

A C A N T I L A D O

Antoine Compagnon

# La segunda mano

o el trabajo de la cita

TRADUCCIÓN DE MANUEL ARRANZ



*El Acantilado, 410*  
LA SEGUNDA MANO

ANTOINE COMPAGNON

LA SEGUNDA MANO  
O EL TRABAJO DE LA CITA

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS  
DE MANUEL ARRANZ

BARCELONA 2020



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *La seconde main  
ou le travail de la citation*

Publicado por  
A C A N T I L A D O  
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona  
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956  
correo@acantilado.es  
www.acantilado.es

© 1979, 2016 by Éditions du Seuil  
© de la traducción, 2020 by Manuel Arranz Lázaro  
© de esta edición, 2020 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:  
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-17902-41-4  
DEPÓSITO LEGAL: B. 17360-2020

AIGUADEVIDRE *Gràfica*  
QUADERNS CREMA *Composició*  
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *septiembre de 2020*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,  
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización  
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total  
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o  
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión  
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta  
edición mediante alquiler o préstamo públicos.



## CONTENIDO

<i>Prólogo</i>	13
----------------	----

### SECUENCIA I. LA CITA TAL CUAL

1. Tijeras y pegamento	19
2. Ablación	22
3. Subrayado	25
4. Adaptación	27
5. Invitación	30
6. La lectura en marcha	32
7. El hombre de las tijeras	34
8. Una canonización metonímica	36
9. Injerto	40
10. Reescritura	43
11. El trabajo de la cita	45
12. La fuerza de trabajo	48
13. El sujeto de la cita	49
14. El error de Guillaume	51
15. Embrague por fricción	54
16. Movilización	55

### SECUENCIA II. ESTRUCTURAS ELEMENTALES

1. Situación de la cita	57
2. La forma simple de la repetición interdiscursiva	58
3. Una relación de intercambio	65
4. La cita hecha signo	68
5. La incitación	79
6. Significación y valores de la cita	82
7. Reconocimiento, comprensión, interpretación	85
8. La constelación de los valores de repetición	92
9. Valor de uso y valor de cambio	100

10. Sentido y denotación	102
11. Verdad y autenticidad	106
12. La inherencia bivalente de la cita	109
13. <i>Amplificatio</i>	110

### SECUENCIA III. LA PREHISTORIA DE LA CITA

1. ¿Un hecho de lengua universal?	113
2. Forma y función	117
3. Análisis de un campo semántico	120
4. Las comillas y la <i>mimesis</i>	121
5. El poder de la repetición...	127
6. ... y el abuso del diálogo	132
7. El simulacro	138
8. Hacer ver	143
9. ¿Una «buena» cita?	146
10. La reminiscencia contra la logografía	147
11. Lo verdadero y lo verosímil	152
12. La <i>gnome</i> o la cita retórica	154
13. Estrategia enunciativa de la <i>gnome</i>	162
14. El espíritu y el cuerpo	168
15. <i>Sententia</i> y sensibilidad	171
16. El maravilloso cuerpo del discurso	177
17. <i>Vox</i> : la posesión	179
18. Una regulación interna del discurso	184

### SECUENCIA IV. UN «SUMMUM», EL DISCURSO DE LA TEOLOGÍA

1. Una monografía	190
2. Una taxonomía de la cita	193
3. La máquina de escribir teologal	194
4. Comentar	197
5. Sobre el origen	200
6. ¿Un Midrash cristiano?	201
7. Estado del texto fundacional	203
8. Las dos Escrituras	208

9. El plural de los sentidos	210
10. La astucia de Orígenes	218
11. El rollo dulce como la miel	221
12. La duplicidad de Cristo	222
13. El <i>Lógos</i> teologal	232
14. El Verbo abreviado	244
15. El fetiche	246
16. Los significantes mayores y su combinatoria	251
17. Segunda inspiración del discurso teologal	258
18. ¿Un discurso interminable?	260
19. La regulación asincrónica de la máquina teologal	261
20. El encadenamiento de los discursos	265
21. La <i>auctoritas</i>	267
22. Fin de serie	271
23. El sujeto desmentido	276
24. La impostura	278
25. «Abre tu boca, y yo la saciaré»	281
26. Continuará...	283

#### SECUENCIA V. LA INMOVILIZACIÓN DEL TEXTO

1. La escritura en todos sus estados	285
2. <i>Commentatio, commentitia</i>	287
3. La crisis de autoridad	291
4. La lengua muerta	294
5. Marcha atrás	296
6. La página impresa	297
7. Comillas y cursiva	299
8. La razón del ejemplo	301
9. Un modelo espacial de la escritura	305
10. Los tipos móviles	308
11. El emblema	315
12. La marca de imprenta	320
13. El adagio	325

14. Erasmo y Holbein	330
15. La anamorfosis	338
16. Alegación y cita	341
17. La torre de Montaigne	346
18. El medallón	347
19. Nominalismo	351
20. El valor fiduciario del signo	354
21. Citar a diestra y siniestra	356
22. Trastornos de la memoria	364
23. Atardeceres perigordinos	367
24. ¡Ya no juego!	370
25. Montaigne en el banquillo	375
26. Restablecimiento retórico	385
27. El escarmiento de Narciso	392
28. La regulación de la escritura o el texto como homeostato en el siglo XVII	397
29. La perigrafía	404
30. Lo titulado y lo designado	405
31. La bi(bli)ografía	410
32. Diagrama o imagen	412
33. En portada	414
34. La avanzadilla	415
35. La fosa septizante	418
36. El principio del libro y el final de la escritura	421
37. La vocación de escritura	428
38. Posesión, apropiación, propiedad	431

#### SECUENCIA VI. LA ESCRITURA EMBROLLADA

1. La cita consumada	442
2. Una economía de la escritura	444
3. Teratología	446
4. Festividades	449
5. Relleno	452
6. El trampantojo	453
7. La sinrazón suficiente	456

8. La cacografía	469
9. Estructura y serie	471
10. La cita caprichosa	474
11. La nivelación	476
12. La maculatura	479
13. El síntoma	484
14. El hombrecillo de Ampère o el histriónico espiritual	488
15. Espacios de escritura	491
<i>Questa coda non è di questo gatto</i>	497
<i>Postfacio</i>	505



Para empezar, nadie piensa que las obras y los cantos se creen de la nada. Siempre están dados de antemano, en el presente inmóvil de la memoria. ¿A quién podría interesarle una palabra nueva, jamás transmitida? Lo que importa no es decir, es repetir y, en esta repetición, decir cada vez como si fuera la primera vez.

MAURICE BLANCHOT,  
*El diálogo inconcluso*

Lo único terrible en nosotros y en la tierra y en el cielo acaso es lo que aún no se ha dicho. No estaremos tranquilos hasta que no lo hayamos dicho todo, de una vez por todas, entonces quedaremos en silencio por fin y ya no tendremos miedo a callar. Listo.

CÉLINE, *Viaje al fin de la noche*  
[trad. Carlos Manzano]

Copiar como en otros tiempos.

GUSTAVE FLAUBERT,  
*Bouvard y Pécuchet*  
[trad. José Ramón Monreal]





## PRÓLOGO

Este libro no tiene objeto, no tiene objeto definido, puesto que tiene varios, al menos dos, entre los que oscila; es un libro bífido, como la lengua de serpiente que tentó a la primera mujer. El primer objeto de este libro es la *cita*, que, como el clavo de canela, altera el sabor de los alimentos, según el decir de Hobbes; el segundo, el *trabajo de la cita*, la apropiación o la recuperación, es decir, el producto de la fuerza que se apropia de la cita mediante el desplazamiento que se le hace experimentar; el todo es la escritura misma, ese esfuerzo, o el libro, ese desplazamiento, los libros que intercalan la cita y la deslizan como el anillo que se hace pasar de mano en mano en el juego de corre el anillo, o la serie de los libros, en la patrística por ejemplo, que se nutren de *glosar lo glosado*. «No hacemos sino glosarnos los unos a los otros», escribía Montaigne, y tomaba buena nota. Toda escritura es glosa y glosa de la glosa, toda enunciación repite. Tal es la premisa de este libro, que pone a prueba la cita, la forma simple de la repetición, el cebo del libro.

Este libro no tiene objeto fijo, pero parte de la cita y quisiera llegar a convertirse en libro. Ahora bien, la cita y el libro son las dos caras de una misma cosa, las dos caras de ese glosarnos los unos a los otros, de la entreglosa. De una a otra cara, este libro varía sobre un tema: la glosa es la manía, la idea fija, la obsesión de la escritura; es su origen y su límite. Series o fugas sucesivas, *secuencias* que desvían el tema inicial y el objeto asintótico sin abordarlos de frente; tratan de acercarse a él mediante rodeos, de tocarlo tangencialmente, de trazar su enclave geométrico.

Este libro no tiene objeto definido, pero tiene un punto de fuga, plantea una cuestión de principio: ¿cómo desenvol-

verse en la maraña de *todo lo dicho*? Problema de la cuadratura del círculo o del movimiento perpetuo. Rozando la aporía, es preciso ponerlo en perspectiva. Las secuencias de este libro son otras tantas perspectivas sobre esa pregunta, respuestas indirectas. No se tratará, por lo tanto, de una teoría de la cita ni del libro, sino de una procesión en el sentido etimológico de la palabra. Por lo demás, como decía Valéry: «No hay nada más ambulatorio que una idea fija...». De ahí que la forma adoptada sea una serie de *secuencias* y de *apartados*. Sus estaciones principales son las siguientes:

UNA FENOMENOLOGÍA. Describe el comportamiento de la cita en la experiencia inmediata de la lectura y de la escritura; sitúa el acto de la cita en el centro de toda práctica del texto de la que es el gesto elemental. Una fenomenología de la cita, de la producción y no del producto, de la enunciación y no del enunciado, tiene como finalidad insistir sobre los temas tratados. Es una condición previa y configura las secuencias posteriores de la investigación, cuando éstas se refieren no ya al acto sino a la forma y a la función, a la cita perfectamente delimitada por comillas.

UNA SEMIOLOGÍA. Analiza, desde un punto de vista sincrónico y formal, el hecho de lenguaje que representa la cita; observa la manera o las maneras en que la cita produce sentido, como enunciación y como enunciado, en el discurso en que se inscribe; examina las perturbaciones que la cita o las comillas introducen en el funcionamiento del lenguaje que los lógicos califican de «normal»; propone una tipología formal de los valores de enunciación de la cita. Esta secuencia considera la cita como un signo y se esfuerza sobre todo por justificarlo. Sin duda habríamos podido hacer las cosas de otro modo y mostrar, no ya que la cita se limita a ese artefacto que permite pensar el lenguaje, sino, a la inversa, evitando la noción de signo, que la cita permite describir la actividad del lenguaje cuyo principio formulaba Borges de este modo: «Hablar es incurrir en tautologías». El resultado será

el mismo: tanto si la cita es un signo igual que el resto como si el resto es cita, lo que aquí importa es que el trabajo de la cita no difiere del juego de lenguaje en general.

UNA GENEALOGÍA. Revela y narra algunos episodios señalados en la diacronía de la función o de la práctica institucional que involucra la cita. No es una historia—no tiene ninguna pretensión de exhaustividad—, sino una serie de investigaciones o de sondeos discretos. La cita es una forma que permite una pluralidad de funciones en el discurso: sus valores funcionales son confrontados con los valores formales propuestos por la tipología, lo que supone una ocasión de ponerla a prueba y de ocultarla. Cada uno de los sondeos coincide con un género del discurso o de la entreglosa, estudia el campo semántico, lógico, histórico en que aparece la cita, determina el modelo de la repetición que ese discurso supone y admite, lo interpreta como práctica social de lo ya dicho por lo que se refiere al modo de enunciación que prescribe. Las épocas destacadas en esta crónica son las siguientes:

- *La retórica antigua*, un estado estable de la cita, desde Aristóteles hasta Quintiliano, cuando se le reconocía un valor dialéctico o lógico. La entreglosa se destaca sobre el fondo de la *mimesis*, y de la condena que de la misma hizo Platón.

- *El comentario patristico*, otro estado estable de la cita, cuyo modelo es la *auctoritas*. Aquí la tradición es una forma extrema de la entreglosa. Tal estado se describe a partir de Orígenes, el promotor del comentario cristiano.

- *El advenimiento de la cita moderna*, una transición en dos tiempos. En primer lugar una situación provisional, contemporánea del desarrollo de la tipografía, algunos de cuyos testigos privilegiados son Ramus, Erasmo y Montaigne: la cita tiene un valor de emblema, ese signo efímero y subversivo del siglo XVI. A continuación la crítica de esta situación—la censura de Montaigne por parte de Pascal, Arnauld y Nicole, Malebranche—de la que emana la cita de los clásicos, un distintivo del autor, un valor de la enunciación. Se esbo-

za una reconstrucción del libro a partir de su *perigrafía*, el escenario del libro, y los elementos que en su frontera refrenan la entreglosa.

UNA TERATOLOGÍA. Para completar el panorama, enumera algunos casos anómalos en relación tanto con la tipología como con la genealogía; libera la cita de su estrecha definición, ligada a las comillas; analiza algunas citas excéntricas y algunas glosas características. Lo que equivale a llevar la genealogía hasta su estado actual, en que la cita tiene un valor de síntoma involucrado, en cuanto tal, en una repetición serial y en un movimiento indefinido, un valor próximo al emblema, como se calificó la cita de Montaigne.

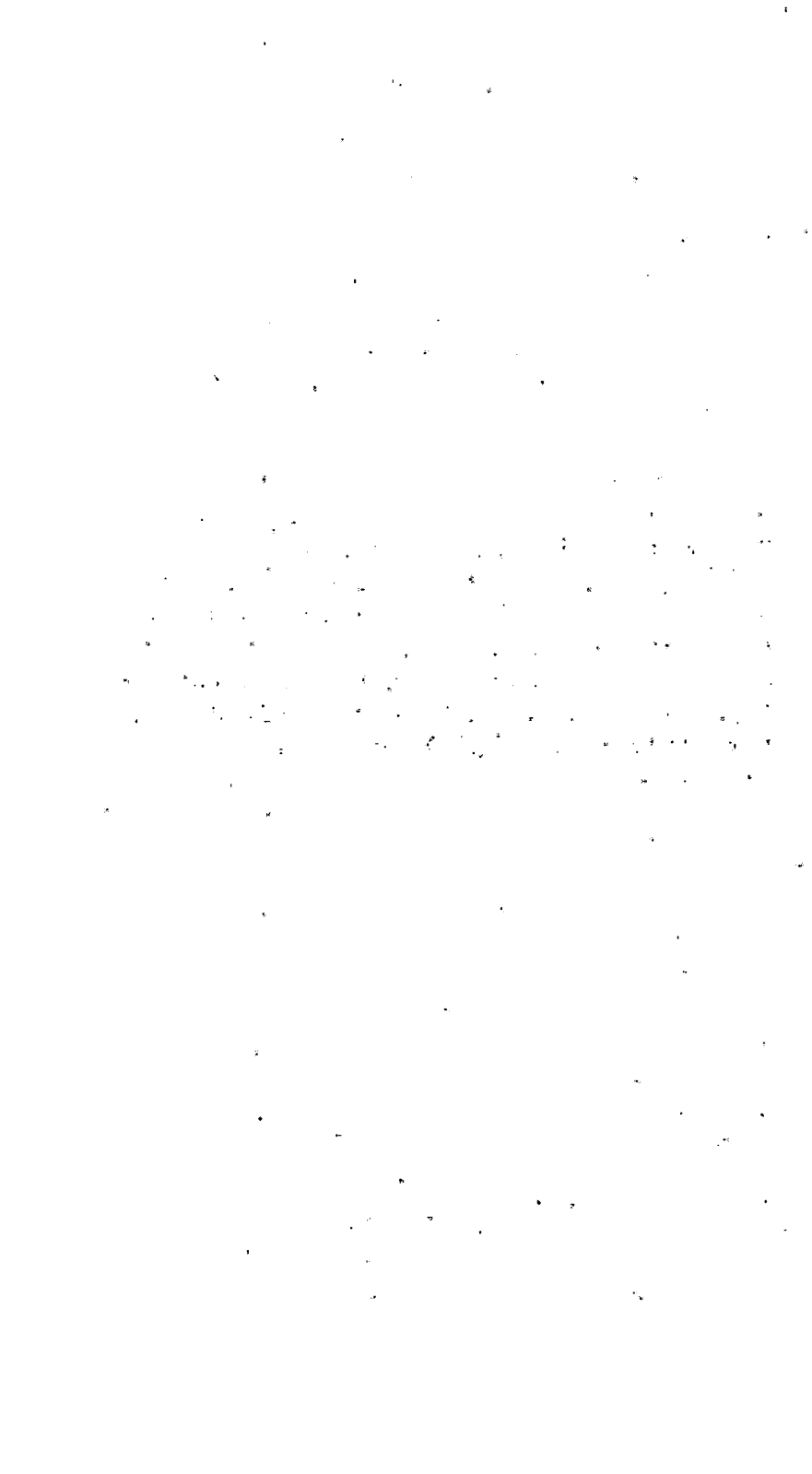
En resumen, el examen de la cita se inscribe en cada momento en un conjunto más vasto, que la desborda y en el que ella se manifiesta como un caso particular, evidentemente ejemplar, de la repetición de lo ya dicho. Más que analizar la cita en sí, lo que importa es explorar, a través del rodeo de la cita, las entreglosas variadas que son tal o cual discurso en que se presenta la cita.

A lo largo del recorrido, a través de sus diversas etapas, se defiende una tesis. La cita, solidaria de un acto (el fenómeno), de un hecho de lenguaje (la forma) y de una práctica institucional (la función), es una piedra de toque de la escritura; sirve para comprobar el valor de la conversión que opera el libro de lo ya dicho, mediante la repetición y la entreglosa. La cita tiene el estatuto de un criterio de validez, de un control de la enunciación, de un dispositivo de regulación, en ocasiones de autorregulación, de la repetición de lo ya dicho: cuando es «buena» califica; cuando es «mala» descalifica. Lejos de ser un detalle del libro, un rasgo externo de la lectura y de la escritura, la cita representa una apuesta capital, un lugar estratégico e incluso político en toda práctica del lenguaje, desde el momento en que asegura su validez, garan-

tiza su procedencia, o, por el contrario, las refuta. Todo ello responde a la pregunta de partida: ¿cómo administrar lo ya dicho? Esto confirma también que la cita no podía ser objeto de un libro, sino únicamente prestarle el punto de partida y de fuga; lo que explica también por qué la cita y la entreglosa son indisociables. La cita permite desenvolverse, porque no es más que una convención que reniega de la ley del lenguaje: «Hablar es incurrir en tautologías», «No hacemos sino glosarnos los unos a los otros», «*Non nova, sed nove*». Toda escritura es elusiva.

Así pues, las secuencias que siguen—fenomenología, semiología, genealogía y teratología—componen el programa, no ya de una ciencia, sino de una lección de cosas, una sarta de falsas perspectivas sobre la pregunta de partida. Este libro no es un discurso *sobre* la cita sino un discurso *de* la cita, su cuadro clínico—yo soy víctima de la cita, es decir del lenguaje—no su terapéutica. Como una especie de folleto de viaje improvisado, una serie de excursiones enlazadas libremente, una entreglosa. ¡Ojalá que al menos se aparte del lugar común!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Una versión anterior de estas páginas fue una tesis doctoral de tercer ciclo, escrita durante una estancia en la fundación Thiers, y defendida en diciembre de 1977 en la universidad de París VII. Julia Kristeva dirigió la realización del trabajo; le expreso mi agradecimiento, así como a Jean-Claude Chevalier y a Gérard Genette, que formaron junto a ella el tribunal. Doy las gracias igualmente a los amigos cuyas lecturas me sugirieron muchas cosas.



## SECUENCIA I

### LA CITA TAL CUAL

Bordar y recortar papel era entonces en las Indias el único medio para obtener altos destinos. El sultán no conocía otro género de mérito o por lo menos no dudaba de que el hombre que poseyese semejante talento tuviese con mayor motivo cuantos se necesitan para ser un buen general o un excelente ministro.

CREBILLON hijo, *Le Sopha*

Mi trabajo de escritor consiste únicamente en componer (literalmente) notas, fragmentos escritos a propósito de cualquier cosa, y en *cualquier época de mi historia*. Para mí, tratar un tema consiste en agrupar fragmentos *existentes* sobre un tema, escogido mucho más tarde o impuesto.

PAUL VALÉRY, *Cabiers*

#### I. TIJERAS Y PEGAMENTO

Cuando era niño tenía un par de tijeras, unas tijeritas con la punta roma para evitar lastimarme; los niños son muy torpes cuando aún no tienen uso de razón y están aprendiendo el alfabeto. Empuño las tijeras y recorto papeles, trozos de tela, cualquier cosa, quizá incluso mi ropa. En ocasiones, si me porto bien, me regalan un recortable. Son grandes hojas encuadernadas y en cada una de ellas hay dispuestos, en desorden, barcos, aviones, coches, animales, hombres, mujeres y niños. Todo lo necesario para reproducir el mundo. No sé leer las instrucciones de uso, pero las llevo en la sangre: la pasión de recortar, de seleccionar y de combinar. Procuro ser minucioso: trato de seguir el borde de los figurines, el contorno negro que perfila los dibujos. Sin embargo, de todos los juegos, el recortable es el que más logra sacarme de mis casillas: aprieto los puños, doy patadas, me revuelco por

el suelo. Me enfurece que las cosas me opongan resistencia, que se nieguen a someterse a mi voluntad, que se resistan a representarse en mi recortable, en mi modelo del universo. Siempre me paso algunos milímetros del límite, corto las pestañas de papel que se pliegan sobre los hombros o sobre el perfil del cuerpo para sostener los vestidos pegados a la silueta de cartón desnudo. Me vuelvo loco. ¿Cómo voy a lograrlo, si sólo mi madre tiene esas largas tijeras puntiagudas para sus trabajos de costura que me permitirían recortar sin mutilar esas pequeñas pestañas? Hay que reparar los desperfectos, volver a pegar las pestañas que faltan. Pero tampoco tengo cinta adhesiva. Envidio estos dos grandes privilegios de las personas mayores, las auténticas tijeras, puntiagudas, y el auténtico pegamento, que pega todo, incluso el hierro. Me fascinan—como al último indio Ishi le fascinaban los atributos que definían para él al hombre blanco—las cerillas y el pegamento.<sup>1</sup> Yo sólo tengo un pequeño bote que huele a horchata y una frágil espátula para extender esa pasta que tiene el color, la consistencia, el olor y el sabor del postre que sirven los restaurantes chinos de París con la denominación apócrifa de «delicia de las islas». Pegar no restituye jamás la autenticidad: descubro el defecto que sé que está ahí y no logro ver otra cosa. Pero me acostumbro poco a poco a lo aproximado; me aparto de la regla, parodio el mundo: un vestido femenino sobre un cuerpo masculino, y a la inversa. Componiendo monstruos acabé por aceptar la fatalidad del fracaso y de la imperfección. Nada se crea. Parodio el juego recortando nuevos elementos en un papel cualquiera que coloreo sin ningún sentido. Aquello ya no se parece a nada; ya ni siquiera me reconozco a mí mismo. Pero me gustan esas naderías.

Recortar y pegar son el modelo del juego infantil, una forma apenas más elaborada que el juego del carrito de hilo en

<sup>1</sup> Véase T. Kroeber, *Ishi, le testament du dernier Indien sauvage*, París, Plon, 1968.



el que, en la alternancia de la presencia y la ausencia, Freud veía el origen del signo, una forma primitiva del juego de la morra—o del de piedra, papel, tijera—, y más poderoso si nada, en el fondo, se resiste a mi pegamento. Hago un mundo a mi imagen, un mundo donde yo me pertenezco, y es un mundo de papel.

Me imagino que, cuando sea muy viejo—si es que llego a muy viejo—, volveré a encontrar el placer puro del recortable: volveré a la infancia. Todas las mañanas me traerán el periódico y lo recortaré línea a línea, en largas tiras de papel que pegaré unas a otras y las enrollaré como una cinta de máquina de escribir. Tendré en qué ocupar el día: ya no leeré, ya no escribiré; ya no sabré ni leer ni escribir, pero todavía tendré algo que ver con el papel, con las tijeras y con el pegamento.

Cortar y pegar son las experiencias fundamentales del papel, de las que lectura y escritura no son más que formas derivadas, transitorias, efímeras. Entre la infancia y la senilidad, ¿qué es lo que habré hecho? Habré aprendido a leer y a escribir. Leo y escribo. No dejo de leer y de escribir. Pero ¿no lo hago por la sola razón inconfesable de que, por el momento, no puedo permitirme consagrarme por completo a la práctica del papel que satisfaría mi deseo? La lectura y la escritura son sucedáneos. Echo de menos los libros antiguos, que había que abrir previamente con un cortaplumas: «El repliegue virgen del libro, aún, presto a un sacrificio del que sangraron los cantos rojos de los tomos antiguos; la introducción de un arma, o abrecartas, para establecer la toma de posesión».<sup>2</sup> Me gusta el segundo tiempo de la escritura, cuando suprimo, añado y reorganizo. Primero leer, luego escribir: momentos del puro placer reservado. ¿No preferiré recortar las páginas y pegarlas en otro sitio, desordenando, mezclando sin ton ni son? ¿Me importa realmente el *sentido*

<sup>2</sup> Mallarmé, *Fragmentos sobre el libro*, trad. Juan Gregorio, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2002, p. 95.

de lo que leo, de lo que escribo? ¿No es más bien otra cosa lo que busco, algo que en ocasiones me procuran, a su pesar, estas actividades: el placer del bricolaje, el placer nostálgico del juego infantil? Por eso hay que conservar el recuerdo de esta práctica original del papel, anterior al lenguaje, y que el acceso al lenguaje no suprime completamente, para seguir su huella siempre conservada, en la lectura, en la escritura, en el texto, cuya definición menos restrictiva (la que suscribo) sería: *el texto es la práctica del papel*. Dos de los grandes autores de este siglo ilustrarían esta definición: Joyce y Proust. Para el primero tijeras y pegamento, «*scissors and paste*», figuran como objetos emblemáticos de la escritura;<sup>3</sup> el segundo comparaba de buen grado su trabajo de pegar acá y allá sus «papelitos» al del sastre que confecciona un vestido más que al del arquitecto o el constructor de catedrales.<sup>4</sup> Y en el texto, considerado como práctica compleja del papel, la cita lleva a cabo de manera privilegiada una supervivencia que anima mi pasión por el gesto arcaico de recortar-pegar.

## 2. ABLACIÓN

Cuando cito, extirpo, mutilo, extraigo. Hay un objeto inicial, que tengo delante, un texto que he leído o que estoy leyendo, y el curso de mi lectura se interrumpe en una frase. Vuelvo atrás: releo. La frase releída se convierte en una fórmula, aislada en el texto. La relectura la desliga de lo que precede y de lo que sigue. El fragmento elegido se convierte él mismo en texto: ya no un fragmento de texto, una parte de la frase o

<sup>3</sup> Joyce, *Ulysses*, Londres, The Bodley Head, 1949, p. 108. [*Ulises*, trad. José María Valverde, Barcelona, Lumen, 1979, I, p. 224].

<sup>4</sup> Proust, *A la recherche du temps perdu*, París, La Pléiade, 1954, t. III, p. 1033. [*En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, vol. 7, trad. Con-suelo Berges, Madrid, Alianza, 1969, p. 262].

del discurso, sino un fragmento escogido, un miembro amputado; todavía no injerto, pero ya órgano cortado y puesto aparte. Porque mi lectura no es ni monótona ni unificadora; mi lectura hace explotar el texto, lo desmonta, lo dispersa. Por eso, incluso si no subrayo ninguna frase ni la traslado a mi cuaderno de notas, mi lectura procede ya de un acto de la cita que desagrega el texto y lo separa del contexto.

¿Acaso no equivale eso a reconocer sin más que, en un libro, hay frases que leo y otras que no leo en absoluto, y que la proporción entre las dos varía según los libros y según los días? Sin embargo, las frases que leo, las que me enganchan y las que conservo entre mis piezas cobradas, éstas seguramente las cito.

