachevé*, Gallimard, Paris, 1966

-*Traité du style*, Gallimard, Paris, 1983

Arendt H./ Heidegger M., *Correspondencia 1925-1975*, Herder, Barcelona, 2000

Arendt H., *De la historia a la acción*, Paidós, Barcelona, 1995

-*La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993

Bajtín M., *Hacia una filosofía del acto ético*, Antropos, Barcelona, 1997

-*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987

Barthes R., *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973

-*El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1974

-*Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México, 1993

-*La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1995

-*Mitologías*, Siglo XXI, México, 1983

-*Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971

Bataille G., *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1985

-*El estado y el problema del fascismo*, Pre-textos, Valencia, 1993

-*La literatura como lujo*, Versal, Madrid, 1993

-*La parte maldita*, Icaria, Barcelona, 1987

-*Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996

-*Ma mère*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1969

Baudelaire Ch., *Las flores del mal* (ediciones múltiples)

-*Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996

Benveniste E., *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1972

-*Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Taurus, Madrid, 1983

Céline L.F., *Muerte a crédito*, Lumen, Barcelona, 1987

-*Rigodon*, Gallimard, Paris, 1969

-*Simmelweils*, Alianza, Madrid, 1968

-*Viaje al fin de la noche*, Edhasa, Barcelona, 1999

Duras M., *El amante*, Tusquets, Barcelona, 1989

-*El amante de la China del Norte*, RBA, Barcelona, 1992

-*Un dique contra el pacífico*, Versal, Barcelona, 1985

Klein M., *El sentimiento de soledad*, Hormé, Buenos Aires, 1977

-*Envidia y gratitud*, Hormé, Buenos Aires, 1980

- Proust M., *En busca del tiempo perdido 1, Por el camino de Swann*, Alianza, Madrid, 1988
- En busca del tiempo perdido 2, A la sombra de las muchachas en flor*, Alianza, Madrid, 1987
- En busca del tiempo perdido 3, El mundo de Guermantes*, Alianza, Madrid, 1987
- En busca del tiempo perdido 4, Sodoma y Gomorra*, Alianza, Madrid, 1985
- En busca del tiempo perdido 5, La prisionera*, Alianza, Madrid, 1987
- En busca del tiempo perdido 6, La fugitiva*, Alianza, Madrid, 1984
- En busca del tiempo perdido 7, El tiempo recobrado*, Alianza, Madrid, 1985

- Sartre J.P., *El existencialismo es un humanismo*, Huascar, Buenos Aires, 1972
- El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1976
- Las moscas*, Alianza, Madrid, 1982

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Adler A., *Le sens de la vie*, Payot, Paris, 1991
- L'enfant difficile*, Payot, Paris, 1992
- Aristóteles, *Poética*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000
- Artaud A., *El pesa-nervios*, Visor, Madrid, 1992
- El teatro y su doble*, Instituto del libro, La Habana, 1969
- Berger J., *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora, Madrid, 1997
- Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Hermann Blume, Madrid, 1986
- Bergson H., *Esprit et langage*, Mardaga, Paris, 2001
- Les deux sources de la morale et de la religion*, Quadrige, Paris, 1988
- Matière et Mémoire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990
- Bernhard T., *El frío*, Anagrama, Barcelona, 1985