Eso es precisamente lo que subrayaba Quintiliano para explicar las ventajas de la lectura sobre la audición: «La lectura es libre y no está obligada a seguir el ritmo del orador. Uno puede volver en todo momento sobre sus pasos, ya sea para examinar un pasaje más atentamente, ya sea para recordarlo».<sup>5</sup> Volver sobre sus pasos, recordar (*repetere* para Quintiliano), significa descomponer el texto, alterar su organización. Y Quintiliano, para aproximarse a ese gesto necesario de la lectura como apropiación, recurre a una metáfora distinta a la de la cirugía, aunque también corporal y orgánica, no ya la del texto como cuerpo que trocear, sino la del lector como cuerpo de la deglución que anticipa toda digestión, toda asimilación: «Lo mismo que masticamos mucho los alimentos para digerirlos más fácilmente, lo mismo aquello que leemos, lejos de penetrar crudo en nuestro espíritu, no debe ser transmitido a la memoria y a la imitación más que después de haber sido molido y triturado».<sup>6</sup>

La lectura descansa en una operación inicial de depreda-

<sup>5</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, en: <http://www.cervantesvirtual.com>

<sup>6</sup> *Id.*

ción y de apropiación de un objeto que la dispone al recuerdo y a la imitación, es decir a la cita. (Repetición, memoria, imitación: una constelación semántica en la que convendrá situar el lugar de la cita). Sin embargo, el alcance de esta operación preliminar sólo puede expresarse mediante metáforas. Quintiliano no se privó de hacerlo: *Instituciones oratorias* abunda en imágenes que captan directamente la sutil gestualidad del discurso. El enfoque metafórico, impresionista en cierto modo, descubre (como una fotografía aérea) los campos de una investigación ulterior y menos superficial (la fotografía servirá para establecer un mapa geográfico, para promover investigaciones geológicas o geotérmicas). En cambio, un discurso inmediatamente metalingüístico ignoraría irremediabilmente los hechos de lenguaje más sutiles de los que la retórica antigua—un arte, es decir, una ciencia y una técnica, pero también una práctica—debía dar cuenta. Sólo un análisis fenomenológico de nuestro propio ejercicio del lenguaje descubre y selecciona los hechos más nimios, se encariña de ellos y desea interpretarlos.

Así, algunas series metafóricas atravesarán estas páginas, series heterogéneas y en ocasiones divergentes: una es quirúrgica, otra, financiera o económica, porque la cita pone en circulación un objeto, y ese objeto tiene un valor. Está además la metáfora de la costura, en la que se habla de cortar, confeccionar, hilvanar y sobrehilar. Y a estas tres se suman las demás: topográfica, estratégica, militar, teológica, anatómica, todas las cuales no tienen otra ambición que hacer aflorar hipótesis, jalonar el itinerario de una serie de preguntas en las que detenerse a lo largo del camino. Y las perspectivas de la lógica, la lingüística, la historia o la psicología no serán menos metafóricas que las demás.

Pero ¿qué son estas metáforas heurísticas que tampoco llevarán a ninguna parte (aunque al menos permitan describir el paisaje)? Citas, sin duda alguna. Todas estarán justificadas como tales por referencias a *Los ensayos* de Montaigne. Del

mismo modo, toda cita sigue siendo—¿en el fondo o por añadidura?—una metáfora. Cualquier definición de la metáfora convendrá también a la cita, por ejemplo la de Fontanier: «Presentar una idea bajo el signo de otra idea más sorprendente o más conocida, que, por lo demás, no tiene con la primera más que una relación de cierta similitud o analogía».<sup>7</sup>

### 3. SUBRAYADO

Leer, lápiz en mano, como recomendaban Erasmo en el *De duplici copia* y todas las enseñanzas del Renacimiento, marcar el texto con una raya roja o negra, eso es trazar la línea por donde recortar. El subrayado marca una etapa en la lectura, es un gesto recurrente que rubrica, que recarga el texto con mi propia huella. Me introduzco entre las líneas provisto de una cuña, de un sacaclavos o de un punzón que hace estallar la página; desgarró las fibras del papel, mancho y degrado un objeto: lo hago mío. Por eso, en las bibliotecas, toda esta íntima manipulación está prohibida.

El libro que he maltratado se parece a esos *objetos transaccionales* de los que habla el psicoanalista inglés Winnicott,<sup>8</sup> la esquina de una manta o el oso de peluche que el niño chupa antes de dormirse. No me despego de él, lo amo. Porque el libro leído no es realmente un objeto separado de mí mismo, con el que tendría una verdadera relación de objeto: es yo y no-yo, una *not-me possession*. ¿No es así como entendemos el estatuto del libro de cabecera, el libro por antonomasia —a menos que sea un mito—, ese volumen, siempre el mismo, del que leo una página cada noche al acostarme y junto al que duermo? Sin embargo, todos los libros de los que me

<sup>7</sup> P. Fontanier, *Les Figures du discours*, París, Flammarion, 1968, p. 99.

<sup>8</sup> D. W. Winnicott, *Realidad y juego*, trad. Mazía Floreal, Barcelona, Gedisa, 1982.

rodeo son, en un grado menor, *not-me possessions*, un pasadizo entre yo y el mundo, una zona protegida, la zona roja o de tolerancia. No me separo de ellos fácilmente, me gustaría llevarlos siempre conmigo. Cuando salgo o viajo, me llevo varios en los bolsillos o en las maletas. Y si los subrayo y los anoto con cariño es también porque así tengo una razón para no prestarlos (la discreción, el pudor). El subrayado es el *ex-libris* menos discutible.

Ese gesto reproduce un subrayado previo, el de la pluma efectuado sobre la página manuscrita a fin de señalar al tipógrafo lo que tiene que poner en cursiva. El quirógrafo y el tipógrafo son dos personajes distintos, dos razones sociales que se relacionan por subrayados interpuestos o por cualquier otra convención. El escritor susurra al otro, en un aparte: «Aquí tendréis que poner una tipografía diferente». Y el subrayado surte el efecto de un embrague, de una marca de la enunciación en el enunciado por la que el autor da a entender al lector algo más que el significado, algo que es irreductible al significado, algo que remite a la lectura en voz alta del propio texto, es decir, a la flaubertiana prueba del «*gueuloir*». El subrayado corresponde a una entonación, a un acento, a una puntuación distinta que rebasa el código común. De ahí la exigencia de un signo especial que trate de hacerla inteligible.

Cuando se publican las notas de lectura de un autor que se ha hecho célebre—¿por qué hacerlo, si no es porque se supone que encierran el embrión de la escritura de ese autor?—, hay que recurrir a artificios tipográficos complicados para distinguir los niveles múltiples y sucesivos de la enunciación. La lectura que hizo Lenin de Hegel se convierte en un texto nuevo. En la página impresa aparecen: el texto original de Hegel, con sus cursivas, que son antiguos subrayados, las marcas de Lenin, sus subrayados, indicados, en contra de la convención, mediante subrayados tipográficos, y sus rúbricas o sus notas en los márgenes impresas con ayuda de un tercer tipo de letra. Cuando lo leo, añado mis enmiendas.

Es posible imaginar una cadena que no se interrumpe nunca: algo así como la *Patrología* de Migne.

El subrayado durante la lectura es la prueba preliminar de la cita (y de la escritura), un punto de referencia visual, material, que establece mi derecho a examinar el texto. Como en un reconocimiento militar para preparar el terreno, se señalan hitos, refugios cargados de significado o de valor; el subrayado superpone una nueva puntuación al texto, hecha al ritmo de mi lectura: es la línea de puntos que seguiré más tarde para recortar. Toda cita es ante todo una lectura—de manera equivalente, toda lectura, como subrayado, es una cita—, aunque sólo sea en el sentido banal de que la cita que hago ya la he leído hace tiempo, antes—¿es exacto eso?—de que fuera cita.

#### 4. ADAPTACIÓN

Hay personas a las que se les paga—poco, según dicen—por leer. Son los «lectores» de las editoriales. Una vez por semana acuden a casa de su empleador a vaciar la cartera y se vuelven a ir con ésta llena de manuscritos frescos. Estas personas son profesionales de la lectura: para ellas la lectura es una actividad social, un trabajo remunerado. Trabajan a destajo y producen informes de lectura. Ahora bien, para este cometido no existe ningún método; no se estudia en ninguna parte, al menos en Francia. En Estados Unidos, cada alumno recibe periódicamente, a lo largo de toda su formación escolar, una *reading list* en la que escoge algunos volúmenes de los que tendrá que hacer un comentario, no como erudito o crítico, sino como lector inocente. (En Francia ya no se cree en la inocencia de ninguna lectura). Puede incluso suceder que el alumno emita un juicio decisivo contra Shakespeare o Dickens.

¿En qué consiste un informe de lectura? Sin duda en demostrar algo: que el manuscrito merece o no ser leído por

más de un lector que lo deseará y pagará por el texto en lugar de que tengan que pagarle a él por leerlo. ¿Cómo demostrarlo? Mediante una muestra estadística de algunos pasajes escogidos del manuscrito: un capítulo, una página, una línea. Se trata una vez más de la técnica del subrayado y, con entrenamiento, se consigue muy pronto. Gide, al descubrir el manuscrito de *En busca del tiempo perdido* que había llegado al editor por correo, escogió una frase y la utilizó contra Proust.

«Hay algunas frases dignas de mención en su manuscrito». Dignas de mención, es decir, que merece la pena citar, recitar: superan la prueba de la cita. Esas frases son citas que el lector hace en el texto, son las pausas, los puntos donde se detiene o tropieza el lector. Si esos altos en el camino resultan demasiado raros, o desagradables, el manuscrito es juzgado inaceptable. El texto contemporáneo—éste es uno de sus éxitos, el más innegable—hace impracticable semejante modo de lectura: o se acepta todo o se rechaza todo. Porque la frase que se subraya, a menudo es la que se querría modificar o suprimir—modificarla por poco que sea con el fin de apropiársela—, y el texto contemporáneo es tal cual: ningún cambio es concebible en él. Es imposible citarlo.

¿Pero cuáles son las frases dignas de mención en un manuscrito? Sería divertido, y bastante probable, que sean precisamente sus citas, explícitas o encubiertas, sus alusiones las que orientan al lector hacia un autor bajo cuya influencia situar al aprendiz. El lector se adapta al texto a partir del suficiente número de referencias conocidas para situar el manuscrito en una gran tipología intuitiva de las competencias de lectura: el *requisito* de lecturas previas necesarias para acometer un libro determinado sería su marca, su lugar en la tipología. Poco importa que el aprendiz no se reconozca en su lugar: al entregarse a la lectura acepta todas las citas que quieran adjudicársele, dependan o no de su propia lectura o de su propia competencia. Después de todo, una competencia puede deberse a la moda.



La única libertad que el texto concede al lector es la de la adaptación, pero que el texto se adapte al lector o éste se adapte al texto suelen ser opciones contradictorias. Necesita encontrar un lugar desde el cual el texto le resulte legible y válido. No es posible exigirle que ese lugar sea completamente desconocido para él cuando abre el libro: un libro que no me ofreciera ningún punto de referencia, que alterara todos mis hábitos de lectura, que no exigiera ninguna competencia especial, sino que las desbordara todas, ese libro me resultaría tan absolutamente inaccesible que lo rechazaría.

La cita es un elemento privilegiado de la adaptación, pues es un lugar de reconocimiento, una referencia de lectura. Ésta es sin duda la razón por la que ningún texto, por subversivo que se pretenda, jamás renuncia a toda forma de cita. La subversión desplaza las competencias, embrolla su tipología, pero normalmente no las suprime, pues ello equivaldría a quedar al margen de toda lectura.

En la serie de las aproximaciones sucesivas con las que trataré de acotar la cita, propongo esta definición: la cita es un lugar de adaptación predispuesto en el texto. La cita integra el texto en un conjunto o en una red de textos, en una tipología de competencias requeridas por la lectura; es reconocida sin ser comprendida, o reconocida antes de ser comprendida. En este sentido, su papel es ante todo fático, tal como Jakobson definía el término: «Establecer, prolongar o interrumpir la comunicación [...] cerciorarse de que el canal funciona».<sup>9</sup> La cita nos invita a un encuentro, a la lectura, solicita nuestra presencia, insinúa, incita, como un guiño: siempre me adapto al ojo, el ojo está implícito en el punto de fuga de la perspectiva. Mucho se ha dicho sobre la cita como ojo, según Quintiliano y san Jerónimo, entre otros.

<sup>9</sup> R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 356.

## 5. INVITACIÓN

¿Qué hace que, mientras leo, me detenga, que me asombre determinada frase y no otra? ¿Y qué provoca en mí este tropiezo? Desencadena todo el procedimiento de la cita. Pero ¿qué es lo que, previamente, ha provocado el tropiezo? Muy anterior a la cita, más profunda y más oscura, es la invitación: un pequeño flechazo totalmente arbitrario, totalmente contingente e imaginario. Louis Massignon lo describía así: «Qué extraño es el repentino ascendente de la frase con que tropezamos en el recodo de una lectura; ya no es el peso de una experiencia colectiva lo que nos atrapa (como en los refranes), es, dentro de nuestra más íntima preferencia, la intervención suavemente persuasiva de otra personalidad, que provoca un sentimiento fraternal».<sup>10</sup> La invitación es una conmoción total e indiferenciada del lector, un arrebató que precede, comprende y oculta su causa. La sonoridad de una gutural, el eco de una vocal, un ritmo adaptado a mi respiración o a mis reflejos—nunca dejo de subrayar los alejandrinos perdidos en una obra de filosofía—o, más banalmente todavía si cabe, el tiempo muerto para apagar un cigarrillo, el sonido de un claxon bajo mi ventana, un calambre en un dedo del pie: todos ellos accidentes con los que poco tiene que ver el texto, pero que requieren mi atención del mismo modo. La invitación es esencialmente fortuita, como prueba que el mismo libro puede caérseme de las manos hoy y encantarme mañana. Lo que me resulta tentador no es ni el libro ni yo mismo, sino un encuentro casual, una paseante, del mismo modo que sólo gracias a una perspectiva o una circunstancia particular e imprevisible me preñaré repentinamente de la persona a la que veo todos los días (una imagen fugitiva e inaccesible) y me enamoraré locamente de ella.

<sup>10</sup> L. Massignon, *Parole donnée*, París, Union générale d'éditions, 1970, p. 436.

En este momento interviene la *excitación*: es la búsqueda, en el texto, del fundamento (el *ground*, el terreno, la base) de la invitación. Sin embargo la invitación tenía quizá una causa diferente. La excitación hace salir al texto de sí mismo, lo diferencia, lo resalta, contribuye a expulsar un elemento que podrá tomarse, probablemente, por la causa accidental de la invitación. No obstante, jamás la excitación se remonta hasta la fuente, jamás encuentra la sacudida original e irreductible. Un texto puede excitarme, puedo subrayarlo, tacharlo, recortarlo, desgarrarlo y cubrirlo de insultos, pero la sacudida inicial me es inaccesible, porque está a la vez en el texto y fuera del texto, en la configuración imaginaria de la lectura donde, con todo mi cuerpo, soy una parte interesada y el referente último. La invitación tiene que ver con mi deseo, y el objeto concreto que extraigo del texto con el fin de conservarlo como recuerdo de una pasión (la pasión de la invitación), ese objeto no es más que un despojo, un retoño, un señuelo, un fetiche y un simulacro que se añade a mi paleta de colores. Mi *litterarum penus*, como decían los antiguos, o mi «capital literario», según la expresión de Mallarmé, no es más que un montón de duelos excitados, de nostalgias tentadoras.

¿Qué sería una lectura de la invitación? Permanecería en el estado de enamoramiento, se abstendría de excitar, de extirpar el texto. Eso sería sin duda una interpretación, al mismo tiempo que la única lectura concebible de la enunciación. La invitación es la pareja, en la lectura, de la enunciación: un acomodamiento, una conciliación del enunciado. Y las marcas de la invitación en el texto son las excitaciones, los subrayados y los desmembramientos, señales siempre aproximadas e insatisfactorias, pero pese a todo presunciones de una verdad que fue, fugazmente, la verdad de mi lectura. Por eso me resisto a prestar mis libros desde el momento en que llevan las marcas incongruentes de mis excursiones (e incursiones) a través de ellos, de mis aventuras apasionadas y amorosas, datadas y localizadas, como si dejar leer las propias apos-

tillas excitadas fuera una forma de exhibicionismo, además de una forma de ceguera. La invitación, como la enunciación, sólo tiene valor (de reconocimiento) en el tiempo de la lectura, pero ese tiempo, esa duración es casi siempre desconocida. La lectura, igual que la escritura, detiene el tiempo, lo hace cerrarse sobre sí mismo: tal es el ilusorio axioma que ignora la invitación.

## 6. LA LECTURA EN MARCHA

Éstas son las cuatro figuras diferenciadas de la lectura: ablación, subrayado, adaptación e invitación. ¿Cómo se organizan? ¿Representan fases en la lectura, se suceden unas a otras? No necesariamente: todas son posibles y una puede darse sin las otras. Sin embargo, existe entre ellas una gradación latente, un orden teórico, inverso al orden en que las he descrito y que, partiendo de la mutilación, penetra hasta lo irreductible de la pasión de la lectura, en la que se pierde. Van del objeto total que es para el lector el texto que lo arrebató en la invitación, pasan por la adaptación en un lugar considerado favorable, por el subrayado que delimita ese lugar, y llegan al objeto parcial que extraigo del texto en la ablación. A través de estos cuatro momentos se produce una aproximación cada vez más sutil, una parcelación estratégica. Sin embargo, esta división no tiene nada que hacer con el *significado*. El significado (y quizá el sentido) es la quinta rueda del carro, la rueda de repuesto que iré a buscar cuando mi lectura sea un trabajo en balde. Me remito al sentido como a un último recurso, me aferro a él cuando no logro satisfacer la pasión, con la ilusión desesperada de que el esfuerzo en hallar significado me retendrá en el texto que no ha logrado apoderarse de mí mediante la invitación. La invitación forma parte del sentido, del valor que otorgo al texto: es uno de sus componentes auténticos, producido por el acto de la lec-

tura. Y el libro al que sólo me une el significado es un tostón que se me cae de las manos.

De modo que la invitación es, para la lectura, una figura iniciática: sin ella tal vez sea posible la lectura, pero sin duda no hay placer; sin invitación sólo hay una lectura del significado, pero no de la pasión; será pues una lectura en la que ocasionalmente se realizarán las operaciones siguientes, pero sólo de forma accesoria, porque les faltará lo más fundamental: las adaptaciones, los subrayados y las ablaciones serán automáticas y gratuitas.

A la inversa, el proceso de lectura puede detenerse en el momento de la invitación, sin ir más allá del flechazo. En cierto modo, el trabajo que se hace a continuación debe anularla y despedirse de ella. Permanecer en la invitación es negarse a la despedida, desear el éxtasis y anular su fin. La pura lectura de la invitación sería una lectura mística, una contemplación, una gnosis—*lectio* y *meditatio* son sinónimos en las reglas monásticas de la Edad Media—, una lectura de la pasión sin límites, y finalmente sin objeto: infinita, indefinida e insensata, cuando el sentido depende de la excitación que persiste tras el arrobamiento.

Después de la invitación, las siguientes figuras, la adaptación, el subrayado y la ablación, forman un paquete más compacto: la excitación que profundiza (en) la invitación, que hace brotar el sentido. Es, para continuar con la metáfora del amor, la cristalización la que produce el flechazo, lo que no quiere decir que sea menos imaginaria: descompone la imagen hechizante, pero para recomponerla a continuación, enmarcarla, condensarla en un cuadro o en un simulacro; se adapta a un detalle de la escena, rodea ese detalle y a continuación se apodera de él. Una vez se ha atrapado al vuelo el fragmento, se ha sustraído determinado miembro del discurso, la excitación tiene el poder de repetir *ad libitum* su aparición, cuando lo desee, y ese fragmento se conserva intacto a pesar de las manipulaciones. Este retorno repetible a perpe-

tuidad, sin perder su poder, como si fuera un talismán, es lo que se entiende habitualmente por cita. Pero la cita estaba ya esencialmente en marcha en la in-vitación y en la ex-citación: está en el principio de toda lectura, si no de aquella que, impotente, se aferra exclusivamente al significado. La cita trata de reproducir en la escritura una pasión por la lectura, volver a encontrar el repentino fulgor de la invitación, ya que es precisamente la lectura, invitadora y excitante, la que produce la cita. La cita repite, hace que se recuerde la lectura en la escritura: porque en realidad lectura y escritura no son más que una y la misma cosa, la práctica del texto que es práctica del papel. La cita es la forma original de todas las prácticas del papel, el recortar y pegar, y esto es un juego de niños.

## 7. EL HOMBRE DE LAS TIJERAS

«Tengo una biblioteca únicamente para mi uso, pero no es que quiera ponerla de ejemplo. Como durante el día voy de aquí para allá, por la noche me gusta descansar en el rincón de mis libros. Ése es mi refugio; una guarida ante cuya puerta he borrado cualquier rastro de pasos, y allí dentro me siento en casa. Tengo libros de todo tipo; pero, si los abrieran, les sorprenderían. Todos están incompletos: a algunos de ellos ya sólo les quedan dos o tres páginas entre las tapas. Yo soy de la opinión de que las cosas que hacemos todos los días debemos hacerlas cómodamente, por eso leo con las tijeras, ya me disculparán, y corto todo lo que no me gusta. Y así me van quedando lecturas que nunca me disgustan. De *Loups* he conservado diez páginas; un poco menos del *Viaje al fin de la noche*. De Corneille he conservado todo *Polyeucte* y una parte del *Cid*. En mi Racine prácticamente no he suprimido nada. De Baudelaire he conservado doscientos versos y de Hugo, un poco menos. De La Bruyère, el capítulo del “Corazón”; de Saint-Évremond, la conversación del padre Canaye

con el mariscal de Hocquincourt. De madame de Sévigné, las cartas sobre el proceso de Fouquet; de Proust, la cena en casa de la duquesa de Guermantes, y "Le matin de Paris" en *La prisionera*. Así respondía un guarda forestal a una encuesta entre los lectores de una revista literaria.<sup>11</sup> «Leo con las tijeras, ya me disculparán, y corto todo lo que no me gusta». Tremenda confesión, intolerable: reconocer abiertamente y poner por escrito los tejemanejes a los que cada cual se entrega en la intimidad de su habitación, faltar a las formas hasta ese punto. ¡Menudo salvaje asilvestrado!

El anatema no se hizo esperar, y vino de parte de un eminente crítico parisino: «Podemos comprender que un intelectual tenga determinadas preferencias y seleccione a determinados escritores entre otros, que realice incluso una antología para su uso particular. Pero cuesta comprender a este hombre que se confecciona una biblioteca con retazos».<sup>12</sup> Y Céline contesta, sin duda con menos pretensiones: «Hete aquí que el terrible guarda forestal nos ha dejado a todos, los ilustres muertos y los insignificantes vivos, en pelotas. Apenas nos ha dejado ninguna de nuestras magníficas prendas (¡adquiridas con tanto esfuerzo!). ¡Ah, sólo ha quedado lo poquito que era esencial, lo verdadero! [...] El hombre de los bosques no se anda con chiquitas [...] No es ningún juego, el hombre de la tijera va a cortarme todo lo que me sobra».<sup>13</sup>

¿De qué era culpable el guarda forestal para que su carta hiciera tanto ruido en la capital? ¿Qué diferencia hay entre su biblioteca y una antología o un manual escolar? Se había

<sup>11</sup> *Le Bulletin des lettres*, 14, Lyon, 25 de enero de 1933, pp. 10-11. El caso está recogido en *Cahiers Céline* (J.-P. Dauphin y H. Godard), 1, París, Gallimard, 1976, pp. 52-54.

<sup>12</sup> Zavie, «L'exemple à ne pas suivre», *L'Intransigeant*, 4 de marzo de 1933; *Cahiers Céline*, 1, op. cit., p. 53.

<sup>13</sup> Céline, «Postface au *Voyage au bout de la nuit*. Qu'on s'explique...», *Candide*, 10.º año, n.º 470, 16 de marzo de 1933, p. 3; *Cahiers Céline*, 1, op. cit., pp. 54-55.

desembarazado de las sobras, había proclamado la verdad de la lectura como excitación y dilaceración; practicaba esa cruda verdad y pasaba a la acción con los libros. Céline hace bien en hablar de «lo verdadero». Hay cosas que ni se dicen ni se hacen. Leer con un lápiz en la mano, copiar en nuestro cuaderno de notas, eso es bueno y está muy bien. Pero recordar y, más aun, tirar, echar a la basura lo que sobra, ¡menuda impertinencia! Y sin embargo, en el fondo, esencialmente, es hacer lo mismo. Lo esencial de la lectura es lo que recorto, lo que ex-cito; su verdad es lo que me agrada, lo que me resulta tentador. Pero ¿cómo hacer coincidir ambas cosas? La cita es la ilusión de una coincidencia entre la invitación y la excitación, ilusión llevada al extremo por el guarda forestal, síntoma de la lectura como cita. Habría que hacerlo callar, porque el hombre de la tijera es el único verdadero lector. Valéry confesaba: «Leo con una rapidez superficial, presto a cobrar mi pieza». Aunque es cierto que añadía a continuación: «Trato de escribir de tal manera que si me leyese me resultara imposible leer como suelo».<sup>14</sup> Sin duda tampoco a Valéry le habría gustado que hiciéramos de hombre de la tijera con sus libros.

## 8. UNA CANONIZACIÓN METONÍMICA

¡Bienaventurada cita! Tiene el privilegio entre todas las palabras del léxico de designar a la vez dos operaciones, una de extracción, otra de injerto, y además al objeto de esas dos operaciones, el objeto extraído y el objeto injertado, como si siguiera siendo el mismo en diferentes estados. ¿Existe, en cualquier otro campo de la actividad humana, semejante reconciliación, en una sola y única palabra, de incompatibilidades fundamentales como la disyunción y la conjunción, la

<sup>14</sup> P. Valéry, *Cahiers*, París, La Pléiade, 1973, t. I, p. 249.



mutilación y el injerto, el menos y el más, la exportación y la importación, el copiar y el pegar? Hay una dialéctica todopoderosa de la cita, una de las vigorosas mecánicas del desplazamiento, más fuerte todavía que la cirugía.

Pero es propio de los actos de escritura, o de lenguaje, autorizar la confusión de los contrarios o de los términos contradictorios, disolver las fronteras en una transacción metonímica. De manera que la oposición mayor que se desvanece en el vocabulario del arte de escribir es la de lo vacío y lo lleno, el contenido y el continente, la potencia y el acto. Sobran los ejemplos de semejante desplazamiento que aliena el sentido de las prácticas lingüísticas.

La palabra que en la antigua retórica designaba una casilla vacía, un lugar (común), se arroga en la Edad Media el sentido del contenido que, para los griegos y los romanos, sólo ocupaba virtualmente. La tópica se transforma en típica, en reservorio de tipos. Sus formas vacías, *topoi koinoi*, se saturan de sentido, se fijan y se convierten en estereotipos: la *maxima sententia* y sus avatares es lo que llamamos *tópico*, todo lo contrario de lo que los antiguos entendían por ese término. Ahora bien, ¿qué son los estereotipos y los clichés sino precisamente citas?

Por la misma razón, el párrafo fue en principio, como prueba la etimología, una señal puesta a un lado, en el margen, que servía para separar los bloques de texto (como la *sangría*). Entre los griegos, era el único signo de puntuación; señalaba el final de un pasaje importante mediante un guion al margen de la línea en cuestión. La primera mención conocida se encuentra en la *Retórica* de Aristóteles, a propósito del ritmo.<sup>15</sup> Sin embargo, el párrafo designa actualmente el punto culminante mismo, contenido, intercalado entre dos párrafos, en el sentido antiguo de la palabra.

<sup>15</sup> Aristóteles, *Retórica*, III, 8, 1409a 21, trad. Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990, p. 521.

El exergo, que es un espacio accesorio, el espacio donde puede ponerse o no un contenido, un epígrafe por ejemplo, designa hoy en día, mediante un barbarismo fatal, ese contenido mismo, con la consecuencia paradójica de llegar a decir que un texto «tiene o no tiene un exergo», pese a que resulte difícil imaginar cómo podría no tener nada accesorio. Esto equivale a pretender—cosa que se corresponde bien con el ideal del libro clausurado, cerrado sobre sí mismo—que no hay nada fuera del texto. Se pierde cierto grado de libertad de la escritura en la confusión del exergo y del epígrafe, puesto que su territorio exterior más cercano está siempre virtualmente lleno: el exergo se convierte en una rúbrica obligatoria del discurso, como si su ausencia creara un vacío. Ahora bien, un epígrafe es una cita—la cita por antonomasia—,<sup>16</sup> un relleno o un tentempié, como un aperitivo, unas verduras variadas, las *varia* que no forman parte de ninguna categoría taxonómica, por eso las ponemos de entrada, para sacarnos de encima un peso. La *egressio* o la *ekphrasis* de la antigua retórica asumían su movilidad, su extrañeza, su «atopía».

La escritura siente horror al vacío: el vacío es el lugar del muerto, de la ausencia; y donde más epígrafes encontramos es en los monumentos funerarios. Pero la escritura ofrece una inmensa ventaja sobre todas las demás prácticas, incluida la cirugía: para conjurar el horror y colmar el vacío, le basta con modificar su léxico. La transferencia metonímica que afecta a todo el vocabulario del arte de escribir y altera el sentido de las palabras que designaban el vacío, se presenta como una evolución natural. Imaginemos lo que semejante evolución produciría en otros lugares, si se suprimieran de la lengua todas las palabras que remiten a la ausencia. ¿Ya no habría sitio para la ausencia? ¿La angustia no tendría lugar? Evidentemente, no: semejantes prohibiciones no cambiarían

<sup>16</sup> Véase *infra*, capítulo v, apartado 34, «La avanzadilla», p. 415.

nada; el vértigo de la página en blanco, del párrafo o del exer-go vacío, subsiste a pesar de todas las artimañas de escritura que tratan de emborronar la página, de colmar los lugares *a priori*: entre esas artimañas, la cita ocupa el primer lugar.

La amalgama, en la cita, de dos manipulaciones y del objeto manipulado tiene como efecto naturalizar un procedimiento completamente cultural. Subsume las manipulaciones al objeto, las oculta tras él. En su uso habitual, la cita no es ni el acto de extracción ni el de injerto, sino únicamente el resultado, como si las manipulaciones no existiesen, como si la cita no supusiera un paso al acto. Con el acto, es la persona del citador la que es ignorada, el sujeto de la cita que interviene como un mozo de mudanzas, un comerciante, un cirujano o un carnicero. El resultado circula solo, viaja de texto en texto sin ensuciar las manos: en él, el *lógos* y el *érgon* se funden, ocultan la *energeia*, la producción y el acto. La cita es siempre palabra de un dios, o una de esas palabras aladas que, movidas por una energía interna desde Homero, van y vienen sin ser objeto de manipulación en el universo del discurso, sin transporte ni transportista, sin troquelado ni encolado. Naturalizar la cita significa suponer que va sola, como un automóvil.

La cita es un órgano mutilado, pero se convertirá en un cuerpo, vivo y autosuficiente: el animáculo monocelular a partir del cual se explica toda la creación. Tiene un corazón y miembros, un sujeto y un predicado. Y esta imagen que alimenta la cita es lo que hace que sea de una manera ejemplar una frase: la menor unidad de lenguaje autónoma y cerrada sobre sí misma. La frase está viva: se la puede trasplantar; no se la mata, únicamente se la cambia de lugar. Por lo demás, y para ser más exactos, la frase se mueve sola, deambula de un lado a otro, y yo no puedo detenerla.

Así se oculta el sentido primero de la cita, el acto de poner en movimiento mediante el contacto: sentido siempre actual, pero que más vale ignorar o reducir al silencio como hace el

guarda forestal. La cita es contacto, roce, cuerpo a cuerpo; es el acto que pone manos a la obra (o al papel).

## 9. INJERTO

La cita es un cuerpo extraño en mi texto, porque no me pertenece en propiedad, porque me la apropio. De manera que su asimilación, lo mismo que el injerto de un órgano, comporta un riesgo de rechazo contra el que me debo prevenir y cuya evitación es motivo de júbilo. El injerto prende, la operación es un éxito: conozco la satisfacción del artesano meticuloso cuando se separa de un producto acabado que no lleva la huella de su trabajo, de sus intervenciones empíricas. Es la misma satisfacción, atractiva de otro modo, del cirujano cuando inscribe su saber, y su competencia, sobre el cuerpo del paciente: el talento del cirujano se aprecia en la limpieza de su trabajo, en la estética de la cicatriz con la que firma y autentifica su obra. La cita es una cirugía estética en la que yo soy a la vez el esteta, el cirujano y el paciente: escojo entre los trozos seleccionados que se convertirán en ornamentos, en el sentido que la antigua retórica y la arquitectura dan a esta palabra, los prendo en el cuerpo de mi texto (como los papelitos de Proust). El hilván debe desaparecer con el toque final, y la cicatriz misma (las comillas) será un atractivo suplementario.

Sin embargo, el injerto de una cita, ¿es una operación tan diferente del resto de la escritura? «Confrontar, agrupar, unir entre sí elementos distintos, como por un oscuro apetito de yuxtaposición o de combinación»: <sup>17</sup> ésa es, para Michel Leiris, «una necesidad difusa» en su existencia, y el principio de su escritura autobiográfica como «puzzle de hechos». Michel Leiris relaciona expresamente este método con el jue-

<sup>17</sup> M. Leiris, *Biffures*, París, Gallimard, 1948, p. 277.

go de troquelar y pegar: «Cuando me sentía incapaz de extraer de mi propia sustancia cualquier cosa que mereciese la pena apuntar en el papel, copiaba gustosamente textos, o pegaba sobre las páginas vírgenes de cuadernos y libretas artículos e ilustraciones recortados en los periódicos». <sup>18</sup> Insiste además en «el mecanismo de esos gestos de los cuales es difícil no obtener placer incluso si no tienen ninguna otra consecuencia práctica: recortar con las tijeras, pulir los bordes del recorte, alisar y pegar ajustando bien las esquinas del recorte al recuadro de la página del cuaderno». <sup>19</sup>

Cuando me pongo a escribir, dispongo de un cierto número de unidades dispersas, materializadas (en fichas, por ejemplo) o no. No está claro que el estatuto de esas unidades difiera esencialmente, ya sean citas o no, ni que cambie demasiado la escritura. ¿Estoy por lo demás en condiciones de recordar, de formular el origen de las unidades que no son citas? ¿No es posible que también lo sean? El proceso de la escritura es una reescritura desde el momento en que se trata de convertir elementos separados y discontinuos en un todo continuo y coherente, de reunir, de abarcar esos elementos (y de tomarlos juntos), es decir de leerlos: ¿no se trata siempre de eso? Reescribir, componer un texto a partir de sus esbozos, significa ordenarlos o asociarlos, hacer los empalmes o las transiciones que se imponen entre los elementos con que se cuenta: toda escritura es collage y glosa, cita y comentario. Por supuesto, los empalmes son más difíciles en el caso de las citas, puesto que no es posible alterar nada, hay que insertarlas tal cual. Sin embargo, ¿acaso esto constituye realmente una diferencia? Se trata más bien de algo habitual en la escritura. Además, nada indica que vaya a estar más dispuesto a modificar una de mis notas aunque no sea la cita de otro. Al contrario, haré todo lo posible, e incluso llegaré a suprimir una cita a fin de conservar una ficha personal a la que me siento mucho más apegado.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 275.      <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 276.

*El Hacedor* es el título de un relato breve preliminar que da nombre a una antología de Borges, cuya traducción francesa, *L'Auteur* ('El Autor'), es imprecisa.<sup>20</sup> Roger Caillois refiere en una nota las otras opciones que ha descartado, a pesar de ser más fieles a la etimología: artífice, fabricante, fabricante, artesano, obrero. *El Hacedor*, que viene de *hacer*, remite al *poietés* griego. *Le Bricoleur* ('El Manitas') habría sido una mejor opción, traduce más fielmente el espíritu de la escritura según Borges: el autor es más un *bricoleur*, un 'aficionado mañoso', que un ingeniero, de acuerdo con la oposición que establece Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*. Por su parte Mallarmé decía: «Comparado con el ingeniero, me vuelvo inmediatamente secundario».<sup>21</sup> Habilidoso, el autor crea con aquello que tiene a mano, retoca, ajusta; es un manitas. Se dedica, como Robinson perdido en su isla, a tomar posesión reconstruyendo sobre los restos de un naufragio o de una cultura.

De una manera más radical todavía, Aragon pretende componer sus libros, no ya en torno a una red de restos o de citas, sino a partir de un único vestigio, de una sola frase, el *incipit*. Sus novelas, declara en *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* ('Nunca he aprendido a escribir o los Incipit'), jamás las escribió, sino que las leyó; ante el desarrollo del texto, él no sabía más que cualquiera, y sobre todo, en ese proceso de despliegue sin indicaciones premeditadas, la primera frase desempeñaba un papel decisivo y motor. Por ejemplo en *La Mise à mort*: «La frase que me abrió los ojos [...] por una vez recuerdo haberla leído durante esos instantes en que ya no dormimos pero tampoco acabamos de estar despiertos, y estoy seguro de que fue ella la que me hizo saltar de la cama».<sup>22</sup>

<sup>20</sup> J. L. Borges, *L'Auteur et Autres Textes*, París, Gallimard, 1965.

<sup>21</sup> Mallarmé, *Quant au livre*, op. cit., p. 378.

<sup>22</sup> L. Aragon, texto incluido en *La Mise à mort*, París, Gallimard, 1973, p. 509.

Lo mismo ocurre en el capítulo titulado «Edipo» de la misma novela, cuya génesis cuenta Aragon: «Copié casi literalmente una frase de Jean de Bueil para el comienzo de “Edipo”: “Si antes lo hubiéramos pensado, antes nos habríamos puesto a escribir”».<sup>23</sup> Aunque el texto no sea, como el de Leiris, yuxtaposición y combinación de fragmentos o de fichas, aunque aspire, como el de Aragon, a la aventura, no por ello es menos cierto que el *incipit*, el cebo de todo libro, se presenta en forma de cita, de frase leída en el duermevela o en otro libro.

## 10. REESCRITURA

Escribir, puesto que siempre es reescribir, no difiere de citar. La cita, gracias a la confusión metonímica que preside, es lectura y escritura; la cita reúne el acto de lectura y el de escritura. Leer o escribir equivale a citar. La cita representa la práctica primera del texto, en la base de la lectura y de la escritura; citar es repetir el gesto arcaico de cortar y pegar, la experiencia original del papel, antes de que éste se convierta en la superficie de inscripción de la letra, el soporte del texto manuscrito o impreso, una forma del significado y de la comunicación lingüística.

La sustancia de la lectura (invitación y excitación) es la cita; la sustancia de la escritura (reescritura) sigue siendo la cita. Toda práctica del texto es siempre cita, por lo que no es posible ninguna definición de la cita. La cita pertenece al origen, es una reminiscencia del origen; actúa y reacciona en cualquier actividad que tenga que ver con el papel. Pero el modelo de la cita, si bien está en el origen de la escritura—arcaico (el juego infantil) y actual (el *incipit*)—, es también, y

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 462. Jean de Bueil es el autor del *Jouvencel*, al que a menudo se hace referencia en *La Mise à mort* como una especie de prototipo de novela.

por el mismo motivo, su horizonte: el texto ideal, utópico, el texto con el que soñaba Flaubert, sería una cita. Ese ideal es el que suple, al desfigurarlo, el uso de la cita como epígrafe. Cuando el libro no realiza el ideal, se hace pasar por la reescritura de una cita inaugural que valdrá para el todo.

Y es que el modelo de la cita, del texto que es todo reescritura, por mucho que fascine, espanta todavía más. Se acerca al límite en que la escritura se abisma en sí misma, en la copia. Reescribir sí. «Pero copiar—dice Aragon—está mal visto, aunque, si te fijas, todo el mundo copia, sólo que algunos son astutos, y cambian los nombres, por ejemplo, o se las arreglan para copiar libros agotados».<sup>24</sup> Y Françoise, con mucha sensatez, prevenía al narrador de *En busca del tiempo perdido* y le reprochaba que explicase a algunos conocidos el contenido de sus artículos antes de escribirlos: «Toda esa gente es para desconfiar, son unos copiones».<sup>25</sup>

La obra de Borges representa sin duda la exploración más a fondo del campo de la reescritura, su extenuación. Porque, por más que la escritura sea siempre reescritura, sutiles mecanismos de regulación variables según las épocas, actúan para que no sea simplemente una copia, sino una traducción, una cita. Son los mecanismos mediante los que Borges organiza la violación. «Pierre Ménard, autor del Quijote», uno de los relatos reunidos en *Ficciones*, lleva a cabo el ideal del texto y aspira a que se distinga de la copia.<sup>26</sup> Pierre Ménard no quería «componer otro Quijote—lo cual es fácil—sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran—palabra por palabra y línea por línea—con las de Miguel de Cervantes».<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Aragon, *La Mise à mort*, op. cit., p. 455.

<sup>25</sup> Proust, *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, op. cit., p. 405.

<sup>26</sup> Ver *infra*, el capítulo VI, apartado 7, «La sinrazón suficiente», p. 456.

<sup>27</sup> J. L. Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2005, p. 47.



Éste es el punto límite al que tendería una escritura que, hasta el final, se concebiría como devenir, en la reescritura, del acto de citar. Volveremos sobre este asunto a su debido tiempo.

Por el momento señalemos que todo esto plantea una pregunta: ¿cuáles son los textos que al escribir desearía reescribir? ¿Aquellos que Roland Barthes calificaba de «escribibles» cuando preguntaba: «Qué textos aceptaría yo escribir (re-escribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (re-escrito), lo *escribable*».<sup>28</sup> Siempre hay un libro con el que deseo que mi escritura mantenga una relación privilegiada, *relación* en el doble sentido del término, el de relato (relatar), y el de relación (la afinidad electiva). Esto no quiere decir que me hubiera gustado escribir ese libro, ni que lo envidie, que querría copiarlo, apropiármelo y usarlo como modelo, ni que si pudiera lo imitaría, lo reciclaría o lo citaría *in extenso*; ni siquiera determina mi amor por ese libro. No, el texto que me parece «escribable» es aquél cuya situación enunciativa concuerda con la mía (aquel que cita como yo). Por eso jamás es el mismo libro: por eso el *Quijote* de Ménard es otro.

## II. EL TRABAJO DE LA CITA

Si la cita interviene en el principio de toda práctica del papel, si se le devuelve su pleno sentido (de operaciones y de objetos), si se toma nota de todo lo que ella desencadena en la lectura y en la escritura—para conservar esta distinción práctica, aunque no pertinente, dado que la cita ha demostrado precisamente su impertinencia—, ya no es posible hablar de la cita por sí misma, sino únicamente de su trabajo, del trabajo de la cita. La noción de «trabajo» es rica: es la potencia en

<sup>28</sup> R. Barthes, *S/Z*, trad. Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI, 2001, p. 2.

acto, el poder simbólico o mágico de la palabra, es el *carmen* o la oración (los monjes de las órdenes contemplativas dicen que su trabajo es la oración); es la «labor», según el término favorito de Mallarmé para designar sus trabajos lingüísticos, o el *laborintus*, la labor interior, según la etimología que proponía Everardo el Alemán para el término *laberinto*.<sup>29</sup> Y en el texto el laberinto es una red de citas haciendo su trabajo. Todo esto parece un enigma: ¿qué es esa materia que yo trabajo y me trabaja a la vez? El texto, la cita.

Trabajo la cita como si fuera una materia que habita en mí; y, al ocuparme de ella, ella me trabaja; no es que esté atiborrado de citas ni atormentado por ellas, pero me estremecen y me provocan, desplazan una fuerza, aunque sólo sea la de mi muñeca, hacen intervenir una energía—éstas son las definiciones del trabajo en física o del trabajo físico—. De la cita, venta ambulante e hilatura, soy la mano de obra. Toda la ambivalencia de la cita, enmascarada por una canonicación metonímica, enriquece esta noción de «trabajo»: la ambivalencia del genitivo en que la cita es materia y sujeto, en que yo soy activo y pasivo, presa de la cita como una mujer a punto de dar a luz. Los ingleses llaman a determinados textos *working papers*; la expresión no tiene equivalente en francés, desgraciadamente, puesto que muestra en el trabajo—sería mejor decir el «trabajeo»—la colusión del transitivo y del intransitivo. El *working paper* es el trabajo en curso, el texto mientras se está haciendo (una duración que el libro quisiera ignorar). Es el papel trabajando; y hay que imaginarlo creciendo como una masa.

Céline insistía a menudo sobre el trabajo que sus libros le exigían, trabajo inmenso, prodigioso, doloroso, que se cifraba en horas, días y noches, miles de páginas, un trabajo cuyo destino es ser negado por el libro acabado, ser reabsorbido

<sup>29</sup> Citado por P. Zumthor, «Le carrefour des rhétoriciens», *Poétique*, 27, París, 1976, p. 320.

por él. «Muchas veces la gente que viene a verme me dice: “Usted parece escribir con mucha facilidad”. ¡Qué dice! ¡Yo no escribo con facilidad! ¡Me cuesta mucho trabajo! Y además, escribir me abruma. Hay que hacerlo con mucho cuidado, con mucha delicadeza. Se necesitan 80 000 páginas para llegar a hacer 800 páginas de un manuscrito en el que el trabajo desaparece. No se ve. Se supone que el lector no debe ver el trabajo».<sup>30</sup>

La reescritura es una ejecución, no únicamente en el sentido musical de traducción de la partitura. El trabajo de la cita, a pesar de su ambivalencia o gracias a ella, es una producción de texto, *working paper*. La lectura y la escritura, en la medida en que dependen de la cita y la hacen trabajar, producen el texto, del modo más materialmente posible: producen volúmenes. La modalidad de existencia de la cita es el trabajo. Dicho de otro modo, aunque la cita es contingente y accidental, el trabajo de la cita es necesario, es el texto mismo.

La cita trabaja el texto, el texto trabaja la cita. Surge entonces el *sentido* del que todavía no se ha hablado. Esto no significa que el texto se distinga del resto de las prácticas del papel porque éstas carecerían de sentido: el juego de recorta y pega produce sentido, y no es indiferente para el sentido que yo pegue un vestido sobre una silueta masculina o femenina. Pero había que empezar a hablar de la cita sin detenerse en el sentido: el sentido viene dado por añadidura, es el suplemento del trabajo; había que distinguirlo del acto y de la producción para no ignorar ninguno de ellos, para no confundir el sentido de la cita (del enunciado) y el acto de citar (la enunciación). Porque el resorte del trabajo no es una pasión por el sentido, sino por el fenómeno, por el *working* o el *playing*, por el manejo de la cita. La lectura (invitación y excitación) y la escritura (reescritura) se desentienden del sentido: son maniobras y manipulaciones, cortar y pegar. Y si

<sup>30</sup> Céline, *Cahiers Céline*, 2, París, Gallimard, 1977, p. 188.

al final de la maniobra es posible reconocer un sentido, tanto mejor o tanto peor; pero eso es otro asunto. «Se supone que el lector no ve el trabajo»: la pasión, el deseo y el goce.

## 12. LA FUERZA DE TRABAJO

La cita no tiene sentido en sí, porque está inmersa en un trabajo que la desplaza y la hace intervenir. La noción esencial es la de su trabajo, su *working*, el fenómeno. Ir directamente al sentido de la cita (o de cualquier otra cosa), significa seguir un mecanismo que Nietzsche calificaba de «reactivo» porque desconoce la acción, la juzga según su función, no en cuanto fenómeno. Pero para Nietzsche no existe el sentido más allá de una correlación con el fenómeno. Esto se aplica de maravilla a la cita: la cita no tiene sentido fuera de la fuerza que la hace actuar, que la capta, la explota y la incorpora. El sentido de la cita depende del campo de las fuerzas en pugna: es esencialmente variable, como escribe Gilles Deleuze del sentido según Nietzsche, «siempre hay una pluralidad de sentidos, una *constelación*, un conjunto de sucesiones, pero también de coexistencias».<sup>31</sup>

Contra la lingüística «reactiva»—que tiene por objeto el lenguaje en su relación con el sentido, con la función, y que por eso mismo ignora el fenómeno, la fuerza y el trabajo de la cita, la potencia del lenguaje—conviene evaluar, de acuerdo con un programa «activo», la relación del fenómeno con el sentido: el fenómeno en cuanto que actividad real, y el sentido considerando que, según Deleuze, «una palabra únicamente quiere decir algo en la medida en que quien la dice quiere algo al decirla».<sup>32</sup> La pregunta «¿Qué quiere?» parece

<sup>31</sup> G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carme Artal, Barcelona, Anagrama, 2008, pp. 10-11.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 107.

la única que hace justicia a la cita: supone en efecto que algún otro se adueña de la palabra, la aplica a algo distinto, porque quiere decir algo diferente. El mismo objeto, la misma palabra cambia de sentido según la fuerza que se la apropie: hay tantos sentidos como fuerzas susceptibles de adueñarse de ellos. El sentido de la cita, sería por lo tanto la relación instantánea de la cosa con la fuerza actual que la inviste.

Una vez desvelado el fenómeno que se ocultaba bajo el sentido, es necesario, sin disociar ni ignorar las fuerzas que desencadenan, buscar el sentido del fenómeno en las fuerzas que lo producen como un trabajo. Ésta debería ser la finalidad de una lingüística que se quisiera «activa», y no existe ningún enfoque posible de la cita que pudiera no resultar sencillamente insensato sin hacer referencia a las fuerzas que la llevan a cabo, a las fuerzas arcaicas del recortar y pegar, por ejemplo. El texto, fenómeno o trabajo de la cita, es el producto de la fuerza por el desplazamiento.

### 13. EL SUJETO DE LA CITA

La fuerza que inviste la cosa, que la cita, remite siempre, de alguna manera, a un motivo. Sin embargo, esto sólo implica llevar la dificultad a un nivel superior: ¿cuál es el sujeto de la cita, aquel que quiere decir algo y que quiere algo al citar? ¿Se lo puede identificar con alguna instancia ya catalogada, sujeto del enunciado, de la enunciación, etcétera?

Véase lo que escribía Condillac en el artículo «Repetir» de su *Diccionario de sinónimos*:

#### REPETIR *v.*

*Reiterar, insistir.* Se *reitera* y se *insiste* en aquello que ha sido dicho varias veces. Pero me parece que se *repiten* las cosas, porque es necesario *repetírselas* a los demás, y las decimos varias veces para evitar olvidarlas, o porque es necesario *insistir* en ellas, para estar

seguros de aprenderlas. A menudo me veo obligado a *repetirles* las mismas cosas, y esto es motivo de que me *repita* en las obras que escribo para ustedes. Las *repeticiones* que ustedes necesitan hacen que yo incurra en *reiteraciones*.<sup>33</sup>

El juego es complicado, pero no se describe todavía la cita. De acuerdo con Condillac, parece que fuerzas diferentes trabajan en la reiteración y en la repetición. Será necesario por lo tanto distinguir, en la enunciación, un sujeto de la reiteración y un sujeto de la repetición. La enunciación es ambigua; su sentido es indeciso, no cesa de girar en el campo de las fuerzas susceptibles de manipularlo. Esto tiene que ver con la incertidumbre en la que se encuentra el lector o el oyente respecto a la posición del sujeto de la enunciación con relación al enunciado. Pero ¿acaso no se debe también a que la noción de sujeto de la enunciación es demasiado vasta, demasiado vaga? Convendría afinar, identificar la variedad de las figuras y de los personajes, o mejor aun la variedad de posiciones en que aparece. Al menos habría que distinguir el sujeto del prefacio (aquel que repite: «Esto es lo que he querido decir»), el sujeto de la publicación (quien firma el texto y aparece en la cubierta), y el sujeto de la cita, irreductible, incalificable, al que se menciona, por ejemplo, en la radio: «Cito» y «Fin de la cita».

Citando, haciendo intervenir un afuera de la escritura, introduciendo un compañero simbólico, trato de escapar, todo lo posible, del fantasma y de lo imaginario. El sujeto de la cita es un personaje equívoco que participa a la vez de Narciso y de Pilatos. Es un espía, un traidor—señala con el dedo públicamente otros discursos y otros sujetos—, pero su denuncia, su convocatoria son a la vez un llamamiento y una invitación: una petición de reconocimiento. De hecho, el sujeto de la cita

<sup>33</sup> Condillac, *Dictionnaire des synonymes*, en: *Œuvres philosophiques*, París, PUF, 1951, t. III, p. 480.

es el *yo* de Montaigne. Ni fenomenológico, ni autobiográfico, ni metalingüístico, designa al repetidor o al informador, al portavoz que no teme ni a Dios ni al diablo. De nada sirve recordarle que «quien denuncia un hecho suele ser su autor», porque esa amenaza ha dejado de impresionarle hace tiempo; sabe que tiene el poder de negar lo dicho, como si con cada cita repitiera: «Los autores se forman libremente una opinión que sólo los compromete a ellos». En un sentido, sólo existe sujeto de la cita en el régimen democrático de la escritura.

#### 14. EL ERROR DE GUILLAUME

Existe un signo tipográfico de la cita, un indicador que equivale a «Cito»: las comillas que el impresor Guillaume inventaría en el siglo XVII, para enmarcar, aislar un discurso trasladado al estilo directo o una cita. Antes, sólo la repetición del nombre propio del autor citado, en forma de un inciso, «dice Untel», cumplía esa función. Lo que dicen las comillas es que la palabra se debe a otro, que el autor renuncia a la enunciación en beneficio de otro: las comillas designan una re-enunciación, o una renuncia al derecho de autor. Las comillas llevan a cabo un sutil reparto entre sujetos, y señalan el lugar en el que la silueta del sujeto de la cita se perfila en el fondo, como una sombra chinesca.

La extensión contemporánea del uso de las comillas participa de la misma lógica, cuando confieren a lo que encierran una acentuación o una atenuación, en cualquier caso ponen de relieve la enunciación, que tiene el poder del distanciamiento. Cuando las comillas ya no remiten a un sujeto concreto se convierten en una especie de guiño, de fingimiento o de fisura donde el autor se presenta como si no se dejara engañar por el enunciado que reproduce, pero sin tener que decir de dónde lo ha tomado. Las comillas sugieren además: «No soy yo quien lo dice». Pero tampoco dicen

quién lo dice o lo ha dicho, algún otro, un «se dice», la opinión, el autor mismo, quizá un lector: aquello que alguien habría podido decir. Son pequeñas barreras contra la futilidad que instauran una vacilación, un grado de libertad en el texto, por donde el autor huye y el lector le sigue, en busca de una paternidad.

El uso parece distinguir las comillas de la cursiva (algo que es contrario a su común origen) respecto a la diferencia que establecen en la enunciación. A las comillas se atribuye lo relativo a la éndoxa, aquello a lo que el sujeto renuncia porque le parece una tontería. A la cursiva, lo paradójico, una insistencia o una emulación del autor, una reivindicación de la enunciación. La cursiva equivaldría a «el subrayado es mío» o «soy yo quien lo dice». Es necesario traducirla; en cursiva se imprimen también los préstamos de una lengua extranjera. En este caso, extraña a la lengua materna, es también mi propia lengua. Yo escribo en cursiva mi léxico íntimo, un diccionario políglota o idiolecto, mi enciclopedia personal. De manera que en cursiva me encuentro más presente que en cualquier otra forma: la cursiva es narcisista; me gustaría indudablemente que el lector recortara mi texto siguiendo su trazado. Como compensación intento una finta con las comillas, pido al lector que me conceda el beneficio de la duda. Le digo: «Puedes tomar lo que quieras, pero con pinzas, nunca es a mí a quien tomas», o «No quisiera decirlo, pero a pesar de todo, no puedo dejar de hacerlo». En la enunciación, las diversas instancias del sujeto se producen y se disponen de manera compleja. ¿Qué cambian en ella las comillas y la cursiva? ¿Acaso esas construcciones, esas precauciones, me ponen a cubierto?

Barthes abogaba por el advenimiento de una ciencia de los grados de discurso, que bautizó como «batomología»,<sup>34</sup>

<sup>34</sup> R. Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Julieta Sucre, Barcelona, Paidós, 2004, p. 91.



y que tendría por objeto los escalonamientos de lenguaje, los desniveles de sentido de acuerdo con los zigzags de la enunciación: las comillas, las comillas de las comillas, *ad libitum*. A capricho: comillas y cursivas son los placeres del texto, golosinas o recuerdos. Si hay una pasión en la escritura y en la lectura (la invitación), esa pasión suprime los grados de la enunciación, acepta la necedad, sin remordimientos y sin segundas intenciones. Por lo demás, comillas y cursivas no pertenecen al primer impulso. Al releerme, y para no reprocharme nada ni lastimarme (¿cómo censurarme, es decir, cómo anularme?), adopto una actitud intermedia, superpongo al texto de la invitación un andamiaje de re(de)nunciaciones parciales, trato de circunscribir la enunciación y sus niveles en postas o en cantones señalizadores: éstas son, como en una partitura musical, las indicaciones de ritmo, los vectores de interpretación que el compositor propone al intérprete.

Sin embargo, la enunciación está diseminada por todo el texto. Cada palabra, en última instancia, se inscribe en un grado diferente, cita a comparecer a un sujeto inédito; cada palabra debería tener un signo propio. La «batomología» sería inútil si se dedicara únicamente a algunos indicadores clásicos. Cuando la enunciación se aleja, cuando los grados se atropellan, cuando las fuerzas que invisten las palabras pugnan abiertamente, entonces se impone una interpretación. Determinados textos reducen los niveles y asumen la integridad de su enunciación; se dan abiertamente, sin comillas ni cursivas. Sus sujetos están indiferenciados; su polimorfismo no está ordenado. Cualquier escalonamiento de la enunciación está por descubrir, en la lectura, en la invitación. Ahora bien, ¿no es éste siempre el caso? En el texto trapacero que está lleno de comillas, empiezo por quitarlas todas para ponerlas donde yo quiero. Toda lectura recusa o desplaza aquella otra que se oculta en la escritura, y no son las comillas las que lo impiden.

## 15. EMBRAGUE POR FRICCIÓN

Como prólogo a la edición de bolsillo del libro *Literaturas germánicas medievales*, de Jorge Luis Borges (y de M. E. Vázquez, cuyo apellido no aparece en la cubierta del volumen, sino, precedido de las iniciales de su nombre, en la portada del libro), figura la lista de las obras del mismo autor (en este caso Borges, con exclusión de su coautora) disponibles en traducción francesa.<sup>35</sup> Una desafortunada errata altera el primer título de la lista: *Fricciones*, en Ediciones Gallimard. ¿Cómo no alegrase del golpe de suerte que atribuye a Borges un escrito apócrifo, uno más en su historia? *Fricciones* sería el libro de los libros, que falta en la biblioteca de Babel,<sup>36</sup> la teoría general del libro como cita.