- Blanchot M., *El diálogo inconcluso*, Monte Avila, Caracas, 1970
- Brutin K., *L'alchimie thérapeutique de la lecture*, L'Harmattan, Paris, 2000
- Cassirer E., *Langage et mythe*, Minuit, Paris, 1973
- Clair A., *Kierkegaard, existence et éthique*, Presses Universitaires de France, 1997
- Chemouni J., *Georg Groddeck Psychanaliste de l'imaginaire*, Payot, 1984
- Deleuze G., *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983  
 -*Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985  
 -*Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993  
 -*Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966  
 -*L'île déserte et autres textes*, Minuit, Paris, 2002
- Derrida J., *Foi et Savoir*, Seuil, Paris, 2000  
 -*La pharmacie de Platon*, Flammarion, Paris, 1989  
 -*L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967  
 -*Sur Parole*, Ed. de l'Aube, Paris, 1999
- Descartes R., *Discurso del método*, Alianza, Madrid, 1999  
 -*Meditaciones Metafísicas*, Alba, Madrid, 1987
- Fichte J.G., *El destino del hombre*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976
- Flaubert G., *Madame Bovary*, Espasa Calpe, Madrid, 1995
- Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972  
 -*Histoire de la sexualité 1, La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976  
 -*Histoire de la sexualité 2, L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984
- Freud S., *La question de l'analyse profane*, Gallimard, Paris, 1985  
 -*Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Gallimard, Paris,  
 -*Le malaise dans la culture*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002

- Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1988
- L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Gallimard, Paris, 1986
- L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1985
- Métapsychologie*, Gallimard, Paris, 1968
- Sigmund Freud présenté par lui-même*, Gallimard, Paris, 1984
- Totem et tabou*, Payot, Paris, 2001
- Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, Paris, 1987
- Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1991
- Vue d'ensemble des névroses de transfert*, Gallimard, Paris, 1986

Fromm E., *Le coeur de l'homme*, Payot, Paris, 1991

Gómez Pin, *El psicoanálisis, justificación de Freud*, Montesinos, Barcelona, 1988

Green A., *Les chaînes d'éros*, Odile Jacob, Paris, 1997

Heidegger M., *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Chile, 1998

Hegel G.W.F., *Estética I*, Ediciones Península, Barcelona, 1989  
 -*Estética II*, Ediciones Península, Barcelona, 1991

Homero, *Odisea*, Cátedra, Madrid, 1994

Husserl E., *L'origine de la géométrie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990

Kant E., *Lo bello y lo sublime/La paz perpetua*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982

Klossowski P., *El círculo vicioso*, Seix Barral, Barcelona, 1972

Lacan J., *Psicoanálisis Radio & Televisión*, Anagrama, Barcelona, 1997

Leyra A.M., *La mirada creadora*, Península, Barcelona, 1993

Lispector C., *La pasión según G.H.*, Península, Barcelona, 1988

- Lukács G., *La théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1968
- Macintyre A., *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona, 1987
- Mill J.S., *L'Utilitarisme*, Flammarion, Paris, 1988
- Nietzsche F., *El anticristo*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1978  
-*La Gaya Ciencia*, Alba, Madrid, 1998
- Pajón E., *El ser y el hombre*, Fundamentos, Madrid, 1989
- Pamuk O., *La vida nueva*, Alfaguara, 2002
- Pingaud B., *Les anneaux du manège*, Gallimard, Paris, 1992
- Platón, *El banquete, Fedón y Fedro*, Orbis, Barcelona, 1983
- Prisciliano, *Tratados y cánones*, Editora Nacional, Madrid, 1975
- Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990
- Robert M., *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972
- Rousseau J.J., *Las confesiones*, Alianza, 1997
- Sallenave D., Mehlman J., Fernández D., Roudinesco E., Chasseguet-Smirgel J., Páramo Ortega R., *Psicoanálisis y crítica literaria*, Akal, Madrid, 1981
- Sartre J.P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948
- Sollers Ph., *Mujeres*, Lumen, Barcelona, 1985  
-*Sobre el materialismo*, Pretextos, Valencia, 1978  
-*La escritura y la experiencia de los límites*, Pretextos, Valencia, 1978



Sontag S., *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Suma de letras, Madrid, 2003

Torrente Ballester G., *Ensayos críticos*, Destino, Barcelona, 1982

Valcárcel A., *Ética contra estética*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998  
*-Hegel y la ética*, Anthropos, Barcelona, 1988

Vila-Matas E., *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000

Volek E., *Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, 1995

Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid, 1989

Young-Bruehl E., *Hannah Arendt*, Edicions Alfons el Magnànim: Generalitat Valenciana, Valencia, 1993

Zambrano M., *Claros del Bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1986