¿Qué son en efecto esas fricciones textuales, sino los frotamientos entre dos piezas de una máquina de escribir? Una cinta se desenrolla, arrastra a otra cinta a la que transmite un movimiento, por un contacto sin deslizamiento. La segunda cinta mueve a su vez a otra, y así sucesivamente, hasta poner en movimiento *todos* los libros que, por medio de la fricción, repiten el primero. Pero ¿cómo se puso en movimiento el primer libro, cuál es esa energía que comunica a todos los demás? Tal es el misterio de las letras, al que la escritura de Dios aporta en ocasiones una respuesta.

La fricción es una especie de cita, y la máquina de escribir (no solamente la de Borges), un embrague por fricción en perpetuo movimiento.

<sup>35</sup> J. L. Borges y M. E. Vázquez, *Essai sur les anciennes littératures germaniques*, París, Union générale d'éditions, 1970. [*Literaturas germánicas medievales*, Madrid, Alianza, 1978. En la edición castellana, M.<sup>a</sup> Esther Vázquez aparece tanto en cubierta como en portada (*N. del T.*)].

<sup>36</sup> Véase J. L. Borges, «La biblioteca de Babel», *Ficciones*, *op. cit.*, pp. 86-99.

## 16. MOVILIZACIÓN

Por lo que al texto respecta, el sentido y el fenómeno son inseparables; y la cita detenta un polo estratégico, un punto de confrontación o un punto de intersección entre los dos: es el lugar mismo en que es imposible ignorar la estrecha correlación entre el sentido y el fenómeno, sin que no obstante se confundan. Son inseparables, pero también irreductibles. Como fenómeno, el texto es un trabajo de la cita, una supervivencia o, mejor aun, una prolongación del gesto arcaico de cortar y pegar (la pluma reúne las propiedades de la tijera y el pegamento); como sentido, es una red, la de las fuerzas que trabajan y desplazan. Por eso el trabajo es la referencia capital: el trabajo comprende la fuerza y el desplazamiento, el sentido y el fenómeno. La cita, una manipulación que es en sí misma una fuerza y un desplazamiento, es el espacio privilegiado del trabajo del texto; activa y reactiva la dinámica del sentido y del fenómeno.

Esto puede entenderse fácilmente: la cita es un operador trivial de intertextualidad. Apela a la competencia del lector, ceba la máquina de la lectura que debe realizar un trabajo desde el momento en que, en una cita, se confrontan dos textos cuya relación no es ni de equivalencia ni de redundancia. Sin embargo, este trabajo depende de un fenómeno inmanente al texto: la cita lo profundiza especialmente, lo abre, lo separa. Hay búsqueda de sentido, que acompaña a la lectura, porque hay separación, pérdida de sentido: un agujero, una diferencia de potencial, un cortocircuito: El fenómeno es la diferencia, el sentido es su resolución.

Sin embargo, todo este juego (el de ponerse en marcha y detenerse, el de escapar y atascarse), este vaivén, tiene poco que hacer con el sentido (propio) de la cita: una cita desprovista de sentido, o más bien de significado, tendría aproximadamente el mismo efecto de tracción o de movilización. En ese arranque de sentido producido en el texto por la cita,

no es el sentido de la cita lo que actúa y reacciona, sino la cita tal cual, el fenómeno. Existe una potencia de la cita independiente del sentido, puesto que abre un potencial, un potencial semántico evidentemente, o lingüístico, que sin embargo es una maniobra del lenguaje por el lenguaje, que une el gesto a la palabra, y como gesto, excede siempre el sentido.

Los griegos distinguían *dynamis*, la fuerza en potencia, y *érgon*, la fuerza en acción. Sócrates llamaba *dynamis*, el entusiasmo, a la inspiración divina del rapsoda Ion:<sup>37</sup> el dios lo empujaba. Eso mismo es también la cita: una *dynamis* cuyo texto es el *érgon*, el trabajo o la acción, el paso al acto. Por lo demás, porque la cita es una *dynamis*, en ocasiones confunde el *lógos* con el *érgon*, el decir con el hacer. Su principio los trasciende a ambos.

Que la sustancia de la cita, más allá de los accidentes del sentido y del fenómeno, es una *dynamis*, una potencia, lo confirma la etimología. *Citare*, en latín, significa poner en movimiento, hacer pasar del reposo a la acción. Los sentidos del verbo son los siguientes: en primer lugar 'atraer, llamar' (de ahí la acepción jurídica de un requerimiento de comparecencia); a continuación 'excitar, provocar'; y por último, en el vocabulario militar, 'otorgar una mención'. En cualquier caso, una potencia está en juego, aquella que pone en movimiento. En el vocabulario de la *corrida*, se dice que el *torero* «cita» al toro: provoca a distancia su embestida, lo incita agitando un señuelo ante sus ojos. Es precisamente este uso el que permanece más fiel al sentido original y esencial de la cita. Toda cita en el discurso procede de este principio y conserva su alcance etimológico: es un señuelo y una fuerza motriz, su sentido reside en el accidente o en el choque. Analizándola como un hecho de lenguaje, hay que contar con su potencia y tener cuidado con no neutralizarla, ya que esta potencia fenoménica, este poder movilizador, es la cita tal cual antes de servir para otra cosa.

<sup>37</sup> Platón, *Ion*, 533d.

## SECUENCIA II

### ESTRUCTURAS ELEMENTALES

Pongo entre *comillas* no tanto p[ara] poner en evidencia, como para *incriminar*—se trata de una sospecha. O bien atribuyo al sentido la idea del uso que hacen de él unos u otros. No me hago responsable—del término—etc. Comillas = provisional.

PAUL VALÉRY, *Cahiers*

#### I. SITUACIÓN DE LA CITA

«¿Qué es la cita?». Podríamos encontrar una respuesta casi en cada autor. «La cita, para mí, es...»: dicho de otro modo, yo concedo a la cita tal valor; cuando cito, *quiero* (decir) esto. Por ejemplo, la respuesta de Aulo Gelio,<sup>1</sup> para quien citar a alguien, es hacer su elogio: «*Laudare significat prisca lingua nominare appellareque. Sic in actionibus civilibus auctor laudari dicitur, quod est nominari. Illaudatus autem est quasi illaudabilis, qui neque mentione aut memoria ulla dignus, neque unquam nominandus est*». En las antípodas está la de Claude Mauriac:<sup>2</sup> «La cita es una trampa para bobos». Pero ¿quién es el bobo en esta historia? ¿La persona citada, el destinatario (el oyente, el lector), o el citador? Entre una res-

<sup>1</sup> Aulo Gelio, *Noches áticas*, II, 6, 16. En los primeros tiempos de la lengua latina, *laudare* significaba nombrar, llamar. Todavía hoy, en los juicios civiles, se utiliza, refiriéndose al demandante, la palabra *laudatur*, para decir «se le requiere». En este sentido, *illaudatus* sería lo mismo que *illaudabilis*, y designaría a aquel que es indigno de ocupar un lugar en la memoria y los discursos de los hombres, cuyo nombre no debe pronunciarse.

<sup>2</sup> C. Mauriac, *Et comme l'espérance est violente*, París, Grasset, 1976, p. 419.

puesta y otra, entre el elogio y el insulto, todo es posible. Los diccionarios de citas carecen de un artículo sobre la «cita» que aclararía estas profesiones de fe tan diferentes entre sí.

¿Podemos superar estas respuestas, ver más allá de lo que sería «una filosofía espontánea de los hombres de letras», y como tal heteróclita? ¿Podemos producir una definición de la cita que se inscriba en una teoría del discurso? Esto sería al mismo tiempo caer en la trampa de la canonización metonímica, ignorar que la cita sólo existe en potencia, que no existe más que en un trabajo, en las fuerzas que la desplazan. Pese a no poder abordarla de frente, sí es posible pasar revista a la tópica de los retóricos tardíos (éste es también el medio de tratar cualquier tema): *quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?* Tratemos de *situar* la cita en el lenguaje, en relación con algunas problemáticas del discurso. Paseemos la cita, como si fuera el cuerpo del delito, delante de los discursos tradicionales y locuaces, que no obstante algo tendrán que decir.

O incluso, podemos preguntarnos: «¿Qué es la cita, no ya en sí misma, sino para un discurso determinado, para la lingüística, para la lógica, para la retórica, etcétera?». Establecida esta condición, veamos qué tienen que decir esos discursos acerca de la cita. ¿Qué sería una definición? ¿Qué sería una tipología de la cita? Pero hagámoslo sin creer en ello realmente, con humor: mediante el humor también se cita, ya que hay citas sin palabras. Puedo citarte con un guiño, o encogiéndome de hombros.

## 2. LA FORMA SIMPLE DE LA REPETICIÓN INTERDISCURSIVA

Veamos un hecho irrefutable: en el lenguaje hay cosas que se repiten; cosas, es decir objetos de lenguaje, no importa qué objeto de lenguaje: signo, palabra, frase, discurso, texto, sis-

tema de textos (o enciclopedia). Enseguida se deducirá, sobre la base de las mismas observaciones, que todos los objetos de lenguaje son susceptibles de inscribirse en una repetición. Aparentemente, equivale a decir aproximadamente lo mismo; sin embargo, nada hay más refutable que la equivalencia de las dos proposiciones. La primera constata un hecho: las cosas se repiten. La segunda postula que la repetición, en cuanto relación entre cosas repetidas, es ella misma una cosa, un hecho de lenguaje: no solamente una situación de hecho, una condición, un elemento del lenguaje (como la conformación empírica de los órganos de fonación), sino un elemento pertinente, una relación en el lenguaje, que lo estructura (como el sistema de fonemas en una lengua). Pero nada permite deducir de las cosas repetidas la repetición de las cosas, la repetición misma como cosa. ¿Qué condiciones son necesarias para que la repetición en el lenguaje sea pertinente? ¿Adquiere la repetición, en ocasiones, el valor de un hecho lingüístico, es decir, dónde debe, si es que debe, ser analizada como tal?

En esta investigación, partiremos de las distinciones que proponía Benveniste entre los niveles del análisis lingüístico.<sup>3</sup>

En el dominio de la lengua—el sistema orgánico que la lingüística ha establecido como su objeto al constituirse como ciencia—, las cosas que se repiten son los elementos del sistema obtenidos mediante las operaciones de segmentación y de substitución: los *fonemas* que se distribuyen de acuerdo con un primer nivel de análisis y que integran, en un nivel superior, otras unidades, los *signos* propiamente dichos (últimos elementos cargados de valor significativo)—lexemas o morfemas según funcionen como constituyentes autónomos en el sintagma o deban ser añadidos a otros signos (artículos,

<sup>3</sup> É. Benveniste, «Los niveles del análisis lingüístico», en: *Problemas de lingüística general*, vol. I, trad. Juan Almela, México D. F., Siglo XXI, 1972, pp. 118-130.

preposiciones, etcétera)—. Ahora bien, estos elementos—y esto es lo que caracteriza el sistema de la lengua—se encuentran en número finito: su combinatoria en un sintagma provoca necesariamente las repeticiones. No obstante, la repetición de estos elementos (de fonemas en un signo, de signos en una frase) no es pertinente en la lengua, ni en lo que se refiere a las relaciones formales que mantienen en un mismo nivel de análisis, ni en lo que se refiere a su integración en una unidad de nivel superior, y por lo tanto a su *sentido*, que Benveniste define como «la capacidad de integrar una unidad de nivel superior».<sup>4</sup> La repetición en la lengua no es más que una obligación resultante del carácter discreto (en el sentido matemático) del sistema de signos que es la lengua: la repetición no representa un hecho lingüístico, no es una categoría de la lingüística, la cual, por consiguiente, no tiene por qué ocuparse de ella.

Sin embargo, el dominio de la *lengua* no ocupa todo el campo del lenguaje. Benveniste le asocia el dominio del *discurso*. La oposición lengua/discurso retoma (hereda y modifica) la oposición lengua/habla que Saussure había definido, entre el sistema y su actualización individual. El discurso, para Benveniste, no se reduce al habla según Saussure: es más bien una «manifestación viva de la lengua», la lengua en uso y en movimiento; pero se distingue fundamentalmente de la lengua por ser una frase o una sucesión de frases. La lengua es el mundo del signo, el discurso, el de la frase: «El signo y la frase son dos mundos distintos y [...] requieren descripciones distintas».<sup>5</sup> Los niveles del análisis lingüístico se detienen en la frase. Con la frase, unidad del discurso, se articula en el primer dominio de análisis (la lengua) un nuevo dominio de análisis, transfrástico o translingüístico. No obstante,

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>5</sup> É. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, vol. II, trad. Juan Al-mela, México D. F., Siglo XXI, 1977, p. 225.



la frase no es una unidad lingüística que tenga el mismo valor que el fonema o el signo: aunque pueda descomponerse en unidades de nivel inferior (signos), del mismo modo que el signo se descompone en fonemas, no es susceptible de integrar una unidad superior. En el discurso, las frases no tienen otra relación que la de ser consecutivas.

El discurso se opone a la lengua de la misma manera que lo *extensivo* (conjunto de elementos) se opone a lo *comprehensivo* (sistema de relaciones entre los elementos), o que lo eventual a lo sistemático, el azar a la necesidad, lo infinito a lo finito. Y, bajo el régimen de lo infinito, del azar, de lo eventual, la menor repetición, no ya forzada sino contingente, es pertinente y significativa, es un hecho de lenguaje, una relación para analizar como tal: se convierte en una forma capaz de una función. Mientras que en la lengua no hay más que cosas repetidas, en el discurso hay repetición de cosas.

De manera que las repeticiones de elementos de la lengua, neutros en la lengua, se convierten en pertinentes en el discurso. La retórica y la estilística, que son análisis del discurso, dan cuenta de la repetición de elementos de la lengua, fonemas o signos.

De este modo, por ejemplo, en el tratado de retórica de Fontanier,<sup>6</sup> toda una serie de formas, figuras o tropos, tienen como principio la repetición. Se clasifican en tres grupos: «Figuras de dicción por consonancia» (aliteración, paronomasia, antanacsis, asociación, derivación, políptoton), «Figuras de dicción por deducción» (repetición), y «Tropos mixtos o *silepsis*». Según el análisis retórico, la repetición es una relación *discursiva* entre elementos *lingüísticos*. Todas las repeticiones descritas por Fontanier son repeticiones, en el discurso, de elementos de la lengua, fonemas o palabras. No afectan, sin embargo, al discurso más que en la frase, la mayor unidad de la lengua, la menor y la única unidad del

<sup>6</sup> P. Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit.

discurso. En sus definiciones, Fontanier no olvida precisar que son intrafrásticas: todas son, como confirman los ejemplos, repeticiones en un verso o en un elemento de la frase, o entre varios versos o elementos de frases sucesivas. Fontanier no estudia un solo caso de repetición transfrástica y no tiene por qué hacerlo, ya que la unidad de trabajo en su tratado de las *Figuras del discurso* es la frase. La retórica, al menos la de la época clásica, tiene como objeto la frase, no el discurso, como pretende. Es fácil de comprender que así sea, ya que la frase es el único elemento aislable del discurso, el único tal vez susceptible de un estudio metódico.

No obstante, en el discurso, régimen de lo contingente, toda repetición, y no solamente en la frase, es pertinente y deberá ser analizada como tal. No obstante la retórica no emplea más que esas repeticiones en el discurso, que son ellas mismas intrafrásticas, repeticiones de elementos de la lengua. ¿Existen en el discurso otras repeticiones distintas a éstas que la retórica ignoraría, repeticiones de elementos, no ya de la lengua, sino del discurso mismo, es decir, frases o series de frases?

En efecto, existen tales repeticiones. Es el caso del *estribillo*, que no es una figura retórica: frase o serie de frases repetidas al final de cada estrofa de una canción, de un poema, pero también en ocasiones de un discurso, difiere del epítrofe, en el que la repetición de las mismas palabras tiene lugar al final de los versos o de los elementos sucesivos de una frase. La retórica no dice nada del estribillo, ya que no compete a su campo de investigación (las relaciones discursivas entre elementos lingüísticos); es una teoría de los géneros literarios, parte de la *poética* tal y como Aristóteles la concibe, la que da cuenta de las formas diversas de las que participa el estribillo. Para comprender un elemento de repetición en un discurso como el estribillo, el análisis del discurso pasa el relevo a una teoría de los géneros, en la que el estribillo representa un signo distintivo, un elemento pertinente.

La comprensión de los fenómenos de la repetición, en el discurso, de unidades del discurso no es posible mediante el análisis del discurso que practica la retórica, lo mismo que no es posible captar, mediante el análisis lingüístico, las repeticiones en la lengua de unidades de la lengua, porque en ese lugar no son pertinentes. Este paralelismo sugiere la idea de un tercer nivel de análisis del lenguaje, situado más allá de la lengua y del discurso, en el que esas repeticiones hasta ese momento desconocidas se revelarían pertinentes y constituirían hechos lingüísticos; este tercer nivel tendrá que hablar del estribillo, de la letanía, de la oración. Calificar este nuevo dominio de transdiscursivo—lo mismo que el discurso se calificaba de translingüístico—sería censurable: la frase es la unidad del discurso, el discurso está más allá de la frase. Pero el discurso no tiene límites, ya que la frase es teóricamente infinita en cuanto que manifestación de la lengua, y que el discurso se extiende a todas las frases:<sup>7</sup> no existe un más allá del discurso, no existe la transdiscursividad. Un tercer nivel del lenguaje no se articula con el discurso como lo hace el discurso con la lengua; no trasciende el discurso (o los discursos), no comprende el discurso (o los discursos). Se extiende a la pluralidad del discurso (y de los discursos): por eso este nivel de análisis es *interdiscursivo*, puesto que la relación del discurso con lo interdiscursivo no es integradora.

Pese a que las repeticiones lingüísticas se revelen pertinentes en un análisis del discurso de tipo retórico, el caso de las repeticiones discursivas no es idéntico: éstas son siempre interdiscursivas. La interdiscursividad, opuesta a una transdiscursividad, no constituye propiamente hablando un nivel de análisis desgajado en relación con el discurso; las repeticiones discursivas no se convierten en pertinentes en el nivel interdiscursivo, sino que, puesto que son siempre interdis-

<sup>7</sup> No obstante, habrá que separar el caso del *fragmento*, o el de la *forma breve*, intermediaria entre la lengua y el discurso.

cursivas, son pertinentes en cuanto que repercuten en el discurso. Adoptando una definición simple de la interdiscursividad—las relaciones de un discurso con uno u otros discursos—, la repetición es una de esas posibles relaciones, de las que pueden concebirse diversas formas, más o menos complejas: la cita, el proverbio, el discurso directo o indirecto, la imitación, la copia, la réplica, el pastiche, la fuente, la influencia, el comentario, etcétera, entre las cuales se encuentra el estribillo, caso particular de repetición interdiscursiva y de cita (una especie de autocita), en la que el texto mismo forma parte de su propio intertexto, y es uno de los discursos con los que entra en relación; la primera aparición del estribillo lo asimila a lo interdiscursivo, las siguientes lo repiten en el discurso en el que resuena. Dejando aparte el estribillo, la *cita* es de todas estas formas la más simple: es la repetición de una unidad de discurso en otro discurso; la cita aparece como la *relación interdiscursiva primitiva*.

Estas formas de la repetición son fenómenos lingüísticos libres y constreñidos a la vez; constreñidos, porque lo interdiscursivo es un estado de hecho, una condición indispensable del discurso, porque el discurso, en lugar de integrarse en una unidad superior y transcendente que lo comprendiera, se asimila al plural extensivo de lo interdiscursivo; pero libres porque lo interdiscursivo, contrariamente a la lengua, no tiene un carácter discreto: si no se dispusiese más que de un *stock* finito de unidades de discurso (de frases) entre las cuales habría que elegir para componer un discurso, la repetición no sería más que un constreñimiento continuo. Sin embargo, es la libertad de la repetición lo que la hace pertinente en el discurso, doble libertad y doble pertinencia que se relacionan con la posición particular de la frase, del discurso en la lengua: por una parte, el discurso mantiene con la lengua una dialéctica entre lo singular y lo universal; por otra parte, mantiene con lo interdiscursivo una relación no dialéctica entre lo singular y lo plural. La pertinencia, el valor significativo de la repeti-

ción tiene que ser estudiado en esta doble articulación: una, lingüística, que la retórica lleva a cabo, otra, interdiscursiva, que la teoría moderna del texto comienza a explorar, con el nombre que le da Julia Kristeva de *intertextualidad*.<sup>8</sup>

Por lo que respecta a las repeticiones puramente discursivas en el discurso, ni lingüísticas ni interdiscursivas, son las mismas que Flaubert perseguía incansablemente sin conseguir jamás eliminarlas todas. Al contrario que el estribillo, no adquieren sentido en lo interdiscursivo; no son más que servidumbres de las que hay que desembarazarse para alcanzar la libertad del discurso y de la escritura, libertad bajo fianza de la lengua, universal y comprehensiva, y de la intertextualidad, plural y extensiva.

### 3. UNA RELACIÓN DE INTERCAMBIO

La cita es un hecho de lenguaje: la forma simple de una relación interdiscursiva de repetición. Semejante descripción, obtenida al término de una breve exploración de los casos de repetición en el lenguaje, contradice la definición habitual de los diccionarios: «Fragmento reproducido de un autor o de un personaje célebre». Vemos aquí un efecto de la canonización metonímica,<sup>9</sup> que confunde en la cita la producción y el producto. El producto (un fragmento reproducido, un enunciado repetido) se considera inmediatamente dado y el acto de la producción (la reproducción) se pasa por alto, como si fuera idealmente transparente e ideológicamente neutro.

Pretender que la cita no es más que un enunciado repe-

<sup>8</sup> J. Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969. Sobre la consagración de la noción, véase «Intertextualités», *Poétique*, 27, París, 1976.

<sup>9</sup> Véase *supra*, secuencia I, apartado 8, «Una canonización metonímica», p. 36.

tido significa aceptar una reducción a la que la lingüística está acostumbrada: la del acto del habla, la de la *enunciación*. El acto de la cita es una enunciación especial: una enunciación de repetición o la repetición de una enunciación (una enunciación repetidora), una re-enunciación o una *denunciación*. La enunciación es la forma que se apodera de un enunciado y lo repite; ello explica que se encuentre en el principio de la cita que un formalista ruso definía así: «Un enunciado con una enunciación reproducida».<sup>10</sup>

Una «buena» definición de la cita, es decir, un punto de partida aceptable, provisional, de trabajo, será: *un enunciado repetido y una enunciación repetidora*; no hay que dejar nunca de considerar la cita en esta ambivalencia, en la colusión, la confusión, que se da en ella entre lo activo y lo pasivo.

En el caso más simple, la cita hace intervenir dos discursos o dos textos,  $T_1$  y  $T_2$ ,  $T_1$  donde el enunciado aparece una primera vez y de donde está tomado,  $T_2$  donde el mismo enunciado figura una segunda vez, repetido;  $t$ , el enunciado mismo, el objeto del intercambio entre  $T_1$  y  $T_2$ ; y dos autores,  $A_1$  y  $A_2$ , sujetos de la enunciación de  $t$ , en  $T_1$  y en  $T_2$  respectivamente.

Esta presentación es esquemática en exceso: supone que  $t$  es idéntico en  $T_1$  y en  $T_2$ , y que la enunciación repetidora no modifica el enunciado repetido; en otros términos, supone que sólo las enunciaciones difieren, y que el enunciado es el mismo. Esto no es más que una primera aproximación sobre la que será necesario volver, para pasar por el tamiz las pequeñas diferencias lógicas entre  $t$  en  $T_1$  y  $t$  en  $T_2$ , aunque sólo fuera, por ejemplo, las comillas del enunciado  $t$  de la repetición: ¿semejantes marcas distintivas se refieren sólo a la enunciación, o también al enunciado?<sup>11</sup>

<sup>10</sup> V. Voloshinov, «K istorii form vyskazyvaniia v konstrukzijakh jazyka», *Readings in Russian Poetics*, 2, Michigan Slavic Materials, 1962, pp. 67-98.

<sup>11</sup> Véase *infra*, en esta misma secuencia, el apartado 10, «Sentido y de notación», p. 102.

El desplazamiento de  $t$  de un texto a otro, desde  $T_1$  hasta  $T_2$ , establece un puente entre ambos, una unión. De acuerdo con Bajtín, podríamos llamar a este puente *diálogo*.<sup>12</sup> Optaré por un término tomado de una red de connotaciones menos numerosas o más triviales, como el de *relación*: la cita instaurationa una *relación* entre dos textos. Pero, puesto que es la enunciación, o mejor aun su repetición, la que anuda la relación, ésta compromete al sujeto de la enunciación, a los dos sujetos concernidos,  $A_1$  y  $A_2$ . De modo que no puede tratarse jamás de una simple relación entre dos textos,  $T_1$  y  $T_2$ , que la cita impone, sino de una relación entre dos sistemas, cada uno compuesto de un texto y de un sujeto,  $S_1 (A_1, T_1)$  y  $S_2 (A_2, T_2)$ , relación (compleja) multipolar de la que la relación  $T_1$ - $T_2$  no es más que una modalidad particular.

Cada uno de los dos sistemas  $S_1$  y  $S_2$  constituye una entidad semiótica original: un sistema semiótico, es decir un sistema de signos que define él mismo su modo de funcionamiento en relación con la lengua y con lo interdiscursivo, que goza de una relativa autonomía y que organiza su singularidad respecto a esos dos componentes, uno universal y el otro plural, de su realización como lectura o como escritura. La autonomía relativa y la singularidad del sistema semiótico que constituye el texto conducen, como subrayaba Benveniste,<sup>13</sup> a un *principio de no-redundancia* entre sistemas, de inconvertibilidad entre dos textos. Esto equivale a decir que la relación establecida por una cita entre textos es parcial, puntual, y no total, a menos que se trate de casos anómalos. Si  $T_1$  y  $T_2$  fuesen únicamente dos enunciados tal vez serían mutuamente

<sup>12</sup> M. Bajtín, *La Poétique de Dostoïevski*, París, Seuil, 1970. [Existe traducción en español: *Problemas de la poética de Dostoïevski*, trad. Tatiana Bubnova, México D.F., FCE, 2012].

<sup>13</sup> É. Benveniste, «Sémiologie de la langue», *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, op. cit., pp. 43-66. No obstante, Benveniste, contrariamente a lo que hacemos aquí, no considera el texto mismo como un sistema semiótico.

intercambiables; podría existir entre ellos redundancia y tautología. Sin embargo, la redundancia o la tautología son nociones (lógicas) relativas al enunciado y no a la enunciación: por lo que respecta a la enunciación, el acontecimiento singular, no podría entrañar redundancia. En la medida en que no existe enunciado sin enunciación (salvo, tal vez, en el discurso de la lógica), y en que el sistema del texto comprende el enunciado y la enunciación—lo que aquí representa  $S(A, T)$ —, dos textos, incluso en el caso de que sus enunciados sean idénticos, no por ello dejarán de ser irreductiblemente distintos desde el estricto punto de vista de la enunciación. De hecho, la cita ilustra de maravilla esta situación: si  $t$ —suponiendo una vez más que se trata del mismo enunciado—figura a la vez en  $T_1$  y  $T_2$ , y si, en el caso extremo que Borges imaginó en «Pierre Ménard, autor del Quijote»,  $T_2$  es rigurosamente idéntico a  $T_1$ , las dos obras,  $S_1$  y  $S_2$ , no son equivalentes. Como escribe Borges: «El texto de Cervantes y el de Ménard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico».<sup>14</sup> Puesto que pone en relación dos sistemas semióticos inconvertibles, la cita es ella misma una relación semiótica, que conviene analizar como tal.

#### 4. LA CITA HECHA SIGNO

¿Cuál es la unidad del lenguaje que comparten dos textos en una cita? Un *signo*, estaríamos tentados de decir, puesto que el texto es considerado un sistema de signos. Pero semejante respuesta tropezaría con una objeción mayor, debido a la particular situación de la frase en el lenguaje. Una cita es un enunciado repetido, es decir una frase o una serie de frases. Ahora bien, aunque la frase sea sin duda una unidad del len-

<sup>14</sup> J. L. Borges, «Pierre Ménard, autor del Quijote», *Ficciones*, *op. cit.*, p. 52.



guaje, la unidad del discurso no es un signo: «La frase contiene signos, pero ella misma no es un signo»:<sup>15</sup> porque no se integra en una unidad de lenguaje de nivel superior,<sup>16</sup> porque es un acontecimiento, una unicidad empírica irremplazable e irreversible,<sup>17</sup> y le falta la identidad formal necesaria que permite reconocer y reeditar el signo. Un enunciado—una declaración, *statement* en inglés—no es un signo. Pero esta objeción, ¿sigue siendo válida para una cita, para un enunciado repetido? ¿Acaso una frase—*sentence* en inglés—no puede ser también, en ocasiones, un signo?

La estrategia de Benveniste consistía en negar que la frase fuera signo con el fin de extraer un nuevo dominio de estudio,<sup>18</sup> el de la semántica de la enunciación, disputando el monopolio de la lingüística estructural sobre los hechos de lenguaje, y su reducción al enunciado único, por medio del concepto de signo. Así, le interesaba rechazar la influencia del signo sobre el conjunto del análisis de los hechos de lenguaje, por el desconocimiento al que inducía, aunque éste sólo fuera el del discurso y el de la enunciación. La frase, según Benveniste, no es signo, en referencia a (y en ruptura con) un nivel de análisis inferior, que es el de la lingüística. Sin embargo aquí, en referencia a un nivel de análisis superior—el de los fenómenos interdiscursivos—, ¿no podemos adoptar otra estrategia y conceder que determinadas frases sean llamadas signos, en lo interdiscursivo, precisamente porque aunque su enunciación sea siempre única, su enunciado, al ser repetido, forma un signo?

Si el origen del signo, y del sentido, como se lo sitúa en el

<sup>15</sup> É. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, vol. I, *op. cit.* p. 128.

<sup>16</sup> Dejando aparte, una vez más, el caso del *fragmento*.

<sup>17</sup> J. Derrida, *La voz y el fenómeno*, trad. Patricio Peñalver, Valencia, Pre-Textos, 1993.

<sup>18</sup> Para un debate sobre la estrategia de Benveniste, véase la discusión que sigue a su texto, «La forme et le sens dans le langage», *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, *op. cit.*, pp. 230-238.

juego infantil del *fort-da*,<sup>19</sup> se halla en la repetición, cosa que se adecúa plenamente al funcionamiento que describe la fenomenología del lenguaje de Husserl,<sup>20</sup> ¿por qué no plantear la hipótesis de que el acto de la cita confiere a un enunciado (*sentence*) el valor de signo, es decir, el valor de una *idealidad* mediante la cual se designa y se integra, en un campo de experiencia, la manera de ser de una ausencia, una ausencia designada y disponible, por retomar la definición de la idealidad que proponía J. T. Desanti? En otros términos, *t* en  $S_1$  o en  $S_2$  es un enunciado, y como tal, no es un signo; pero *t* en  $S_1$  y en  $S_2$ , desde el momento en que esa simultaneidad está indicada, se integra en un ritmo que alterna la presencia y la ausencia: *t*, la cita, es un signo que la repetición, la cita en cuanto acto, vuelve interdiscursivo. La enunciación de repetición tiene el poder de formar signo, hace del enunciado un signo al mismo tiempo que lo enuncia.

Una vez disipada la objeción inicial y resuelta la contradicción con Benveniste<sup>21</sup> es un hecho que la cita se ajusta a las definiciones comunes del signo, ya sean la de la escolástica, «*aliquid stat pro aliquo*», o incluso la de san Agustín: «*Signum est enim res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*». <sup>22</sup> Pero puesto que

<sup>19</sup> S. Freud, *Más allá del principio del placer*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, en: *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, pp. 1097-1125.

<sup>20</sup> Cf. J. Derrida, *La voz y el fenómeno*, op. cit.; y E. Husserl, *Investigaciones lógicas*, trad. José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1976, 3.<sup>a</sup> ed.

<sup>21</sup> Benveniste por lo demás reconocía: «Voluntariamente dejé de lado (debí decirlo expresamente) toda noción de frase disponible, existente ya fuera del empleo instantáneo, espontáneo, personal, que puedo hacer en cuanto que emisor. Es decir, prácticamente, un material de enunciados fijados por escrito, de forma permanente, no personal», a saber, exactamente los enunciados que nos ocupan (*Problemas de lingüística general*, vol. II, op. cit., pp. 233-234).

<sup>22</sup> San Agustín, *De doctrina christiana*, libro II, capítulo I, 1 (Migne,

estas definiciones de signo son demasiado generales, en adelante me atenderé a la que propone Peirce en su «álgebra universal de las relaciones» entre signos.

Tengo al menos dos motivos para justificar esta elección:

- Peirce rechaza o desplaza la concepción binaria del signo, tradicional desde san Agustín: substituye la oposición entre el significante y el significado (que viene a repetir la que se da entre el signo y el referente) por una estructura directamente ternaria, que comprende el sentido o la interpretación. Ahora bien, la dicotomía del signo, suponiendo que sea legítima en lo referente al signo lingüístico—cosa que es dudosa, ya que es necesario repetirla para formar (el) sentido—, es una noción poco manejable en el estudio de los otros sistemas de signos, por ejemplo el interdiscursivo, excepto si se la disuelve tan pronto como se la postula, es decir, si uno se desembaraza de su marco restrictivo, mediante un recurso continuo al principio de la connotación, él mismo devaluado por esta inflación. El signo no lingüístico funcionaría más bien connotando: la connotación permitiría sostener que tal elemento de un sistema no lingüístico sea signo aun cuando no se lo tratara como tal. En cambio, la formalización de Peirce, que se las arregla sin la connotación, da cuenta, con rigor, de su funcionamiento.

- La concepción del signo en Peirce concuerda con la de la antigua retórica, caso único de un signo que se define de entrada al nivel del discurso y no de la lengua. Según Aristóteles, el *semeïon* es una unidad lógica, dialéctica, retórica, es decir discursiva, que se opone al *symbolon*, el signo lingüístico,<sup>23</sup> y está definido por su función, la de premisa del entimema, el silogismo retórico.<sup>24</sup> Según Quintiliano, que se

---

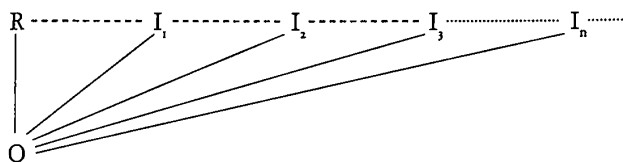
P. L., 34, col. 35). El signo es una cosa que, además de la impresión que produce en los sentidos, nos da a conocer algo más.

<sup>23</sup> Aristóteles, *De la interpretación*, I, 16 a 3.

<sup>24</sup> Aristóteles, *Retórica*, I, 2, 1537 a 31. El *semeïon* es una premisa nece-

aparta de Aristóteles en este punto, el *signum* es una prueba de pleno derecho, exactamente igual que el *argumentum* (el entimema), situado en la frontera de los dos géneros de pruebas, artificiales o inartificiales, es decir, producidas por la técnica o dadas con la causa. Esta ambivalencia o esta ubicuidad del signo es idéntica a la de la cita, cuyo valor depende, como en el caso del *signum*, de la interpretación que se le dé.<sup>25</sup>

Para Peirce, «un *signo*, o *representamen*, es un primer signo, que mantiene con un segundo, llamado su *objeto*, una verdadera relación triádica capaz de determinar a un tercero, llamado su *interpretante*, para que éste asuma la misma relación triádica con dicho *objeto* que la que existe entre el *signo* y el *objeto*». <sup>26</sup> El triángulo elemental de la semiosis (objeto-representamen-interpretante) desencadena un proceso, da inicio a la serie de los interpretantes que terminan manteniendo con el objeto la misma relación que el representamen con el objeto. El proceso puede representarse así:



Quintiliano ponía este ejemplo para el signo: «La sangre permite suponer un crimen. Pero como esa sangre puede provenir de un sacrificio o de una hemorragia nasal, un ves-

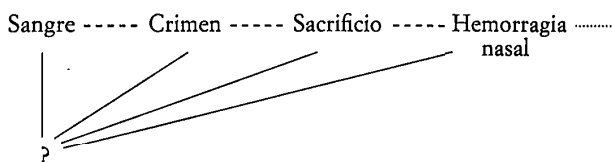
---

saria (*tekmerion*, relación entre lo particular y lo universal), o no necesaria (*semeion anonymos*, relación entre lo particular y lo general).

<sup>25</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, v, 9, 1-2. El signo necesario (*tekmerion*) es prueba inartificial; el signo no necesario es prueba artificial.

<sup>26</sup> C. S. Peirce, *The Philosophy of Peirce, Selected Writings* (J. Buchler), Londres-Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1940, pp. 99-100. Y todo el capítulo 7, «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», pp. 98-119.

tido ensangrentado no prueba siempre un homicidio». <sup>27</sup> Lo que se representaría así:



La sangre—representación o signo inductor—está en una doble articulación: por una parte remite al objeto, por otra parte, a la serie inasequible de los interpretantes, que Peirce llama también los signos *vividos*. El signo (la relación del signo con el objeto) es inasible en sí; para captarlo es necesario pasar por los interpretantes (las relaciones de los interpretantes con el objeto) que describen la organización del objeto, sus virtualidades. La proliferación de los interpretantes no tiene fin, pero son ellos los que forman el sentido: el sentido es, para Peirce, un interpretante del signo, cosa que no está tan alejada de una concepción nietzscheana del signo, del sentido como relación de fuerzas.

¿Cuál sería el funcionamiento ternario para una cita? La cita une dos sistemas,  $S_1$  y  $S_2$ , que, en una primera aproximación, son los *relata* del signo:  $t(S_1)$  sería el objeto, y  $t(S_2)$  el signo o representamen. Sin embargo, el poder de representar el objeto se lo atribuye al signo un interpretante, es decir, alguien: un autor, un lector, etcétera. El objeto mismo jamás es captado sin la intervención del elemento tercero que es el interpretante. Ahora bien, el interpretante no es nunca singular, es serial: el *sentido* de una cita es infinito, está abierto a la sucesión de los interpretantes.

La estructura triádica del signo es, según Peirce, el principio de la *semiosis* en todas sus variedades. Su definición más

<sup>27</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, op. cit., V, 9, 9.

general del signo es efectivamente ésta: «*A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity*» ('Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, hace las veces de otra cosa según determinada relación o cualidad'). El tercero en esta fórmula es *somebody*, alguien: no hay signo sin alguien al que hacer un signo. No hay signo más que para alguien. La diferencia esencial entre Saussure y Peirce, que es uno de los representantes mayores del pragmatismo fundado por James, es la atención dedicada a los procesos cognitivos.

Peirce elaboró, sobre la base de su definición del signo, una clasificación de los signos en sesenta y seis categorías.<sup>28</sup> Yo no utilizaré más que los primeros principios taxonómicos, que son las únicas nociones necesarias aquí.

- Hay tres categorías de signos, según el *ground*, que hemos intentado traducir por «el potencial preliminar a la inscripción», y que sería una virtualidad o una idealidad (una idea en el sentido platónico), es decir el modelo que funda el signo. Estas tres categorías (1, 2 y 3) se ordenan de acuerdo con una complejidad creciente del proceso cognitivo.

- Hay tres niveles indisociables del signo, o incluso tres perspectivas, tres puntos de vista sobre el signo:

A. *The sign in itself*, el signo en sí mismo.

B. *The sign as related to its object*, el signo en una relación dual con el objeto cuyo lugar ocupa.

C. *The sign as interpreted to represent an object*, el signo tal como es interpretado para representar un objeto en la relación triádica, el percepto del signo (como su concepto) siendo él mismo un signo, su interpretante (mientras que el concepto es el *ground*).

La combinación de las tres categorías (1, 2, 3) y de los tres niveles (A, B, C) da una primera tabla con nueve términos:

<sup>28</sup> Véase A. W. Burks y P. Weiss, «Peirce's Sixty-Six Signs», *The Journal of Philosophy*, Nueva York, 1945, vol. XLII, pp. 383-388.

	A	B	C
1	cualisigno	ícono	rema
2	sinsigno	índice	proposición
3	legisigno	símbolo	argumento

Comentemos estos nueve casos, según las tres tricotomías A, B, C, o tres perspectivas sobre el signo.

A. En sí mismo, es decir en relación con su *ground*, el signo puede ser:

- *a mere quality*, una pura cualidad: *cualisigno*;

- *an actual existent*, un existente concreto: *sinsigno* (*sin*, de *semel*, una singularidad);

- *a general law*, una ley general: *legisigno*.

En sí mismo, el signo es el objeto de una *gramática pura*, que especifica aquello que debe ser verdad del signo para que sea signo.

B. Según la relación del signo con su objeto, el signo puede ser:

- *ícono*: si posee en sí alguna cualidad del objeto, en cuyo caso el signo *exhibe* ese objeto;

- *índice*: si está en una relación existencial con el objeto, en cuyo caso lo *designa*;

- *símbolo*: si está en relación con el interpretante según una ley que implica que ese signo se interpreta como referido al objeto, en cuyo caso *significa* ese objeto.

La relación del signo con el objeto compete a una *lógica pura*, que expresa lo que debe ser verdad de esta relación para que el signo haga las veces de objeto.

Será conveniente volver sobre esta sección (las tres relaciones posibles del signo con su objeto) y precisar los términos antes de ponerlos en práctica. Esta tricotomía (ícono, índice, símbolo) es lo que más se conoce en Europa de la obra de Peirce, extraída del conjunto, y a menudo desnaturalizada por esta operación, ya que su construcción original no era

autónoma. Si a esta tricotomía se le ha dado tanta importancia, es porque concierne a la relación entre el representamen y el objeto, y porque, por este motivo, parece satisfacer el ideal binario del signo. Ahora bien, la tríada básica del signo (O-R-I) no puede excluirse de la división entre icono, índice y símbolo sin anularla. La definición del símbolo lo pone en evidencia ya que, sin el tercero, no tiene sentido: para el símbolo, el representamen sólo está en relación con el objeto mediante una ley, una convención que lo asocia a un tercero, el interpretante.

c. Según la relación del signo con su interpretante, es decir de acuerdo con la manera según la cual el signo produce otro signo, su interpretante, el signo puede ser:

- *rema*: si el interpretante representa el signo como un signo de lo *posible*; *rema*, en los diálogos platónicos y en Aristóteles, tiene el sentido de 'palabra', 'habla', 'fórmula', pero expresa también el acto de calificar a un sujeto o la calificación que se le da, todo lo que podemos enunciar de un sujeto: sería, por consiguiente, un atributo posible del signo, una cualidad;

- *proposición*: si el interpretante representa el signo como un signo de *hecho*; en una palabra, si la relación entre el signo y el interpretante es actual en lugar de ser posible;

- *argumento*: si el interpretante representa el signo como un signo de *razón*.

La relación entre el signo y el interpretante compete a una *retórica pura*, que expresa aquello que debe ser verdad de esta relación para que el interpretante tenga con el objeto la misma relación que el signo con el objeto. Dicho de otro modo, la retórica pura establece las reglas de tránsito del signo al interpretante, o de la producción de un signo a partir de un signo ya dado, de la proliferación serial de los interpretantes.

En el triángulo que desencadena la serie, la relación del representamen con el objeto es la inscripción de lo posible



que es el signo en sí mismo, o en su relación con el *ground*. Es esta relación del signo con el *ground* o con el objeto la que el interpretante repite, y, si la relación entre el signo y el objeto está fundada sobre un *ground*, esta repetición debería tener un fin, o un límite, ya que el interpretante tiende, al menos asintóticamente, hacia el *ground*. Ahora bien, para Peirce, la serie de los interpretantes no debería de tener límite: por eso terminó por eliminar poco a poco la idea de *ground*, considerando que la relación del signo con el objeto es indeterminable o sin fondo. El vacío de esta relación es lo que se repite a través de la serie de los interpretantes. Esta serie es interminable porque su razón (el principio de su recurrencia) es indeterminada en sí misma. El interpretante no puede tener una relación dual con el objeto: es la relación inflexible entre el signo y el objeto lo que será el propio objeto del interpretante como signo.<sup>29</sup>

Ésta es, brevemente resumida, la más simple de las matrices de signos que propone Peirce, en nueve casos. Desde el momento en que, como Peirce, abandonamos la idea de *ground* o de signo en sí, que es un vestigio de la metafísica, la primera columna de esta matriz es poco útil. Quedan las otras dos, la tricotomía de los signos según la relación con el objeto (icono, índice, símbolo), y según la relación con el interpretante (rema, proposición, argumento). Este dispositivo es el que será explotado en el análisis del signo que es la cita, por una parte su relación con su objeto (su primera aparición), y por otra parte su relación con la serie de los interpretantes (las lecturas, las escrituras, las citas sucesivas), que tratan de captar o de disolver la relación original e indefinida con el objeto.

¿No habría bastado la única propiedad del signo que todas las definiciones le reconocen para sostener que la cita es

<sup>29</sup> Véase «Intervention parlée faite au séminaire du docteur Lacan, suivie de son commentaire écrit», *Scilicet*, 4, París, 1973, pp. 55-74.

un signo, evitando la referencia a Peirce? Esta propiedad es sólo una noción intuitiva, la de *remisión*, que designa el carácter relacional del signo. El término *relación* es el denominador común de los términos dispersos de *substitución*, *representación*, *evocación*, etcétera. Una vez más hay que liberar la noción de relación de su modelo binario.

Según la fórmula escolástica, siempre de actualidad, o de actualidad renovada después de la larga «violencia bárbara contra el pensamiento medieval» que denuncia Peirce, «*aliquid stat pro aliquo*», el signo hace las veces de algo y remite a ese algo. La escolástica, lo mismo que las teorías contemporáneas del signo, concibe la remisión como rigurosamente *dual*: el *ordro ad alterum*, en el que *alter* es el único otro en la dualidad, en la pareja, en la relación binaria. Sólo la antigua retórica y el álgebra universal de Peirce denuncian la dualidad del signo, y ponen el signo siempre en lo plural, en lo serial, en la indefinición del sentido. Aristóteles definía la metáfora como traslación que inducía a una pluralidad de sentidos, y no como una substitución de sentido, una alternativa o una dualidad, del modo reduccionista en que se concibió en la época clásica. Al *ordro ad alterum* de la escolástica se opone ejemplarmente la definición del *signum* que da Quintiliano, «*per quod alia res intelligitur*»,<sup>30</sup> una cosa que da a entender otra, donde *alius* es otra cosa en plural, *algo distinto*, no *el otro* (la distinción entre *alter* y *alius*, entre el dual y el plural no existe en francés). En resumidas cuentas, el signo de Peirce y el de la antigua retórica, con los que la cita se confundiría, son por supuesto *relaciones*, pero no binarias: plurales (hablaremos de los *relata* del signo o de la cita, que son más de dos). Éstas son, oponiendo el concepto matemático de *correspondencia* al de *relación*, cosas que remiten a varias más, a diversas otras cosas y que transportan sentido y sentidos, del mismo modo que puede circularse a través de todo

<sup>30</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, v, 9, 9.

París con un único signo en el bolsillo al partir, un único billete de metro, haciendo transbordos.

## 5. LA INCITACIÓN

La repetición es un fenómeno pertinente en el discurso, porque goza de una mezcla de libertad y de coacción en su relación tanto con la lengua como con lo interdiscursivo. La libertad vigilada del discurso da sentido a la repetición y a la cita como forma simple de la repetición interdiscursiva: existe en el discurso, desde un punto de vista lógico, si no ético o político, el derecho a citar, no el deber. La relación interdiscursiva de la que la cita es un signo constituye por lo tanto una relación contingente, que puede ser o no ser.

¿De qué buena voluntad depende que sea? La libertad en la materia es la del citador. La primera tesis del Círculo lingüístico de Praga decía: «Cuando se analiza el lenguaje como expresión y como comunicación, la intención del sujeto hablante es la explicación que se presenta con mayor naturalidad». Pero conviene ir más allá de este primer planteamiento. Como observaba Benveniste: «Se dispone a menudo de una variedad bastante grande de expresiones para enunciar, como se suele decir, “la misma idea”».<sup>31</sup> En esta variedad disponible figuran, junto a expresiones insólitas, frases hechas, *ready made* que, si se las reproduce, serán citas. Por eso la cita no es obligada o necesaria, sino más bien, debido a la libertad que rige la repetición, *motivada*. Además, como signo (relación entre *relata*), la cita se distingue sustancialmente del signo lingüístico: éste, según Saussure, es *arbitrario*, y Benveniste ha precisado cómo hay que entender esta arbitrariedad del signo.<sup>32</sup> El vínculo que une el significante

<sup>31</sup> É. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, vol. II, *op. cit.*, p. 229.

<sup>32</sup> *Id.*, vol. I, *op. cit.*, pp. 49-55.

(la imagen acústica) al significado (el concepto) es *necesario e inmotivado*, mientras que el vínculo del signo con la cosa es contingente, no necesario. Si se admiten las observaciones de Benveniste, el signo lingüístico es *contractual* (necesario e inmotivado), mientras que un signo que combinara *la motivación y la no-necesidad* en el vínculo que une a sus *relata* sería *arbitrario*. Éste es el caso de la cita, convertida en tal y en signo por un acto unilateral del citador. A todo procedimiento arbitrario hay que suponer, en aquel que lo aplica y que lo disfrutará, una *motivación contingente*, aunque sólo fuera el puro placer: a esta motivación la llamaré *incitación*. La incitación es lo que me hace escoger una expresión en vez de otra para enunciar «la misma idea»; la incitación me hace *citar en* mi discurso.

La cita procede de una doble arbitrariedad: la primera, la de la *invitación*, que se produce durante la lectura o durante la audición y me lleva a extraer de un *ante factum*, a *ex-citar* un fragmento leído o escuchado; la segunda, la de la *incitación*, me lleva a insertar en mi propio discurso el fragmento tomado. Invitación e incitación desvinculan completamente la cita del referente, la «idea» que enunciaba la expresión en primer lugar, el *ground* del signo, y ponen en circulación la serie de los *valores* que la idea repite, aunque los valores y la repetición no suprimen jamás el azar que hay en el origen de la cita. El libre albedrío (invitación e incitación) es la potencia soberana que desea, que convierte todo acto de escritura, y ante todo la cita, en una demostración de fuerza de la que depende el sentido.

¿Qué clase de incitación nos lleva a repetir? Éste es, por supuesto, todo el problema, al que Freud y el psicoanálisis han intentado dar una respuesta; un problema implícito en toda reflexión sobre la cita. Una enumeración de las incitaciones para citar sería inútil y contradictoria: cualquier razón es buena y la incitación no es una *intención*. Aquí hay que denunciar abiertamente un prejuicio antifenomenoló-

gico o antihusserliano: para Husserl, la *Bedeutung*, el sentido, es aquello que alguien (o un discurso) *quiere decir*, mediante una exteriorización voluntaria, deliberada, intencional, consciente; no existe expresión ni *querer decir* sin la intención de un sujeto que anima el signo.<sup>33</sup> Lo que yo llamo *incitación* no es algo exclusivamente del orden de la conciencia voluntaria, sino que comprende otras determinaciones. ¿Y por qué estas determinaciones no iban a formar parte de lo que quiere decir el discurso? Es el querer decir del discurso lo que el psicoanálisis desvincula de la conciencia.

Puesto que jamás sé realmente lo que quiero decir, ni por qué cito, por qué elijo tal expresión entre otras para enunciar una «idea», no tengo más remedio que asumir la arbitrariedad—por más que la odie la mayoría—hasta el punto de reivindicar la gratuidad, ya que tampoco estamos seguros de que no se trate precisamente de eso: de la exhibición, de la ostentación que Valéry Larbaud elogiaba en sus ensayos sobre la escritura, reunidos en *Sous l'invocation de saint Jérôme*, patrón de los traductores. «Un buen verso o una frase lograda que recuerdo son como una pieza de arte o un cuadro que hubiera comprado: un sentimiento en el que intervienen a la vez la vanidad del propietario, el amor propio del experto y el deseo de compartir mi admiración y mi placer me incita a mostrarlos, a presumir de ellos».<sup>34</sup>

Eso es la incitación, ese sentimiento confuso que incita a mostrar, un deseo de exhibicionismo. Pero esto lo dice todo y no dice nada. La incitación es deseo en la escritura, y la huella de ese deseo es la cita. Toda frase, toda elección de una expresión, supone una incitación, pero, a diferencia de otras elecciones que no recurren a la repetición, la cita conserva la huella de la incitación. En la cita se lee, en cierto sentido,

<sup>33</sup> Cf. J. Derrida, *La voz y el fenómeno*, op. cit., cap. III.

<sup>34</sup> V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, París, Gallimard, 1946, p. 215.

la incitación. Pero ¿en qué sentido? Sin duda pese al sentido común, suponiendo que la cita, como enunciado, pueda tener sentido común.

## 6. SIGNIFICACIÓN Y VALORES DE LA CITA

La cita es un enunciado repetido y una enunciación repitiéndose: como enunciado, tiene un *sentido*, la «idea» que expresa en su primera aparición ( $t$  en  $S_1$ ); como enunciado repetido también tiene un sentido, la «idea» que expresa en su segunda aparición ( $t$  en  $S_2$ ). Nada permite afirmar que estos sentidos sean los mismos; al contrario, todo hace suponer que son diferentes, que el segundo lleva al menos una marca de la incitación, alguna «idea de repetición», como decía Fontanier, ya que ésta es una transformación aplicada al primer enunciado que la convierte en signo.

Bajtín llamaba a estos fenómenos *bivocales* o *dialógicos*, para calificar el recurso, en Dostoievski, a la palabra de otro en su propio texto, palabra con un doble sentido, ya que tiene una doble orientación, «hacia el objeto del discurso, como corresponde, y hacia *otra palabra*, hacia el *discurso* de otro». <sup>35</sup> La palabra bivocal,  $t$ , hace de palanca de cambio entre el discurso propio,  $S_2$ , y el discurso de otro,  $S_1$ ; cambio de vía, o cambio de voz. Proporciona sentido según los dos registros de los que depende: enunciado por una parte, pero también signo, relación entre los dos discursos  $S_1$  y  $S_2$ .

Bajtín prosigue: «Las relaciones dialógicas son absolutamente imposibles sin las relaciones lógicas y semánticas, pero no pueden reducirse a ellas y tienen una especificidad propia. Las relaciones lógicas y semánticas, para convertirse en dialógicas, deben encarnarse, dicho de otro modo, entrar en una esfera de existencia: transformarse en *palabra*

<sup>35</sup> M. Bajtín, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 243.

(en enunciado) y recibir a un *autor*, es decir, que un sujeto de la enunciación exprese en ellas su posición».<sup>36</sup>

Distinguir, separar los diversos registros del sentido de la cita o de la palabra bivocal equivale a simplificar mucho su manera de dar sentido. Las relaciones lógicas y dialógicas que la cita condensa son en efecto concurrentes en el acto de re-enunciación que la produce. Al operar un reparto operativo entre estos registros, hay que tener en cuenta que no forman una división, sino una partición que, como tal, admite percepciones.

El *sentido* de la cita se compone, esquemáticamente, de dos variables que él mismo acelera:

- *su valor de significación*, el sentido del enunciado  $t$  en  $T_1$ , que, en principio, supondríamos que es el mismo que el sentido de  $t$  en  $T_2$ , si  $t$  no fuera una cita sino un enunciado regular, de primera mano, de enunciación original;

- *el conjunto de sus valores de repetición*, el conjunto de los valores dialógicos adquiridos por la cita en el proceso de repetición que hace de ella un signo. Los valores de repetición de la cita son sufragados por la correspondencia que establece entre los dos sistemas  $S_1 (A_1, T_1)$  y  $S_2 (A_2, T_2)$ ; ambos son arbitrarios, es decir motivados y contingentes, según el principio de la *invitación* y de la *incitación*.

La oposición de estos dos componentes del sentido de la cita es similar a la oposición frecuentemente invocada por la semiología entre la denotación y la connotación de un signo, aunque no se corresponde con ella exactamente. Suponiendo que sea posible identificar el valor de significación con una denotación de la cita como signo, la connotación, por su parte, comprenderá muchos otros valores además de los de la estricta repetición. Los dos registros del sentido de una cita se oponen más bien como el sentido propio y el sentido figurado de un tropo, aunque el tropo es un elemen-

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 241.

to lingüístico, y la cita, un elemento interdiscursivo en el discurso, con la condición de admitir que el sentido propio y el sentido figurado mantienen una relación de *interacción* y no de *substitución*. Así autoriza a hacerlo la retórica antigua, por ejemplo la definición de tropo que ofrece Quintiliano: «*Tropus est verbi, vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio*».<sup>37</sup> Sentido propio y sentido figurado (dos o varios significados para un significante en una aparición dada de ese significante) son, para un signo, valores que no se excluyen mutuamente: el sentido figurado (tropológico) no excluye el sentido propio (principal), sino que los dos coexisten, concurren.

Sin duda, sería abusivo comparar el valor de significación de la cita con un sentido propio, o el conjunto de sus valores de repetición con cualquier sentido figurado. Un enunciado, original o no, no tiene sentido propio—ésta es otra razón por la que difícilmente podemos hablar de denotación en el caso del valor de significación—, sino únicamente un sentido contingente, contextual, mientras que una palabra, elemento de la lengua y signo, tiene por sentido propio su significado necesario. El signo existe, tiene un significado previo a la enunciación e independiente de ella; el enunciado no existe más que por la enunciación, sólo tiene sentido en una enunciación concreta.

Sin embargo, la cita hace del enunciado un signo y, por un efecto recurrente, de *feedback*, fija la significación de ese signo según su sentido en  $S_1$ . La desviación o la diferencia produce la norma: lo mismo que para el tropo sólo cuenta el contraste de los dos sentidos y no cada uno de ellos (propio o figurado) en sí, para la cita sólo cuenta el contraste entre el valor de significación y el conjunto de los valores de repetición,

<sup>37</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, VII, 6, 1. El tropo es, para una palabra o una expresión, un cambio que la desplaza de su propia significación a otra que tiene más fuerza.



y no cada uno de esos dos componentes en sí mismo. Por eso podemos hablar de un valor de significación de la cita, mediante un enorme rodeo que consiste en decir que la cita es el sentido de  $t$  en  $S_1$ , y el sentido de  $t$  en  $S_2$ , si  $t$  aparece aquí, no como cita, sino como enunciado original. Este rodeo sólo tiene una legitimidad heurística: opone, en  $S_2$ , a  $t$  como si dependiera de dos registros lingüísticos diferentes: la enunciación y la repetición, dando por supuesto que la repetición es también una enunciación.

En el triángulo de Peirce, la relación representamen-objeto pertenece al orden de la *denotación*, y la relación interpretante-objeto, al orden del *sentido*, pero una y otra sólo son accesibles mediante la relación representamen-interpretante: el sentido se proyecta sobre los otros dos lados del triángulo. En el caso de la cita, cuyo carácter bivocal, la doble pertinencia, lógica y dialógica (también podríamos decir: lingüística y retórica), resulta de su doble orientación, el *sentido* se compone de un *valor de significación*—el único que tendrá en ausencia de señales de la repetición, y en cierta forma una denotación de la cita como signo—, y de un conjunto de *valores de repetición*, es decir de los valores distintos de la significación, de los que le inviste el proceso de repetición, como relación entre los dos sistemas,  $S_1$  y  $S_2$ , es decir, de los valores ligados al interpretante, a la serie de los interpretantes. Preguntarse por la especificidad significativa de la cita en el discurso, consiste evidentemente en explorar el segundo de los componentes de su sentido, el que le es propio: el conjunto de sus valores de repetición.

## 7. RECONOCIMIENTO, COMPRENSIÓN, INTERPRETACIÓN

El discurso se compone de frases, y la frase de signos. Los signos hay que *reconocerlos*; y la frase *comprenderla*. Los signos

tienen un *significado*, la frase un *sentido*. El sentido (aquello que se comprende) es una totalidad orgánica que no se distribuye en los signos, que trasciende los elementos de la frase. Estos dos modos distintos de significancia que Benveniste reconoce a la lengua—el modo *semiótico*, propio del signo, y el modo *semántico*, engendrado por el discurso—remiten, según él, a dos facultades de la mente: «percibir la identidad entre lo anterior y lo actual», o reconocer el signo; y «percibir la significación de un enunciado nuevo», o comprender la frase.<sup>38</sup>

La lectura o la escucha—la percepción del discurso—asocia normalmente los dos registros de significancia de la lengua mediante los gestos concurrentes del reconocimiento y de la comprensión, puesto que lo semiótico no está separado de lo semántico más que cuando se producen patologías del lenguaje.

Sin embargo, el reconocimiento y la comprensión, tal como los describe Benveniste, no agotan la densidad significativa del lenguaje. Basta remitir a la llamada escucha psicoanalítica para observar que, salvo que concedamos una dimensión nueva a estas dos nociones, no conciernen más que a lo que Benveniste llama el sentido «intencional» del discurso. Ahora bien, en el discurso no sólo hay sentido «intencional» —como nos enseña el descubrimiento freudiano—, sino además toda una serie de fenómenos cuyo sentido no se reduce a la intención—en el sentido husserliano de la palabra—, no se capta ni por un reconocimiento (o por un reconocimiento que no fuera del orden lingüístico) ni por una comprensión. Estos fenómenos (lapsus, actos fallidos, chistes) abren el sentido, lo subvierten. Competen sin duda a una significancia de la enunciación opuesta al significado de los signos, aunque esta significancia no se agotaría en una *comprensión*, a menos que ésta integrara la dimensión de la *interpretación*.

<sup>38</sup> É. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, vol. II, *op. cit.*, p. 68.

La cita, en tanto signo, requiere todas esas modalidades de la percepción, opera en el discurso un principio de sentido que ni el reconocimiento ni la comprensión, por separado o asociados, son suficientes para tratar, un principio de sentido que exige una interpretación.

El *reconocimiento*: la cita,  $t$ , debe ser reconocida como tal en el sistema  $S_2$ , como frase previa o como cuerpo extraño, e identificada con relación al sistema  $S_1$ . El reconocimiento toma nota de que el enunciado  $t$  en  $S_2$  es un signo interdiscursivo, una relación entre  $S_2$  y otro sistema  $S_1$ . Se trata de una gestión de explorador (en el sentido militar: aquel que es destacado para labores de reconocimiento); descubre las señales y los refugios del sentido en el texto, esos señuelos que están señalados por las marcas indicativas de la repetición, las comillas por ejemplo. Sitúa el texto en la red intertextual que constituye el *requisito* de su escritura y el horizonte de su lectura. Es además el registro de sus relaciones «extratextuales», como las llama Lotman, que «pueden ser descritas como la relación del conjunto de elementos fijados en el texto con respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado dado».<sup>39</sup>

La *comprensión*: la cita es comprendida, lo cual equivale a decir que su significado como nueva enunciación es entendido. En otros términos, su *valor de significado* es aquello que hay que comprender.

Pero el reconocimiento y la comprensión no agotan el sentido de una cita. Una vez reconocida, una vez comprendida, signo sin poder cantar victoria, sin poder decir «¡Ya lo tengo!», y pasar página. Como signo, la cita en principio me hace señas. En este sentido, es un signo de los más simples, una señal de circulación en el texto que dice «Atención, circular despacio, arcén no pavimentado», y no me gustaría caer en la trampa. Ahora bien, he reconocido un punto sensible:

<sup>39</sup> I. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, p. 69.

toda cita es en principio un índice, un *shifter* (un signo que contiene un elemento de la situación de enunciación), y es el índice lo que yo reconozco. ¿Qué se espera de mí? ¿Qué se quiere que haga?

La *interpretación*: lo que hay que interpretar, el *quid interpretandum*, es evidentemente la repetición, la relación plural que la cita establece entre los dos sistemas  $S_1$  y  $S_2$ , los lazos que conserva  $t$  con su espacio original. Interpretar la repetición es interpretar la huella de la incitación, es decir, la cita misma como acto cuyo sentido no está dado.

La interpretación es un trabajo mediante el cual, como lector, intermedio en la relación entre  $S_1$  y  $S_2$  para llevarla a cabo. Interpretar equivale a llevar a cabo un negocio poniendo en relación a dos negociantes, y hacer uno su negocio: éste es el sentido más antiguo del intérprete, en el lenguaje jurídico, el de intermediario, de corredor.

El lector es intérprete de la cita (así como de otras formas interdiscursivas más complejas): tercero de una relación dual, negociador y no hermeneuta, encargado de hacer negocios y no de dar explicaciones. Antes de que el negociador intervenga, los dos interlocutores del mercado, la oferta y la demanda, se ignoran: el negociador los pone en relación, evalúa el precio justo sobre el que pueden llegar a un entendimiento. Por lo tanto no hay nada que interpretar antes de que se anuncie el intérprete: la interpretación misma, como evaluación, instituye la relación entre los interlocutores, una relación que, por consiguiente, no es nunca realmente dual, ya que está fundada por un tercero al que no es posible excluir. El tercero firmará el contrato junto a los dos contratantes; su rúbrica garantiza la validez del contrato, da existencia a la relación.

Lo mismo sucede con la lectura, acto de interpretación de la cita: una relación interdiscursiva es siempre triangular; sólo tiene sentido *para* un tercero, y *por* ese tercero, que interviene para evaluar las partes, las fuerzas enfrentadas.

Cuando un abogado cita a un testigo a comparecer, lo hace presentarse ante el juez o el tribunal, y sólo por el poder de éstos el procedimiento de la citación tiene sentido: el tercero detenta la verdad de la citación, que es el juicio. Tampoco cuando un general cita a un soldado a ponerse a las órdenes de la nación se trata de una relación dual: la nación está presente, el general y el soldado sólo existen por los poderes que les han sido conferidos. Sólo hay cita en nombre de una tercera potencia que quiere concederla a los interlocutores, y sólo ella tiene la facultad de poner en relación: sólo el *tore-ro*<sup>40</sup> «cita» en su nombre al toro, con el riesgo que eso comporta. La relación  $S_1$ - $S_2$  exige el *tres* que la *realice*: la realización se entiende, no sólo como una reescritura, sino como aquello que da realidad al texto.

El producto de la interpretación es un *interpretante*, es decir, según Peirce, un *tercero* que tiene la misma relación con el *objeto* ( $t$  en  $S_1$ ) que la del representamen ( $t$  en  $S_2$ ) con el mismo *objeto*. Los interpretantes son innumerables, forman una serie, una cadena que no reabsorbe jamás el punto de partida, el accidente de sentido provocado por la repetición: la interpretación deja siempre un resto, una fuga, algo que se le escapa, lo que el intérprete, por ejemplo, se mete en el bolsillo al haber contado con él para realizar una transacción (de trans-acción), una interpolación. Y es finalmente este resto perpetuo, cualquiera que sea el número de los interpretantes sucesivos que se enroscan sobre sí mismos para formar un bucle en torno al punto de fuga, lo que diferencia la comprensión de la interpretación. Comprender es un gesto totalizador, que engloba, reúne, rodea, cierra y ciñe el sentido, que da *consistencia* al discurso; mientras que interpretar es ponerse entre dos, dar pábulo, enlazar y fallar siempre, pues siempre hay algo que se resiste—«ex-siste», según la ortografía introducida por Heidegger—a la interpretación, algo

<sup>40</sup> En español en el original. (N. del T.).

que ésta sólo recupera para dejar a sus espaldas otra cosa, sin poder abarcarlo todo jamás, y renunciando a esta ilusión.

La imagen locativa de los prefijos *cum* e *inter*, en comprender e interpretar, hay que entenderla literalmente. La comprensión lleva a cabo la síntesis entre  $S_1$  y  $S_2$  que *consisten*. La interpretación pone a  $S_1$  y  $S_2$  en una relación de *ex-sistencia*, uno siempre presente-ausente respecto al otro, recortado-pegado, desunido-unido: la interpretación es la *ex-sistencia* misma, el guion de unión, que recibe este nombre porque designa una separación, la más irremediable, la de las palabras, y porque es un artificio entre la presencia y la ausencia, entre recortar y pegar. Es el accidente: el niño que acaba de romper una pestaña de su recortable llora y va a buscar a su madre.

Que sea posible interpretar en la cita, lugar donde interponerse entre los dos sistemas concernidos a fin de valorar el intercambio al que se disponen, y realizarlo mediante esa inferencia, es algo que tiene que ver con la repetición. Son los *valores de repetición* los que son objetos de interpretación, es decir interpretantes. Esos valores mantienen con el objeto de la repetición (el enunciado y la enunciación originales) la misma relación que la cita mantiene con ese objeto.

Si el proceso de repetición operase sobre el enunciado y no sobre la enunciación se llevaría a cabo sin sobrecarga ni descarga de sentido, principio y fuga, y no necesitaría ningún trabajo de interpretación, sino únicamente de comprensión: la repetición no tendría entonces ningún valor propio o especial. En las prácticas del lenguaje mediante las cuales enunciado y enunciación coincidirían, el fenómeno de la cita no existiría, no tendría ninguna especificidad. Pero ¿hay otras prácticas del lenguaje distintas a la matemática o a la lógica que cumplan tales condiciones?

En cualquier otro caso, la repetición, es decir el accidente, el borrón, la discordancia, suscita un trabajo que la evalúa y produce valores correspondientes a diversas relaciones entre los dos sistemas. Ésta es la razón por la que los valores

de repetición son interpretantes de la cita. Fuera de la interpretación, o sin interpretación, no hay valores de repetición, sino pura y simplemente repetición, automatismo o compulsión. Dado que esos valores no preexisten a la interpretación que los produce cuando ésta evalúa las fuerzas comprometidas en la repetición, no se confunden con una «nueva orientación interpretativa» de la que, según Bajtín, el autor dotaría a la palabra de otro utilizándola para fines personales. Como escribe Bajtín: «Las palabras de otro introducidas en nuestro discurso se acompañan inevitablemente de nuestra actitud propia y de nuestro juicio de valores, dicho de otro modo, se convierten en bivocales».<sup>41</sup> Así es, pero los valores de repetición difieren de este acompañamiento: poco importa que coincidan o no con la «actitud propia» o el «juicio de valor» del citador, que no sería, después de todo, más que uno de esos valores, y quizá lo irreductible de la relación (invitación e incitación), ya que desencadena la serie de los interpretantes.

El sentido de la cita se extiende a su valor de significación (que se comprende) y al conjunto de sus valores de repetición (que se interpretan). Pero mientras que el primero es inmediato, literal, unívoco, cerrado, los segundos son inmediatamente plurales, coextensivos, interactivos. Además, es necesario conservar el plural y hablar de ellos como de una constelación huidiza que cobra siempre sentido por defecto, o por exceso: son la diferencia entre los dos textos desfasados, desenganchados, una diferencia irreductible pero interpretable mediante un acto que repite, relata, es decir, denuncia y desbarata lo arbitrario de la escritura como acto unilateral, que se instala en un aparte y confronta los textos con el fin de que se desmonten, se ensañen y descubran la maquinaria de su sentido. Interpretar la cita significa repetirla, citar las partes implicadas en el proceso de producción y de reproducción del discurso, convocarlas y desconvocarlas; con-

<sup>41</sup> M. Bajtín, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 254.

frontarlas entre sí después de haber mutilado a ambas el órgano en litigio, mediante los poderes que nos son conferidos. Interpretar, sigue siendo citar, sobre-citar, sobre-escribir, en una serie indefinida de discursos que a fin de cuentas no hacen más que verificar la propiedad que distingue el lenguaje de cualquier otro sistema semiótico y que Benveniste llamaba *relación de interpretancia*: «La lengua puede, en principio, categorizar e interpretar todo, incluso ella misma».<sup>42</sup>

## 8. LA CONSTELACIÓN DE LOS VALORES DE REPETICIÓN

Un valor de repetición, además de ser una cita, es también un signo; él hereda de y actualiza la correspondencia entre los dos sistemas que pone en relación. Un valor de repetición, un interpretante, es una relación entre dos *relata* por y para un intermediario. El enigma de la identidad de los *relata* y del valor de la relación permanece inalterable. Pero estas dos cuestiones son indisociables: los *relata* y la relación son una y la misma cosa. La cuestión del valor de la relación equivale a la de la identidad de los *relata*.

La repetición pone en relación, en correlación, los dos sistemas semióticos,  $S_1 (A_1, T_1)$  y  $S_2 (A_2, T_2)$ ; todas las relaciones son posibles de manera concurrente entre un elemento de un sistema ( $A$  o  $T$ ) y un elemento del otro; se distinguen según la identidad de los elementos que ponen en relación. Una relación o varias pueden actualizarse; una relación puede ser predominante. Ahora bien, para complicar todavía más el sentido, *actualización* y *predominancia* de una relación no pueden entenderse más que en la ambivalencia que implica la repetición como *interpretancia*, es decir como interpretante e interpretable. Un valor de repetición no es adqui-

<sup>42</sup> É. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, vol. II, *op. cit.*, p. 65.



ruido por nadie, suponiendo que se quiera admitir que el valor de significación lo es, y menos todavía por el citador que por aquel que es citado o por el tercero entendedor. Por eso sería un error reducir el sentido de una cita a su significado; por eso también, sobre el sentido no hay más que conjeturas: el sentido de una cita es la constelación de sus interpretantes.

La constelación de los valores de repetición de una cita es un campo de fuerzas, una red de resonancias, y sus valores un eco de la repetición que los inaugura, aunque la serie de los ecos no agote el sonido que los provoca. Siempre queda un resto, una remisión por venir que suple (suplementaria y supletiva) la ausencia primera de sentido.

Sin embargo, dicho esto—que no tiene límite la repetición y su evaluación, que la evaluación, produciendo un interpretante, repite y se dispone a una nueva evaluación—, es posible dar algunas indicaciones. Las relaciones entre dos elementos, cada uno tomado de un sistema, a partir de las cuales la constelación de los valores de repetición se obtiene mediante una combinatoria, son simples. Una constelación es una combinación ponderada de estas relaciones simples, cuyo baricentro estaría en el lugar (geométrico) del sentido de la cita.

¿Cuáles son estas relaciones simples entre los dos sistemas ( $S_1$  y  $S_2$ ) que un interpretante es susceptible de llevar a cabo, sobre el fondo de la correspondencia indecisa que la cita establece? Al componerse cada uno de los dos sistemas de dos elementos (un texto y un sujeto), estas relaciones simples son en total cuatro:  $T_1-T_2$ ,  $A_1-A_2$ ,  $T_1-A_2$ ,  $A_1-T_2$ . Cada una de ellas, en cuanto que interpretante de la cita, corresponde a un signo que es un valor propio de repetición. Dando por supuesto que, para toda cita, estas cuatro relaciones simples son concurrentes, simultáneas y diversamente ponderadas, conviene tratar de evaluar cada una de ellas aisladamente, incluso si semejante separación es teórica o sólo se produce en las anomalías del discurso. No obstante, la evaluación de una relación aislada sugerirá cuál sería el sentido de la cita,

si esta relación fuera dominante en la constelación. O incluso, al obtenerse siempre el sentido de una cita mediante una combinación de los valores propios que definen las cuatro relaciones simples, se impone tomar en consideración estas relaciones simples.

Después de una *fenomenología* y de una *semiología*, que han considerado la cita como un acto y como un signo cuyo sentido había que buscar en las fuerzas que los producían, viene una fase de *tipología*, en la que las fuerzas mismas se interpretarán según su cualidad, según su poder de suscitar un interpretante, de soportar una evaluación. La breve clasificación que sigue, de los valores asignados a las cuatro relaciones simples, servirá de tópica, de parrilla de casillas disponibles. De momento están casi vacías. No tenemos más que una leve idea de lo que podrá ocuparlas. Se irán llenado poco a poco.

### $T_1$ - $T_2$ : el símbolo

Cuando los dos *relata* de la cita son exclusivamente  $T_1$  y  $T_2$ , el texto citado y el texto citante, cuando se trata de textos idealmente sin enunciación, la repetición será evaluada como *símbolo* en el sentido que daba al término Peirce:<sup>43</sup> una relación interdiscursiva de *contigüidad asignada* entre los dos sistemas, sin relación existencial ni analógica entre ellos. El símbolo es un signo determinado por su objeto únicamente en el sentido de que será interpretado; es un signo que está ligado al objeto por la fuerza de una idea o de una ley, sin que posea ninguna característica física del objeto ni indique su existencia.

Símbolo puro, la cita es un operador lógico, libre de toda connotación. Éste es, por ejemplo, el caso del teorema de la lógica o de la matemática: el teorema es un enunciado que

<sup>43</sup> A. W. Burks, «Icon, Index, Symbol», *Philosophy and Phenomenological Research*, Búfalo, Nueva York, 1949, pp. 673-689.

se repite, que se cita; sin embargo, incluso si está designado por un nombre propio, como ocurre habitualmente, no remite a ningún sujeto de una u otra parte de su enunciación. De manera menos nítida, los ejemplos de gramática son símbolos en un manual, sin ninguna pretensión normativa, donde se cita a autores ilustres o desconocidos, da o no su nombre, sin que eso importe: esas citas, como los teoremas, son objetos sin enunciación, de la lengua y no del discurso. Esta relación, a un nivel puramente lógico, entre dos sistemas reducidos a los enunciados, se denomina de *homología*.

### $A_1-T_2$ : el índice

Cuando los dos *relata* de la cita son exclusivamente  $A_1$  y  $T_2$  —el autor citado y el texto citante— la repetición será evaluada como índice, una relación de *contigüidad factual* entre los dos sistemas, sin relación analógica entre ellos. El índice es un signo determinado por su objeto en virtud de la relación real que mantiene con él; es un signo que está empíricamente ligado al objeto: indica su existencia en el momento y en el lugar en que aparece señalado.

El índice es una cita de autor: una moción de confianza, o de censura (lo que viene a ser lo mismo desde el punto de vista del reconocimiento), mediante la cual el citador se ausenta, declina su propia responsabilidad, cede la enunciación. Un caso claro es el de las notas a pie de página en una tesis, donde el sujeto se anula en un objeto y un método que se imponen: en una memoria sobre Balzac, las citas de Balzac son ante todo índices. La relación indicativa entre dos sistemas será llamada de *derivación*.

Sin duda el índice no es nunca puro. La cita indicativa es también simbólica: el sujeto  $A_2$  de la tesis desaparece ante un autor y un texto, ante el sistema  $S_1$  al completo. La relación es entonces la siguiente,  $S_1(A_1, T_1)-T_2$ , que da una fórmula del

discurso universitario cuando persigue un título: símbolo e índice forman la cita del postulante.

### $S_1(A_1, T_1)-A_2$ : *el icono*

Cuando los *relata* de la cita son  $S_1$  y  $A_2$ —el sistema citado al completo (autor y texto) y el autor citante—la repetición será evaluada como *icono*, una relación de *semejanza factual* entre los dos sistemas. El icono es un signo determinado por su objeto en virtud de su naturaleza interna; es un signo que tiene las características físicas del objeto; exhibe alguna cualidad o configuración que comparte con el objeto.

El icono es una cita que califica al citador mismo, cuando asume una enunciación propia a pesar de la repetición; el pastiche, la cita implícita, la reminiscencia son de orden icónico: palabras secundarias que reclaman su identidad, su especialidad en la semejanza, mediante la apropiación, el dominio, la violencia.

Pero hay dos especies de icono, el diagrama y la imagen, y la relación entre el sistema citado al completo y el autor citante se divide ella misma en dos:  $T_1-A_2$  y  $A_1-A_2$ .

### $T_1-A_2$ : *el diagrama*

Cuando los *relata* de la cita son exclusivamente  $T_1$  y  $A_2$ —el texto citado y el autor citante—la repetición será evaluada como *diagrama*, un icono mediante el cual la semejanza entre el signo y el objeto concierne sólo a las relaciones entre los elementos que los componen respectivamente.

Un diagrama es una cita que presenta la estructura del sujeto, como un mapa presenta la estructura del terreno mediante una proyección que no es identificatoria sino ideal.

## $A_1$ - $A_2$ : la imagen

Cuando los dos *relata* de la cita son exclusivamente  $A_1$  y  $A_2$  —el autor citado y el autor citante— la repetición será evaluada como *imagen*, un icono para el cual la semejanza entre el signo y el objeto es tal que el signo representa o imita las propiedades o cualidades elementales del objeto.

La imagen es una cita que descubre al sujeto en su historia, en su deseo, una cita dual, impúdica: por ejemplo, la de mi libro de cabecera, si tuviese uno, o la que me eleva y me autoriza a entrar en la categoría de los autores.

El icono—ya sea diagrama o imagen—nunca se encuentra solo, desprovisto de componente indicativo o simbólico: sería inadmisibles, casi obsceno. Del símbolo a la imagen, pasando por el índice y el diagrama, hay un aumento de lo afectivo, y una proporcional merma de lo lógico: un tránsito de lo simbólico (la lengua, la lógica)—el símbolo es puramente simbólico—a lo imaginario (la palabra, el cuerpo)—la imagen es puramente imaginaria—.

## $S_1$ - $S_2$ : ?

La clasificación de las relaciones entre signo y objeto que propuso Peirce está basada en tres tipos fundamentales: una contigüidad asignada (el símbolo), una contigüidad efectiva (el índice), y una semejanza efectiva (el icono). Sin embargo, las dos oposiciones que los engendran (contigüidad/semejanza y asignación/efectividad) proporcionan todavía una cuarta relación, de *semejanza asignada*. Jakobson sugiere que esta variedad del signo está presente en la música, la pintura no figurativa o la poesía glosolálica:<sup>44</sup> en un lenguaje que se identifica a sí mismo con un componente referencial reducido

<sup>44</sup> R. Jakobson, «El lenguaje en relación con otros sistemas de comu-

o ausente. A este modo de significancia lo llama «*semiosis introversiva*», por oposición a una «*semiosis extroversiva*» que sería la de los otros tres tipos.

Reservemos el lugar de esta *semiosis* introversiva para la cita, dejándola de momento en el anonimato.

Cuando la cita pone en relación  $S_1$  y  $S_2$  sin que sea posible reconocerle *relata* simples, elementos de uno y otro sistema, se dirá que es una relación de semejanza asignada. Éste sería el caso de una cita absolutamente desconcertante, tanto desde el punto de vista simbólico como imaginario: una mancha, un grito.

Peirce pone el ejemplo de un equivalente escrito de la onomatopeya, una especie de escritura icónica a la que él llamaba *art chirography*, una quirografía artística. Copia el poema de Poe, «El cuervo», con una letra que, según él, descubriría la función poética de la obra. Evidentemente, se trata menos de una variedad icónica (semejanza efectiva) que de una semejanza asignada. Entre dos textos, es una relación lo que disuelve la distinción entre el enunciado y la enunciación, lo que los agrupa.

Las cuatro relaciones simples que establece la cita entre elementos de  $S_1$  y  $S_2$ , o, más exactamente, las cuatro relaciones mediante las cuales una cita es susceptible de ser evaluada, se separan netamente en función de su situación respecto al sujeto de la enunciación, y, más concretamente, respecto al sujeto secundario,  $A_2$ , el de la repetición.

El símbolo es la relación ideal entre dos discursos sin enunciación, separados tanto del nivel de la lengua como del de lo interdiscursivo. Los dos textos,  $T_1$  y  $T_2$ , se encuentran en un plano de igualdad respecto a la lengua—la gramática—o res-

---

nicación», en: *Nuevos ensayos de lingüística general*, trad. Tomás Segovia, México D. F., Siglo XXI, 1976, pp. 97-110.

pecto a lo interdiscursivo—la matemática, el código civil—.

El índice introduce un sujeto,  $A_1$ , sin que se trate propiamente hablando de un sujeto de la enunciación. A quien indica una cita es al *autor* de  $T_1$ , el patronímico, aquel que funda, garantiza, patrocina.

El icono, por su parte, compromete necesariamente—en esto consiste su especialidad—al sujeto,  $A_2$ , de la cita, bien en su relación con  $T_1$ , o bien con  $A_1$ ;  $A_2$  es plenamente un sujeto de la enunciación.

Puede parecer paradójico que, mientras que toda cita *es* una enunciación (repitiendo), su valor de repetición pueda reducirse al símbolo o al índice. Pero, por una parte, *todos los valores son concurrentes*—no son cuatro tipos separados que se excluirían entre sí, sino jerarquías diferenciales atribuidas a las cuatro relaciones simples, intensidades—, y por otra parte, *estos valores son interpretantes* de la cita, lo que les confiere una relativa autonomía con relación a la producción misma. Es por lo tanto probable que el interpretante privilegiado o prevalente tenga en ocasiones un valor simbólico o indicativo, cuando la enunciación es considerada una manifestación secundaria, por ejemplo, cuando una religión la denuncia como veleidad.

No es menos cierto que esta tipología de los valores de repetición interpreta las fuerzas que produce la cita, las *fuerzas de enunciación*: la fuerza que produce la cita es siempre una enunciación, lo que podría representarse así:  $t = f(A_2, T_2)$ . La cita es en el discurso una función de enunciación especial, que señalan, por ejemplo, las comillas, y siempre es esta función (la resistencia a la enunciación por parte del símbolo y del índice, el consentimiento por parte del icono, la complacencia en el último caso al que aún no hemos dado nombre) lo que se interpreta. El objeto de interpretación es siempre el lugar del sujeto en el discurso. Aquí, cuando se trata de un discurso de repetición, la enunciación se proyecta sobre la repetición; lo que hay que interpretar es la relación de

las «dos veces» entre ellas. Si  $X$  designa la relación de enunciación,  $X = A_2-T_2$ , e  $Y$  la de la cita,  $Y = S_1-S_2$ ,  $Y$  es una proyección de  $X$  sobre el hiperplano (para el espacio textual  $S_2$ ) de lo interdiscursivo. Por eso  $Y$  es siempre un objeto secundario, un interpretante, y por eso los valores de repetición son interpretantes secundarios de la enunciación. Cuando la lectura se convierte en mediación, presta (el oído) al enunciado, que reverbera en la cita.

Consideremos la tabla de los valores de la cita, sin omitir la relación plena (indivisa) y anónima,  $S_1-S_2 = ?$  :

$S_1$	$A_1$	$T_1$
$A_2$	imagen	diagrama
$T_2$	índice	símbolo

Más adelante tendremos que rellenar las casillas, presentar diversas jerarquías de estos valores elementales y concurrentes, o las anomalías que, quizá, se presentarían por separado. Esta labor será el objeto no ya de una semiología de la cita, ni de una tipología, sino de una *genealogía*.

## 9. VALOR DE USO Y VALOR DE CAMBIO

Todas las confusiones semánticas, que perturban la organización habitual de las palabras cuando se recurre a la cita, se deducen de algunas oposiciones lógicas primordiales: entre la *mención* y el *uso*, entre el *sentido* y la *denotación*. La cita entraña necesariamente la diferenciación de dos niveles de lenguaje: un *lenguaje-objeto*,  $L_1$ , del que se habla, y un *metalenguaje*,  $L_2$ , en el que se habla del primero. Construir un enunciado hablando de otro enunciado, tomarlo como *objeto*, aunque sólo sea mediante un gesto—encogerse de hombros o fruncir el ceño—nos traslada al metalenguaje. En una



conversación o un diálogo, cada réplica dispone de un metalenguaje para la precedente. En mis notaciones, el sistema  $S_2 (A_2, T_2)$ , puesto que cita al sistema  $S_1 (A_1, T_1)$ , es un metalenguaje de este primer sistema. Producir, o reproducir una frase entre comillas hace de esa frase un *signo* y, en el sentido que le dan los lógicos, un *nombre*. Añadiendo comillas a una expresión  $t$ , de  $S_1$ , se obtiene un *nombre*, « $t$ », de esta expresión en  $S_2$ , metalenguaje de  $S_1$ . Todo discurso que usa comillas, y por tanto todo discurso que cita, se presenta con esta desnivelación del lenguaje. « $t$ » tiene la estructura lógica y gramatical de un nombre propio, designa un objeto particular,  $t$ : « $t$ » designa  $t$ . « $t$ » es la *mención*,  $t$  es el *uso*, como ocurre en la clásica oposición escolástica: «*mus est syllaba*» (mención) y «*mus rodit*» (uso).

La lógica reprueba la coexistencia en un mismo discurso de expresiones de un lenguaje-objeto y de un metalenguaje, ya que eso provoca un equívoco, que está en el origen de numerosos juegos de palabras, entre dos valores de la misma palabra o de la misma expresión, un valor de uso y el otro de mención (las dos voces de las que hablaba Bajtín). Cuando leo o escucho una cita ¿cuál de los dos valores, el de uso o el de mención, debo entender? ¿Tal vez los dos? De manera que el valor lógico de una cita no está jamás perfectamente determinado ni es exotérico, sino siempre indeciso y ambiguo. Por eso la lógica no hace citas.

La diferencia entre uso y mención es la misma que hemos propuesto entre el valor de significación y el conjunto de los valores de repetición de la cita. El valor de significación de una cita es un *valor de uso*, en  $S_1$  o  $S_2$  considerado como un lenguaje-objeto; los valores de repetición son valores de mención, de nombre propio, de elemento metalingüístico o interdiscursivo, *valores de cambio* entre  $S_1$  y  $S_2$ , aquellos valores que produce una interpretación de la repetición.

## 10. SENTIDO Y DENOTACIÓN

La lógica siempre ha condenado la cita: los caballeros de Port-Royal censuraban severamente a Montaigne por haberla usado;<sup>45</sup> pero no podemos estar seguros de que sus críticas no se hayan dirigido más que a lo ideológico (la retórica) y no a la lógica del discurso. ¿Qué es exactamente, en la cita, lo que es reprochable en buena lógica? ¿Cuáles son las consecuencias del desnivel del lenguaje producido en el discurso por la cita, sobre los objetos propios de la lógica, y en primer lugar sobre lo *verdadero*?

La cita evidencia un atolladero de la lógica formal, la distinción entre el *sentido* y la *denotación* de un signo o de una proposición, y la subvierte. En este apartado me ocuparé pues del sentido y de la denotación de una cita, cosa que es razón suficiente para darle el título que lleva. Ahora bien, este título es una cita: partiendo de él, considerado como paradigma, podrá analizarse lo que pasa con el sentido y lo que pasa con la denotación de una cita. De hecho, *Über Sinn und Bedeutung* es el título de un artículo de Gottlieb Frege que se ha traducido al francés como *Sens et Dénotation* ('sentido y denotación').<sup>46</sup>

Consideremos las notaciones siguientes: *Sentido y denotación*, *t*, el enunciado original de Frege, y «Sentido y Deno-

<sup>45</sup> Véase *infra*, secuencia v, apartado 25, «Montaigne en el banquillo», p. 375.

<sup>46</sup> Frege, «Sens et denotation», *Écrits logiques et philosophiques*, trad. C. Imbert, París, Seuil, 1971, pp. 102-126. [Las traducciones del título de este texto de Frege al castellano varían: «Sobre sentido y referencia», en: G. Frege, *Estudios sobre semántica*, trad. Jesús Mosterín, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 49-84, así como también en la traducción de Luis M. Valdés Villanueva en *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*, Madrid, Tecnos, 1998, pp. 84-111, y «Sobre sentido y significado», en: G. Frege, *Escritos lógico-semánticos*, trad. Carlos R. Luis y Carlos Pereda, Madrid, Tecnos, 1974, pp. 31-52. (N. del T.)].

tación», «*t*», mi propio título que es una cita de Frege. Dejando aparte las dificultades añadidas debidas a la forma de titular y a la traducción, *Sentido y denotación*, en el sistema  $S_1$  de su producción original es un *signo*, de acuerdo con el sentido de los lógicos, porque designa un objeto determinado (ni un concepto ni una relación): este objeto (su *denotación*) es el artículo de Frege en el que plantea la hipótesis—por la que he elegido tratar esta cita particular y simple que es un título—de que el título de un texto o de un libro es un signo que tiene como denotación el texto mismo. Un signo lógico tiene una *denotación*, el objeto determinado que designa, y un *sentido*, que corresponde al modo de designación del objeto. De manera que *Sentido y denotación* y la perífrasis denotativa *el artículo de Frege publicado en 1892 en el volumen 100 de los «Zeitschrift für Philos. und Phil. Kritik»* tienen la misma denotación puesto que designan sin ambigüedad al mismo objeto, pero tienen sentidos diferentes que corresponden a dos modos distintos de denotación de ese objeto.

Encabezando esta página, en el sistema  $S_2$  aquí presente, «Sentido y denotación» es una cita. Si substituyese la expresión entre comillas por la misma perífrasis denotativa anterior, *el artículo de Frege...*, no sería comprendida, o sería malinterpretada. Porque la denotación de «Sentido y denotación» en  $S_2$  no es idéntica a la denotación de *Sentido y denotación* en  $S_1$ . La denotación de una cita, «*t*» en  $S_2$ , difiere de la expresión citada, *t* en  $S_1$ .

¿Cuál es entonces la denotación de una cita, de «*t*», de «Sentido y denotación»? Son las palabras mismas de la expresión citada: «*t*» denota *t*, «Sentido y denotación» denota *Sentido y denotación*, que, a su vez, denota el artículo de Frege. Según Frege, cuando citamos en estilo directo las palabras de otro, «las palabras del propio hablante se refieren en primer lugar a las palabras de la otra persona y sólo éstas tienen la referencia [denotación] habitual. Tenemos entonces signos de signos. Cuando se ponen por escrito, las palabras

se encierran, en este caso, entre comillas. Por consiguiente, una palabra que va entre comillas no debe tomarse como si tuviera su referencia [denotación] habitual». <sup>47</sup>

Sin embargo, mientras pensaba ponerme este apartado bajo el signo de *Sentido y denotación*, no está claro que lo que quisiese fuera que mi propio título denotase *Sentido y denotación*, el título del artículo de Frege. ¿No habrá sido más bien el *sentido* de *Sentido y denotación*, el sentido del título de Frege, signo denotando su artículo, lo que me habría gustado que mi título denotase? Entonces debería de haber sido algo así como *el sentido de «Sentido y denotación»* o *lo que Frege dice en su artículo titulado «Sentido y denotación»*. Habría tenido que recurrir al estilo indirecto y no al estilo directo. En efecto, si en éste las palabras pronunciadas denotan las palabras de otro con la denotación habitual, en aquél las palabras pronunciadas no tienen ya la denotación habitual, sino que denotan lo que habitualmente es su sentido. La perífrasis en estilo indirecto denota el sentido de las palabras que ella misma refiere. Como dice Frege: «En el estilo indirecto se habla, por ejemplo, del sentido de lo que ha dicho otra persona». <sup>48</sup>

Para hablar en mi propio título del sentido de *Sentido y denotación* hubiera necesitado insertarlo en mi discurso en estilo indirecto, es decir lisa y llanamente y sin re-marcarlo de ninguna manera, sin distinguirlo mediante ninguna tipografía, subrayarlo ni ponerlo entre comillas: sentido y denotación. Eso es precisamente lo que he hecho, pero para comprenderlo en profundidad es precisa una laboriosa explicación y conviene recordar que:

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 105. [*Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*, trad. Luis M. Valdés Villanueva, Madrid, Tecnos, 1998, p. 29. Indico entre corchetes la traducción de *referencia* por *denotación* a fin de mantener la terminología de Compagnon. (N. del T.)].

<sup>48</sup> *Id.*

- la denotación habitual de una palabra es el objeto que ella designa;

- la denotación de una palabra referida en estilo directo es la palabra misma que, a su vez, tiene su denotación habitual;

- la denotación de una palabra referida en estilo indirecto es el sentido habitual de esa palabra.

Sin embargo un signo, una palabra, tiene, según los lógicos, una denotación y un sentido. Aunque la modificación aportada a su denotación por los estilos directo (la cita) e indirecto (la perífrasis) esté ahora clara, lo que sucede con el sentido sigue resultando oscuro. ¿Cuál es el sentido de la palabra en estilo directo? ¿Cuál es el sentido de la palabra en estilo indirecto?

Pongamos que sea  $t$  la palabra, « $t$ » la cita y  $t'$  la perífrasis de esa palabra. « $t$ » denota  $t$ : el sentido de « $t$ » corresponde a su modo de denotación; es por lo tanto en cierto modo la relación de « $t$ » y  $t$ .  $t'$  denota el sentido de  $t$ : el sentido de  $t'$  corresponde a su modo de denotación; es por lo tanto en cierto modo la relación de  $t'$  con el sentido de  $t$ .

En resumen, el sentido de una palabra en estilo directo (o indirecto) no es otra cosa que el sentido del estilo directo (o indirecto) tal y como modifica la denotación. O también, el sentido de una cita (o de una perífrasis), como producto y enunciado, no es otra cosa que el sentido de la cita (o de la perífrasis), como producción y enunciación, como acto.

Estas conclusiones se resumen en una tabla:

	$t$	« $t$ »	$t'$
denotación	denotación de $t$	$t$	sentido de $t$
sentido	sentido de $t$	sentido de la cita como acto	sentido de la perífrasis como acto

Con la cita y con la perífrasis, «algo» de la palabra referida,  $t$ , se pierde. En el segundo caso, se trata de la denotación de

esa palabra; sin embargo, el estilo indirecto conserva, exhibe, denota el sentido de la palabra referida. El estilo directo, por el contrario, intercepta o entierra ese sentido, puesto que como signo denota las palabras mismas, y como sentido las repite, sin que intervenga en ningún momento el sentido de las palabras referidas. Éste se encuentra alejado dos grados de la cita, puesto que es el sentido de la denotación de la cita. Por esta razón el sentido de la cita es doblemente *suplemento de sentido* en relación con el sentido de *t*: por una parte es un plus-de-sentido, sentido de la cita como acto, y por otra parte es un substituto que hace las veces de *t* y lo oculta. Este suplemento de sentido, que es el sentido propio de la cita, es lo que señala la expresión *valores de repetición*. En cuanto al otro término propuesto, el *valor de significación*, su destino es permanecer indiscernible y vago: aunque sea el sentido de *t* en  $S_1$ , es también precisamente aquello que no retoma directamente «*t*» en  $S_2$ , aquello que se da por sobreentendido de la cita. El sentido de la cita oculta el sentido de la palabra citada.

Éste es el efecto del desnivel del lenguaje: substituir el sentido de una palabra por el sentido de la repetición de esa palabra.

## II. VERDAD Y AUTENTICIDAD

Si la consecuencia lógica de la cita de una palabra es mantener a distancia el sentido de esa palabra, y substituirlo por el sentido de la repetición, podemos defenderla argumentando que el sentido de la palabra citada no está radicalmente eliminado. Sobrevive a la cita: está ahí, dormido o en reserva, evocado de manera indirecta, por medio de la denotación de la cita. El sentido de la palabra citada está a dos grados de distancia de la cita, pero la cadena que une uno a otro no está rota, puede ser recorrida a fin de que la recepción de la cita lleve a cabo simultáneamente el sentido de «*t*» y el sentido

de *t*. En otros términos, la condena de la cita en el terreno del sentido no es inapelable.

Hasta aquí sólo he hablado del caso simple en el que la cita no es más que un signo, una palabra, un título: sería excesivo abrumarla, porque la cita no disipa todo el sentido, sino que lo conserva solapadamente. No obstante, una cita en general no es más que un dicho, una frase, una *proposición*. Como tal, ¿podemos seguir defendiéndola?

Una proposición, según Frege, tiene un *sentido*—que es su contenido (un pensamiento)—y una *denotación*—que es su valor de verdad (verdadero o falso)—. De modo que pasar del sentido a la denotación de una proposición significa pasar de un pensamiento a su valor de verdad. En esto consiste la operación que Frege llama *juicio*.

Así, la proposición de Leibniz «*eadem sunt qui substitui possunt salva veritate*», tiene un sentido—‘dos expresiones tienen la misma denotación si, en una proposición, pueden ser substituidas una por otra sin modificar el valor de la proposición, *salva veritate*’—, y tiene una denotación, es verdadera. Juzgarla consiste en decir que es un pensamiento verdadero.

Pero cuando una proposición (*t* en  $S_1$ ) es citada («*t*» en  $S_2$ )—cosa que hace Frege en *Sentido y denotación* al referir la proposición de Leibniz—, «*t*» es una *nueva* proposición. Puesto que se trata de una cita, su denotación es ella misma una proposición («*t*» denota *t*), mientras que su sentido no es el sentido de *t* (su contenido, un pensamiento), sino el sentido de la cita como acto, que no es en última instancia más que el capricho del citador, ya sea Frege citando a Leibniz, o yo citando a Leibniz citado por Frege.

Resumiendo, la denotación de una proposición no es siempre su valor de verdad; en el caso de una proposición que es la cita de otra proposición, la denotación es la proposición citada misma. Por esta razón, como podemos, *salva veritate*, substituir una por otra dos expresiones de denotación idéntica sin modificar el valor de verdad del conjunto, una cita

puede substituirse por sus referencias: la cita y sus referencias son, desde un punto de vista lógico, rigurosamente equivalentes puesto que tienen la misma denotación, la expresión citada. Si nos atenemos a este punto de vista—veremos que este corolario es insostenible—será por pura comodidad por lo que citaremos en vez de limitarnos a dar la referencia—Frege, *Sentido y denotación*, página *x*, línea *y*, palabra *z*—, ya que las dos cosas remiten a lo mismo.

La proposición *t* tiene como sentido un pensamiento y como denotación un valor de verdad; la proposición «*t*» tiene como sentido el sentido de la cita, y como denotación la proposición *t*, que tiene a su vez un sentido y una denotación propias. Pasar del sentido a la denotación de «*t*», ya no es pasar de un pensamiento a su valor de verdad, sino pasar de la cita a la proposición citada. Aunque siga tratándose de una operación de juicio, ya no es un juicio sobre la *verdad*, sino, bien mirado, de un juicio sobre la *conformidad* de la cita con la proposición citada, o, dicho de otro modo, de un juicio sobre su *aceptabilidad*, sobre su *autenticidad*. El recurso a la cita cambia una prueba de verdad por una prueba de autenticidad, por una verificación. Reemplaza la verdad por la aceptabilidad, si bien la proposición aceptable puede denotar tanto lo verdadero como lo falso.

Se diría que la cita se apoya en un dogma de infalibilidad: el enunciado citado se supone de antemano verdadero—al menos la prueba de su verdad es aplazada, no es necesaria—, como el testimonio en un juicio desde el momento en que se ha jurado sobre la Biblia decir toda la verdad y nada más que la verdad, aunque lo que se llama una «cita falsa» no es una cita que denuncia lo falso, sino una cita que denota de soslayo, que equivoca la correcta denotación, en una palabra, que denota el vacío. Una cita falsa es una cita inauténtica, no conforme al original, que no puede substituirse por su referencia *salva veritate*, porque no tiene referencia: es una falsificación, no un error.



No es necesario interrogar a una cita sobre su verdad. La alternativa entre lo verdadero y lo falso no le concierne y al citador le sería fácil responder: está escrito. Esto no quiere decir que como está escrito sea verdadero, sino tan sólo que está escrito. Y eso basta para desviar la cuestión de la verdad. De ahí procede el poder extraordinario de la cita. El único punto sobre el que tiene que responder—negarse a hacerlo la invalidaría—es sobre su denotación: ¿denota alguna cosa o no denota nada? ¿Su autenticidad está comprobada? Lo cual plantea una paradoja: mientras que la cita parece disociar al emisor de su enunciación, ampararlo detrás de algún otro al que cede la palabra, la única cuestión que puede justificarse tiene que ver con esta enunciación: la autenticidad de una cita, cuya prueba es exigible, es la verdad de su enunciación. Dar una cita inventada es poner en entredicho su enunciación.

## 12. LA INHERENCIA BIVALENTE DE LA CITA

La lengua, y todo sistema semiótico en general, se distingue por ordenarse en dos direcciones o dos ejes: el sintagma y el paradigma. El signo, unidad elemental de un sistema semiótico, responde simultáneamente a estas dos categorías: según Peirce, la palabra aparece bien como *legisigno*, tipo general (universal de lengua), bien como *sinsigno*, acontecimiento singular. Esta distinción tiene la misma forma que otra que Peirce recuerda más a menudo, entre el signo-*type* y el signo-*token* (circunstancia), o incluso que la de los lógicos entre la *mención* y el *uso*.

No es necesario ir más allá en el confuso debate sobre la ambivalencia inmanente del signo—a la vez *type* y *token*—para apreciar sus efectos sobre la cita en cuanto signo. En el texto en que figura, enunciado repetido y enunciación repitiendo, la cita es un acontecimiento—una enunciación es siempre un acontecimiento singular—, un segmento discursivo

indivisible (re)tomado en el sintagma inédito: y puesto que es signo-*token* que tiene una significación y diferentes valores de repetición diversamente «incitados» (motivados), el todo determina el sentido concreto (significación e interpretación) de su prestación.

No obstante la cita aún una extracción, un objeto, y un trasplante. Antes de esta última operación, que produce (descubre) un signo-*token*, hay o un objeto, o una inscripción: el gesto básico de repetición que es la apropiación, la extracción de un fragmento de texto que se convertirá eventualmente en cita, produce un signo-*type* (transforma un segmento de discurso, fija un sintagma). Y, de hecho, existe una presentación de la cita que corresponde a esta categoría, en la que se encuentra desprovista de sentido porque no tiene contexto ni atribución: la antología, el diccionario de citas. Es conveniente ver aquí una prueba más de que la cita es en realidad un signo: la cita es *type* y *token*.

En este punto podría incluirse un estudio de la cita como tipo, un examen de cualquier clase de antología, florilegio, espicilegio y crestomatía, que no son, propiamente hablando, diccionarios, puesto que su consulta exige una tabla de doble entrada: nombres e ideas. Son los libros de cuentas, los tesauros, las memorias, los que reinyectan el habla en la lengua. Yo tomaré otra dirección: la de la cita en serie.

### 13. «AMPLIFICATIO»

Para las unidades lingüísticas elementales se dispone de repertorios de signos-*type*: los léxicos y las reglas de su combinatoria sintáctica. La actualización de los signos-*types* (su selección y su combinación) produce enunciados y frases: el diccionario y la gramática tienen un poder generador de enunciados. En lo que concierne a la producción transfrástica o discursiva, ¿hay otras tipologías que tomen el relevo de

las tipologías lingüísticas? Ninguna es necesaria puesto que a partir de las unidades lingüísticas discretas la facultad de creación de frases es infinita.<sup>49</sup>

Sin embargo, existen ciertas tipologías discursivas: los quiries y los tópicos; pero tienen una difusión, geográfica e histórica, limitada. En toda poesía oral, los tipos se ponen en práctica y su función es doble, por una parte de *generación* del texto por agregación en torno a una red de tipos con combinaciones predeterminadas, por otra parte de *memorabilidad* por concentración del sentido en los tipos cuyo poder de sugestión es limitado, puesto que remiten a un conjunto exterior al texto, la tradición, que está virtualmente presente por entero.<sup>50</sup> Una típica, por ejemplo la medieval, representa una degeneración (una fijación, una consolidación) de una tópica, en este caso la antigua: el tránsito de un sentido al otro del lugar común. Hasta finales de la Edad Media, lo esencial del trabajo de escritura fue la *amplificatio* a partir de los tipos. ¿No queda ya nada de aquello?

«Ya no existe la obra individual. La obra de un individuo es una especie de nudo que se produce en el interior de un tejido cultural en cuyo seno el individuo no se zambulle sino que se *revela*. El individuo es, desde el principio, un momento de ese tejido cultural. Por eso mismo una obra es siempre una obra colectiva. Por lo demás, ésta es la razón por la que me interesa el problema de la cita», escribió Michel Butor.<sup>51</sup>

El texto se construye a partir de fragmentos, como una máquina o un *amplificador*: el amplificador es la versión actual de la *amplificatio*. «La acción del amplificador crea la ilusión de una violación de la ley de conservación de la energía

<sup>49</sup> Véase J. Dubois, «Pourquoi des dictionnaires?», *Essais de sémiotique*, París-La Haya, Mouton, 1971, pp. 216-230.

<sup>50</sup> Véase P. Zumthor, «Topique et tradition», *Poétique*, 7, París, 1971, pp. 354-365.

<sup>51</sup> M. Butor, *L'Arc*, 39, Aix-en-Provence, 1969, p. 2.

y, en consecuencia, produce una impresión mágica. Mágica porque el encantamiento que el hombre desea siempre consiste precisamente en obtener resultados milagrosos a costa de esfuerzos mínimos, y puramente simbólicos».<sup>52</sup>

En la maquinaria del texto, el funcionamiento de la cita se asemeja al de los tipos (los tipos medievales eran en parte citas); tiene una función de engendramiento (es una fuente de energía para el amplificador), y una función de memorabilidad. Como decía Valéry Larbaud: «El hecho mismo de que esto, este verso, esta frase entre comillas, provengan de otra parte, amplía el horizonte intelectual que yo trazo en torno al lector. Es una llamada o una evocación, una comunicación establecida: toda la Poesía, todo el tesoro de la literatura evocados brevemente, puestos en relación con mi obra en el pensamiento de aquel que la lee».<sup>53</sup> Como enunciado, la cita es un tipo; como enunciación es una *amplificatio*: en las condiciones actuales de la escritura, incluso si parecen poco normativas en ausencia de toda retórica, la cita sigue siendo, a nivel translingüístico o interdiscursivo—y aunque en una forma caricaturesca—, la única tópica o tipología disponible. Más que del poder generativo del discurso, característico de los elementos lingüísticos, sería preferible hablar a su respecto de un *poder reproductivo del discurso*: la *amplificatio* es una reproducción ampliada. De esta reproducción es de lo que vamos a ocuparnos en adelante.

<sup>52</sup> A. K. Jolkovski, «De l'amplification», *Études typologico-structurales*, Moscú, 1962, p. 169.

<sup>53</sup> V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, op. cit., p. 217.

### SECUENCIA III

## LA PREHISTORIA DE LA CITA

Cuando iba a repetir las palabras que me enseñaba aquella amable indígena, me gritó: «¡Alto! Sólo pueden usarse una vez...».

BOTZARRO, *Voyages*

Un hermano vino a conocer a Abba Théodore y se pasó tres días suplicándole que le dijese alguna palabra sin obtener respuesta. Se marchó muy apenado. Entonces el discípulo del anciano le dijo: «Abba, ¿por qué no le has dicho nada? Se ha marchado muy triste». El anciano contestó: «En realidad, no le he dicho nada porque es un comerciante y quiere aprovecharse de las palabras de otro».

ABBA THÉODORE DE PHERMÉ,  
(en Jean-Claude Guy, *Paroles des anciens*)

### I. ¿UN HECHO DE LENGUA UNIVERSAL?

¿Podemos imaginar una práctica del lenguaje que sea más arcaica que citar? Es el balbuceo del bárbaro cuando intenta aprender griego, es el «mamá» del *infans* cuando pide cariño. Un acto del habla elemental y primitivo que engendraría todas las especies culturales, ideológicas y retóricas de la repetición, sería un acto anterior al discurso pero arraigado ya en el discurso, el del niño que trata de reproducir los sonidos que profiere ante él algún otro que no es todavía su interlocutor; sería también el gesto esencial de todo aprendizaje, no solamente del lenguaje. Como decía Aristóteles: «Ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente, y en esto se diferencia de los demás animales: en que es mucho más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante

imitación».<sup>1</sup> Imitar afianzará el dominio de la lengua, y citar, el del discurso: ¿acaso no decía Proust que todo escritor comienza por el pastiche? Tal vez la cita habría existido desde la adquisición del lenguaje hasta el último aliento, desde el nacimiento del lenguaje hasta la sociedad del bienestar. ¿Quién discutirá su universalidad?

Sin embargo, ésta es dudosa si creemos en el testimonio de Botzarro citado en el epígrafe del presente capítulo.<sup>2</sup> Pero no hay necesidad de ir a buscar en el relato de un viaje al país de las maravillas motivos para turbar nuestra tranquila seguridad en la perennidad de los hechos del discurso.

No existe, ni en griego ni en latín, ninguna palabra que restituya exactamente el sentido de la cita (como práctica discursiva específica) tal como lo entendemos en francés y traducimos sin rodeos en inglés o en alemán. Sin inferir de la ausencia de la palabra la de la práctica, en todo caso lo que faltaba en la Antigüedad era una categoría que permitiera pensar, enunciar semejante práctica de manera unificada, de manera institucional. La cita, entidad discursiva, noción bajo la que ciertas prácticas del discurso se subsumen, apareció tardíamente en la historia de la lengua, al menos en la de Occidente, marcada por el pensamiento griego.

Esta constatación plantea una serie de preguntas—¿por qué, cuándo, cómo la cita se convirtió en una práctica institucional?—, pero las plantea transversalmente. En efecto, ¿cómo plantear el estudio de un hecho de lenguaje, quizá universal, pero que mantiene o mantienen prácticas sociales fragmentadas, variables y particulares?

De hecho, hablar de la cita a través de las épocas (de la

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética*, 4, 1448b 5. [Trad. Juan David García Bacca, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1982, 4.ª ed., p. 106].

<sup>2</sup> *Voyages de Botzarro*, xv, citado por J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, París, Gallimard, 1941, p. 13.

vida, del mundo), plantearla como objeto de estudio entre las prácticas del lenguaje imbuido de un carácter universal que le sería propio pero que no está demostrado, es algo que pone en tela de juicio el menor prurito de investigación histórica. La proposición: «En la Antigüedad la cita no existía», con el pretexto de que la palabra tampoco existía, no tiene nada de una constatación inocente y evidente: equivale a ceder una vez más al prejuicio que querría que en cualquier época hayan existido citas, o a su negación (o a ambos prejuicios a un tiempo, si tal cosa fuera posible). Se discute este razonamiento que proyecta en otro horizonte, geográfico o histórico, una categoría actual, y que evalúa lo otro (en otra parte o en otro tiempo) sobre la base de lo mismo (aquí y ahora). Pero no es menos frecuente la costumbre de reproducirlo cuando se trata en concreto de prácticas lingüísticas que, porque están institucionalizadas, están todas datadas y localizadas. El aparato formal que ponemos en pie para aprehenderlas produce la ilusión de liberar lo particular para alcanzar lo universal. Sin embargo, la unidad modélica que descubre es ficticia, puesto que descansa sobre las categorías precarias y contingentes que tenemos hoy en día; por lo tanto, no puede adquirir el valor de un modelo teórico.

Tal vez, por todas estas razones, habría que aceptar la imposibilidad de una ciencia del discurso, si no del lenguaje: no hay nada universal ni necesario en el discurso tal y como se opone a la lengua. La mayor ambición a la que podríamos aspirar respecto a los hechos de discurso sería elaborar, no ya una teoría, sino un *arte*, en la acepción antigua de la palabra, el *ars* de los romanos que traduce la *techné* de los griegos, una praxeología. Construir un arte de la enunciación y no una teoría del enunciado era el proyecto mismo de los antiguos retóricos, que fue abandonándose poco a poco, desde la Edad Media hasta el Renacimiento.<sup>3</sup> La unidad de la retó-

<sup>3</sup> Cicerón inició este proceso, desplazando la retórica de un arte de la

rica, de la *inventio* hasta la *actio* y la *memoria*, se dispersó en una nueva división del método: en el siglo XVI, la retórica propiamente dicha, en Omer Talon por ejemplo, sólo conserva como objeto la *elocutio* (*oratio*), mientras que la *inventio* y la *dispositio* (*ratio*) se incorporan a la dialéctica. De la retórica como arte han tomado el relevo procedimientos particulares de uso de la palabra, consignados en *vademecums*, en catálogos de habilidades y recursos, en los innumerables manuales del siglo XVII sobre «la elocuencia del púlpito y la tribuna», sobre la conversación cortesana, al alcance de todos sus miembros, incluidas las jovencitas. Hoy en día se ha desarrollado un extenso campo de entrenamiento para ejercitarse en el discurso: en las empresas, en las administraciones, los seminarios de comunicación, las dinámicas de grupo, la expresión oral y otros sucedáneos se integran fácilmente a la formación continua o bien constituyen lo esencial de ella, a pesar de ser considerados con desdén por aquellos que aspiran a la ciencia del discurso. La herencia de la antigua retórica se encuentra repartida entre el análisis del discurso siguiendo el modelo de la lingüística estructural, y las técnicas de la comunicación dirigida a un resultado social. El arte del discurso depende de dos gestiones que, lejos de completarse, se ignoran o se desprecian: una, la activa, considera a la otra, la especulativa, parasitaria; y la otra se la devuelve considerándola esclava del poder y despreciándola frente a una verdad científica cuyo monopolio reivindica para sí misma. Sería deseable renunciar a estas gestiones del discurso a fin de reconsiderar a éste respecto al arte—*praxis* más que *poiésis*, según la distinción aristotélica—en un enfoque activo que elevaría el acto del discurso como acto.

Sin embargo persiste una pregunta: ¿cómo tratar un acto

---

persuasión a un arte del ornamento. Véase *El orador*, XIX, 61, donde a la *elocutio* se la llama «poder supremo de la palabra». [Trad. E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 1991, p. 60.]



discursivo caracterizado por la unión entre una estructura mental y un hecho de lenguaje, tal vez universales, y una práctica institucional, seguramente condicionada en sus diversas modalidades?

## 2. FORMA Y FUNCIÓN

Los formalistas rusos, en particular Tiniánov,<sup>4</sup> insistieron en la necesidad de una distinción entre la forma y la función de cualquier elemento discursivo, con el fin de liberar a los estudios literarios de su tendencia a razonar con una proyección universal sobre la base de categorías particulares, y a desplazar los criterios propios de un sistema para apreciar los fenómenos que competían a otro sistema. En un sistema dado, una determinada forma cumple una determinada función; pero en otro sistema (en otro lugar, en otra fecha), la misma forma puede corresponder a otras funciones, o no existir—lo que no significa que esté prohibida—, y la misma función puede corresponder a otras formas, o no existir. De modo que, por lo que respecta a la evolución de los elementos discursivos, existe una autonomía relativa de la forma y de la función.

Es necesario aplicar esta distinción entre la forma y la función a la cita, puesto que, como de hecho forma y función se confunden espontáneamente, es una categoría propia del sistema cultural occidental de los tiempos modernos, una noción histórica e ideológica extraída de una determinada configuración social.<sup>5</sup> Esto no significa ni ignorar ni excluir la existencia posible de otras modalidades de la repetición en otros sistemas culturales: la letanía o la oración, por ejemplo.

<sup>4</sup> J. Tiniánov, «Sobre la evolución literaria», en: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. Tzvetan Todorov, trad. Ana María Nethol, México D. F., Siglo XXI, 2002, pp. 89-102.

<sup>5</sup> Véase *infra*, la secuencia V, «La inmovilización del texto», p. 285.

Sin embargo, la precaución metódica es indispensable: sin ella, las pequeñas diferencias—la cita no es más que una pequeña diferencia—se ocultarían bajo el espejismo de un eterno retorno de lo idéntico en que la cita supuestamente se habría sobrevivido a sí misma desde los orígenes del discurso.

Hasta ahora he evitado hablar de las funciones de la cita en el discurso: las diversas tentativas de definición de la cita y la pequeña tipología propuesta para sus valores de repetición descansan en criterios formales, no funcionales. Tiniánov llamaba «*función* constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero».<sup>6</sup> La función de una cita responde a una relación de ésta,  $t$  en  $S_1$ , con otro elemento de  $S_2$  o con  $S_2$  en su conjunto, mientras que la forma de una cita se comprende como una relación entre los dos sistemas en que aparece  $t$ ,  $S_1$  y  $S_2$ . Pueden describirse todas las formas posibles, hacer un catálogo de ellas, elaborar un modelo que las produzca todas: éste es el objeto de un enfoque formal; sin embargo, las funciones son esencialmente variables dependiendo de los sistemas, se establecen en un régimen de discurso al que está ligada su suerte: son prácticas efímeras y empíricas de las que no es posible realizar un catálogo exhaustivo.

Consideremos el artículo «cita» del *Petit Robert*: «Pasa-je citado de un autor, de un personaje célebre (generalmente para ilustrar o apoyar lo que se dice)». Esta definición sugiere, inmediatamente después de la definición formal y entre paréntesis, como para reconocer que ésa no es en absoluto su función, una evaluación funcional que, aunque no pretende ser exhaustiva—se presenta como general, no como universal—, privilegia dos funciones, sin duda aquellas que son dominantes hoy en día: el ornamento y la autoridad, en detrimento de todas las demás. No obstante, esa preocupación por

<sup>6</sup> J. Tiniánov, *Teoría de la literatura...*, op. cit., p. 91.

la precisión no es necesaria, ni siquiera legítima, en un diccionario de la lengua del que no se espera más que una definición formal. Correspondería a una enciclopedia enumerar las funciones de la cita y estudiar, en la historia, la relación evolutiva entre la función y el elemento formal, su interacción.

El elemento formal de la cita puede satisfacer un amplio abanico de funciones. Veamos algunas, que Stefan Morawski considera fundamentales:<sup>7</sup> función de erudición, invocación de autoridad, función de amplificación, función ornamental. Pero ¿qué hacer en la práctica con semejante repertorio que no es ni exhaustivo ni homogéneo? Las dos primeras funciones son efectivamente externas o intertextuales, las otras dos, internas o textuales; o, de acuerdo con los términos de la vieja retórica, las dos primeras funciones competen a la *inventio*, las dos últimas, a la *elocutio*. El alcance de un catálogo de funciones es limitado: ¿cómo pasar de ahí a una clasificación?

En cambio, si descartamos deliberadamente el enfoque funcional, si nos atenemos a una definición formal de la cita como acto de discurso (un enunciado repetido y una enunciación repitiendo), como mecanismo simple y positivo que vincula dos textos o dos sistemas, podemos disponer de la tabla de sus valores de repetición que son los interpretantes de las relaciones elementales y binarias entre los dos sistemas. De manera que una función de la cita es un interpretante de la relación multipolar,  $S_1(A_1, T_1)$ - $S_2(A_2, T_2)$ , un bari-centro de los valores simples de repetición, cada uno de los cuales presenta un coeficiente propio; y las grandes funciones históricas de la cita que son tradicionalmente enumeradas coinciden con el predominio de tal o cual valor simple de repetición sobre los demás: una función es una jerarquía específica de los valores de repetición, todos ellos existentes

<sup>7</sup> S. Morawski, «The Basic Functions of Quotation», *Sign, Language, Culture, Janua Linguarum*, Series major, I, La Haya-París, Mouton, 1971, pp. 690-705.

al mismo tiempo. La función es un valor en el que una época invierte una intensidad o una combinación particular de valores propios históricamente determinada, un régimen, con la consecuencia de que toda cita, en un determinado universo de discurso en el que su función es inmutable, ve su suplemento, su principio de sentido limitado, quizá abolido como si ella no pudiese tener a la vez más que una única función. La función es aquello que estabiliza la dinámica de la cita y le devuelve el equilibrio.

### 3. ANÁLISIS DE UN CAMPO SEMÁNTICO

Afirmar que en tal fecha o en tal cultura la cita no existe es caer en la trampa de su valor, de su función actual: es confundir la relación evolutiva de las funciones y de las formas. Pero si hay algo en la cita que puede ser universal, estar presente en cualquier práctica del lenguaje, no es su función, sino su dispositivo formal: la repetición de las palabras de otro o de lo ya dicho. Más que apostar por la historia (la reconstrucción de las modalidades de la repetición de las palabras de otro en su diacronía) o por el sistema (el montaje de esas modalidades en una teoría preconcebida), conviene adoptar una tercera estrategia, ni historicista ni cientificista, que preserve la variedad, la pluralidad de las prácticas del pasado. Sin pretender ser exhaustivo, esta apuesta será la de la tipología que observa un sistema pasado desde el punto de vista de su coherencia interna e investiga cuál es la unidad que ese sistema establece, entre la forma y la función de la repetición de lo ya dicho.

Que el conjunto de las prácticas que corresponden a semejante forma no se haya pensado ni comprendido bajo una sola categoría ni en griego ni en latín, no significa que estuviera prohibido repetir las palabras de otro: se repetían, aunque las palabras para expresar esa repetición sean difusas. Es preciso

hacer el inventario de las mismas, explorar la constelación semántica de los términos que—en Platón, Aristóteles, Quintiliano—servían para hablar de la repetición, el elemento formal de la cita. Del análisis del campo semántico de la repetición, o del conjunto organizado de las huellas internas de la cita como fenómeno discursivo en la Antigüedad, se extraerá el sistema de los valores a través de los cuales su forma es aprehendida, el sistema de representaciones y de prácticas en el que se establece. En otros términos, considerando la repetición de las palabras de otros como fenómeno en el discurso, se tratará de pasar del vocabulario que se emplea para hablar de dicha repetición, a las condiciones de ese vocabulario. A falta de una práctica institucional unificada de la cita, ¿cuáles son las palabras en las que se expresa la repetición como estructura mental y como hecho de discurso (como forma), y de qué valores están investidas esas palabras en cuanto que ellas mismas remiten a prácticas sociales efectivas?

La mimética, el simulacro, la *gnome*, la *sententia* son las palabras que expresan la repetición o mediante las cuales la repetición se expresa desde Sócrates; son también los valores o las ideas principales mediante los cuales abarcar a la cita en su prehistoria (antes de que se instaure como tal), o, de manera más justa, la prehistoria de la cita.

#### 4. LAS COMILLAS Y LA «MIMESIS»

En el libro III de la *República*,<sup>8</sup> Platón propone una clasificación de los géneros literarios con el fin de determinar aquellos que utilizan la imitación, la *mimesis*, y excluirlos de la cita ejemplar. Tres influencias son nefastas para la simplicidad de carácter de la que desea dotar a los guardianes: la

<sup>8</sup> Platón, *República*, III, 392 d-394 a; diálogo entre Sócrates y Adimanto, el hermano de Platón.

de la poesía, la del dinero y la de los afectos privados. *Mimesis*, propiedad y familia representan peligros análogos para el alma. (Retengamos esta equivalencia, por lo que respecta a sus malos efectos, entre la *mimesis*, la propiedad y la familia: tal vez la relación de propiedad reúne esos tres términos y sea el fondo del asunto). A fin de excluir a la *mimesis*, se plantea una cuestión preliminar: ¿cómo reconocerla? ¿Cuál es la marca de la *mimesis*? Platón pretende mostrar la equivalencia entre el discurso directo y la *mimesis* o, más exactamente, demostrar que el discurso directo, *oratio recta*, es una prueba suficiente de *mimesis*. Por consiguiente, debía censurarse por su naturaleza mimética todo discurso que se presentara en estilo directo, es decir, todo discurso entrecomillado, si ese signo tipográfico (el denominador común del discurso directo y de la cita, el elemento formal de la repetición) hubiera existido en tiempos de Platón.

Platón comienza por analizar los dos modos (*lexis*) de la repetición de las palabras de otro en el discurso, el estilo directo y el estilo indirecto, es decir, esas formas mismas que la lógica destierra de su escritura. No obstante, Platón salvará el discurso indirecto, libre de *mimesis* según él.

Un relato (*diégesis*) está o bien en modo simple, cuando el poeta habla en su nombre y refiere las palabras de otro en estilo indirecto, o bien en modo imitativo (*mimesis*), cuando el poeta se expresa como si fuera otro el que habla y repite en estilo directo, o bien en modo mixto, cuando los dos anteriores se encuentran mezclados, como en la primera página de la *Iliada*, donde Homero recurre sucesivamente a los dos estilos. Habla en primer lugar en su nombre, y luego cede la palabra a Crises. Homero se sirve de la *mimesis*, pues no se niega a hablar en nombre de otro, es decir, a hacer todo lo posible para que su alocución se parezca a la de otro y, así, a imitar a aquel cuyas palabras cita. Sometiendo el comienzo de la *Iliada* a una transformación en la que pasa a estilo indirecto, Sócrates expone un caso artificial de relato sim-

ple sin *mimesis*. Es preciso señalar el abuso lógico de Platón en este punto: acaba de decir que el discurso directo implica la *mimesis*; la negación de esta premisa sería que la ausencia de *mimesis* implica ausencia de discurso directo. Pero lo que se deduce de la transformación es algo completamente distinto (lo contrario): la ausencia de discurso directo implica la ausencia de *mimesis*, es decir, una condición notoriamente insuficiente. En el discurso hay muchos otros componentes de la *mimesis*, además del estilo directo, en particular las figuras y los tropos que Platón mismo llama «los colores de la poesía». Y veremos que ha puesto empeño en eliminarlos también, a la chita callando, en su transformación. De hecho, mucho antes se había planteado una proposición más contundente, y falsa si se tienen en cuenta las figuras y los tropos. Cuando, a partir de la primera división de la *diégesis* entre estilo directo y estilo indirecto, Platón calificaba el primero de mimética, anticipaba la demostración de la condición suficiente de *mimesis* (el estilo directo) y afirmaba implícitamente la equivalencia entre el discurso directo y la *mimesis*. Ahora bien, esta equivalencia es falsa (el discurso directo no es condición necesaria de *mimesis*), y ésta es una de las razones por las que Platón se verá obligado a volver a la condena de la poesía mediante otro rodeo, en el libro x de la *República*.

Prosiguiendo no obstante el razonamiento, Platón opone al caso artificial del relato simple sin *mimesis*, su contrario, y obtiene de ese modo la forma propia de la tragedia, que está toda ella en estilo directo. Evidentemente, el razonamiento, con sus imprecisiones, permite pasar del nivel de la frase (una frase puede estar en estilo directo o en estilo indirecto) al nivel del relato (un relato puede ser mimético o no, o incluso serlo y no serlo). Pero todo estaba ya decidido de antemano. A partir de ahí, Platón puede proponer su clasificación de los géneros literarios: los dos modos del discurso, directo e indirecto, generan tres grandes clases del relato:

- la primera, exclusivamente en estilo directo, completa-

mente mimética, corresponde a los géneros dramáticos y comprende la tragedia y la comedia;

- la segunda, exclusivamente en estilo indirecto, libre de toda *mimesis*, corresponde al caso artificial producido por Sócrates, o a lo que fue el ditirambo en su origen mítico; no comprende ningún género actual y es por así decirlo una idea de género;

- y la tercera, la más extensa, combina el estilo directo y el indirecto; es la que se usa habitualmente en la epopeya y en muchos otros géneros.

Esta tipología de los géneros literarios tiene un ínfimo valor práctico: la tricotomía en la que se resume contiene una casilla vacía (el relato simple sin imitación), una casilla ocupada por los géneros dramáticos (el relato por completo imitativo) que plantea problemas de otro orden (o del mismo) —a saber, los problemas de la realización teatral—y, finalmente, una tercera casilla que en realidad es un cajón de sastre donde amontonar sin orden todos los demás géneros literarios. La clasificación sólo tiene un fin, el que persigue Platón: la búsqueda de un criterio que permita reconocer los géneros que se sirven de la *mimesis* y desterrarlos de la cita. Precisamente desde esta perspectiva, no tiene gran utilidad, puesto que la única casilla que salva no tiene existencia efectiva. Por lo demás, la represión de la poesía tan sólo se logrará definitivamente en el libro x de *La República*, donde ya no se tratará de juzgar la *mimesis* desde un punto de vista psicológico (su mala influencia sobre los guardianes), sino desde un punto de vista ontológico (su escasa relación con lo verdadero).

Aristóteles propone, al principio de la *Poética* y como preámbulo al análisis de la tragedia, una tipología de los géneros literarios que difiere sensiblemente de la de Platón.<sup>9</sup> La *mimesis* ya no es una de las dos formas posibles del rela-

<sup>9</sup> Aristóteles, *Poética*, I a 3, 1447a-1448b. Véase G. Genette, «Frontières du récit», *Figures II*, París, Seuil, 1969, pp. 49-69.



to, sino la categoría genérica bajo la que se subsumen todas las especies literarias. Éstas no se distinguen ya por lo tanto según su recurso a la *mimesis* entendida como estilo directo, sino según varios criterios: o bien imitan con diferentes *medios* (la danza, la música; para el lenguaje, esencialmente el verso o la prosa), o bien imitan diferentes *objetos*—imitan los actos de hombres de mérito o de personas mediocres, superiores o inferiores, nobles o innobles—, o bien imitan de diferentes *modos* (el estilo directo o indirecto, el dramático o el narrativo): la oposición entre discurso directo e indirecto no es más que uno de esos criterios de especificación de los géneros literarios, el del modo (*lexis*), y la *mimesis* abarca también los dos modos: «Se puede imitar [...] en forma narrativa, otras alterando el carácter—como lo hace Homero—, o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo».<sup>10</sup>

Para Aristóteles, por lo tanto, tragedia y epopeya—que se valen de los mismos medios (el verso, a pesar de las diferencias de metros) y tienen los mismos objetos, *logoi* (los actos de los hombres más destacados)—se distinguen por el modo (dramático o narrativo), pero ambas dependen, de manera análoga, de la *mimesis*, igual, por lo demás, que los diálogos socráticos, que también imitan mediante el lenguaje, aunque mediante la prosa en lugar del verso.<sup>11</sup> Ello contradice la argumentación de Platón: el discurso directo no se identifica ya con la *mimesis*, el discurso indirecto es asimismo mimético, al menos tanto como el discurso directo. Hay que decir que Aristóteles persigue un fin distinto a Platón: mientras que éste buscaba delimitar a la *mimesis* en su estilo, Aristóteles se atiene a ella y la considera como la más alta ambición de la poética. Allí donde Platón infravalora la tragedia y, en menor medida, la epopeya, que no es íntegramente un género de

<sup>10</sup> Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1448a 20, p. 105.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 1447b 11.

imitación, Aristóteles valora en grado sumo la tragedia, y, de la epopeya, aquella que hace el mayor uso del discurso directo y en la que el poeta interviene lo menos posible en nombre propio: la *Iliada*.<sup>12</sup> Las tablas de valores platónicos y aristotélicos son inversas: Aristóteles, retomando de Platón el término de *mimesis*, pero dándole una acepción diferente, ataca el uso que éste hace de él. La tipología aristotélica escapa a las críticas lógicas en las que incurría la de Platón, a pesar de que en ambos casos la tentativa clasificatoria tenga como efecto, si no como finalidad, enmascarar la vaguedad del concepto: a falta de una definición precisa de la *mimesis* Aristóteles, después de Platón, emprenderá la división de los géneros literarios. Por lo demás, Aristóteles lo reconocía: «Empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica—mezclando métricas diferentes o de un solo tipo—le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar».<sup>13</sup>

Platón, fundando la estética como *mimesis* generalizada, está en el origen de una larga tradición de la obra de arte concebida como representación: la obra de arte asocia estrechamente, identifica incluso, la repetición con la *mimesis*. En la *República*, esta asimilación tenía al menos un motivo concreto: poner a punto un criterio de reconocimiento de la *mimesis* a fin de acorralarla. El discurso platónico trata de la *mimesis* de un modo negativo, represivo, jurídico y moral: la censura. Cuando Aristóteles hereda el término, al principio de la *Poética*, e incluye en él todos los géneros existentes—sin demostrarlo, pues se trata de un axioma: todo es *mimesis* o es producido por ella—,<sup>14</sup> lo proyecta en una dirección distinta. La *Poética* es un método de la *mimesis*: como tal, un dis-

<sup>12</sup> *Ibid.*, 1460a 5.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 1447b, p. 104.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 1447a, p. 103: «La epopeya, y aun esa otra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la suerte de que todas ellas son, en conjunto, reproducciones por imitación» [trad. Juan García Bacca, *op. cit.*].

curso positivo, incitador, técnico, que despliega sus virtualidades, que la especifica y la determina. De Platón a Aristóteles, por lo que respecta a la *mimesis*, observamos el contraste entre una exclusión ideal y un control mediante una precisa cuadrícula, mediante una serie de acotaciones, de medidas.<sup>15</sup> Sin embargo, la excomunión platónica de la *mimesis* y, por consiguiente, de la repetición y de la cita, cuando se basa en una demostración de fuerza, pesará sobre la tradición como un pecado original.

## 5. EL PODER DE LA REPETICIÓN...

Las opiniones de Platón y de Aristóteles sobre el discurso directo y el modo dramático divergen. No obstante, los juicios morales de ambos toman partido por una misma *cualidad* que coinciden en reconocer a las comillas: su *poder*. Para Platón, es el poder de la *mimesis* en general: un maleficio; para Aristóteles es el poder, por ejemplo, de la *catarsis* propia de la tragedia: un beneficio.

Toda repetición en el discurso entraña el principio de un poder sobre aquel que se expone en él. El poder del discurso es en cierto modo su facultad de repetir(se) y ser repetido, de ser sostenido y retenido. Las concepciones platónica y aristotélica de la *mimesis* sólo pueden apreciarse si se tiene en cuenta que los griegos exaltaban el poder de la imitación por el hecho de que todo relato y todo poema eran escritos para ser representados, cantados o recitados, y esta última repetición era una forma de *mimesis*, por la acción y por la voz. En *Ion*, donde Sócrates analiza cómo el rapsoda transmite el poder del poema, se compara la *mimesis* con la acción de la piedra magnética que, atrayendo los anillos de hierro, les transmite esta facultad. Se forma así una cadena de hom-

<sup>15</sup> Véase H. Joly, *Le Renversement platonicien*, París, Vrin, 1974.

bres bajo la dependencia de la musa: el poeta, el rapsoda, el oyente. «El espectador es el último de esos anillos [...] que por medio de la piedra de Heraclea toman la fuerza unos de otros, y que tú, rapsoda y aedo, eres el anillo intermedio y que el mismo poeta es el primero. La divinidad, por medio de todos éstos, arrastra el alma de los hombres adonde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros».<sup>16</sup>

La clasificación de los géneros poéticos propuesta por Platón se ordena según la disminución de su poder: desde la todopoderosa tragedia, pasando por la epopeya, hasta el relato puro, idealmente impotente, carente del menor encanto. Esto es lo que podemos verificar sobre la transformación que Sócrates realiza en la súplica de Crises a los atenientes en el comienzo de la *Ilíada* para producir un relato simple sin imitación y mostrar la plausibilidad de semejante género. No se contenta con substituir el estilo directo por el estilo indirecto, sino que además elimina todos los elementos susceptibles de resultar poderosos, de ejercer seducción, particularmente las figuras retóricas.

La siguiente tabla resume esta conversión:

TEXTO DE CRISES Y/O DE HOMERO	TEXTO PROPUESTO POR PLATÓN
Que los dioses, dueños de las olímpicas moradas...	Los dioses
... la ciudad de Príamo...	Troya
... del flechador hijo de Zeus, Apolo	El dios
... al sacerdote...	Él
... Apolo, al que dio a luz Leto, de hermosos cabellos...	Apolo

<sup>16</sup> Platón, *Ion*, 536a, trad. Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 1981.

... el de argénteo arco, que proteges  
Crisa y la muy divina Cila, y sobre Té-  
nedos imperas con tu fuerza, oh, Es-  
minteo!

Los nombres  
del dios Apolo

La transformación es doble y comprende:

- La substitución del discurso directo por el discurso indirecto;

- La substitución de las perífrasis denotantes (una figura de retórica es una perífrasis denotante) por las denotaciones.

Si recordamos que, para Frege, el discurso directo denota las palabras mismas que son repetidas, mientras que el discurso indirecto denota el sentido del discurso trasladado, las dos transformaciones no son lógicamente del mismo orden: la segunda no debe necesariamente acompañar a la primera, no está impuesta por la primera en cuanto ésta se lleva a cabo. Por lo tanto, podría haber una versión intermedia, entre la de Homero y la de Platón, que se limitara a la primera transformación y conservara las figuras retóricas: la *mimesis* no estaría ausente de ella y seguiría siendo una forma mixta, no ya la epopeya homérica. Esta versión intermedia estaría, precisamente, en estilo indirecto libre.

Sin embargo, no es indiferente que Platón combine las dos transformaciones sin señalarlo, como si se sobreentendiera. Al hacerlo parece admitir que el discurso directo y la perífrasis denotante tienen efectos o poderes análogos: se apartan de forma parecida de la verdad, que es la última denotación de todo discurso. Toda perífrasis denotante contiene la posibilidad y el riesgo de que no denote nada en absoluto, el vacío.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Éste es el viejo problema de los lógicos que, por ejemplo, llevó a Russell a reconsiderar la teoría de la denotación propuesta por Frege en «Sentido y denotación», a fin de resolver los conflictos entre esta teoría y el principio de contradicción. En una proposición como «El actual rey de

La ambigüedad de la perífrasis denotante y el error que puede provocar (la ilusión y el engaño), son precisamente los problemas que plantea Platón en *El sofista*, preguntando si el error es posible en el lenguaje, o si el discurso y el juicio (*lógos* y *dóxa*) son siempre completamente verdaderos, nunca falsos.<sup>18</sup> Platón respondía, por mediación del extranjero a Teeteto: «Pero cuando se dicen, respecto a ti, cosas distintas, como si fuesen las mismas, o cosas que no son, como si fuesen, ¿no está claro que una combinación de verbos y de nombres formada de esta manera tiene que ser, real y verdaderamente, un discurso falso?». <sup>19</sup> O bien lo falso en el discurso es una expresión que no denota nada en absoluto, o es el no-ser, que, desde este punto de vista, equivale a la clase nula de Frege. Es lo propio del sofista hacer verdadero lo que es falso, atribuir existencia a lo que no existe, mediante su palabra artificiosa; o bien producir un discurso sin denotación, hacer que se tome una denotación vacía por una denotación efectiva y actual. Y Platón lo condena expresamente por esa razón.

Al reemplazar en la arenga de Crises todas las perífrasis denotantes por su denotación, Platón se previene contra el peligro de que surjan contradicciones debidas a la ausencia de denotaciones. ¿Y no es acaso la posibilidad de semejante paradoja lo que trata de evitar al desembarazarse del discurso directo? Éste denota el discurso repetido, pero no está

---

Francia está calvo», ¿cómo tratar la perífrasis «el actual rey de Francia», que no denota nada (mientras que la perífrasis «el actual rey de Inglaterra» denotaba a un hombre determinado, Eduardo VII el Calvo, en 1905, fecha en la que Russell plantea la cuestión)? Frege, en semejante caso conflictivo, proponía una denotación puramente convencional: «el rey de Francia» denota la clase nula. Sin embargo Russell considera esta precaución insuficiente, puesto que es artificial. Véase Russell, «On denoting», *Mind*, 14, Londres, 1905, pp. 479-493.

<sup>18</sup> Platón, *Sofista*, 261c, trad. Patricio de Azcárate, Centaur, edición digital, 2013.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 263d.

descartado que este último a su vez no denote nada en absoluto: «¿Denota algo Crises?». No obstante, a Platón jamás le habría satisfecho la respuesta que propondrá Leibniz: «Crises es posible porque no es contradictorio». ¿Qué quedaría entonces de la inspiración divina de los poetas? La copia de la copia (el discurso directo) denota la copia (las palabras repetidas) de la idea o de la inspiración; pero en este doble alejamiento de la verdad, la cadena se puede romper y la copia de la copia no tener ninguna relación ya con el modelo. En este sentido la *metis* (los colores del poeta, las figuras y tropos, las perífrasis denotantes) y la *mimesis* pueden meterse perfectamente en el mismo saco, clasificarse con la misma etiqueta (la *metis*, el oficio, las habilidades, es, en pintura, el principio de la *mimesis*). Ambas tienen el poder de producir un discurso que no denote nada, no solamente contingente, sino falso, con el agravante de que pasa por verdadero. Porque todo se reduce finalmente a esto: puesto que el discurso mimético no tiene como denotación un valor de verdad (verdadero o falso), sino otro discurso, es delicado, si no imposible, emitir un juicio sobre él.

El poder de la *mimesis* consiste en que su producto escapa al juicio: para Platón, el juicio es la afirmación o la negación que pone término al pensamiento como diálogo interior del alma consigo misma, y para Frege, el paso del sentido de una expresión a su valor de verdad, es decir, más o menos lo mismo. Por el contrario, el relato que obtiene Platón al cabo de sus transformaciones (queda claro a partir de ahora que van de la mano) se presta al juicio porque no tiene ningún poder: «Por lo demás, ya sabes, por otra parte, el papel que hacen las palabras de los poetas cuando se les quita el colorido musical; no puedes menos de haberlo observado».<sup>20</sup> Triste papel. No siempre agrada escuchar la verdad, y jamás es bella.

<sup>20</sup> Platón, *República*, x, 601b, trad. Patricio de Azcárate, rev. Miguel Candel, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 413.

## 6. ... Y EL ABUSO DEL DIÁLOGO

Platón, que recomendaba desconfiar de la repetición y del discurso directo, los utilizó en sus textos; Aristóteles, que juzgaba favorablemente el poder de ambos recursos se abstuvo de utilizarlos. El texto aristotélico se presenta en forma de un monólogo o de un curso dictado, mientras que Platón, en las mismas páginas en que condena la *mimesis*, habla en nombre de otro, pone en escena personajes tras los cuales se esconde: los diálogos platónicos han sido representados en el teatro. ¿Serán merecedores de las críticas que Sócrates dirige a los imitadores? ¿No es precisamente su forma de diálogo la que hace que admitamos muchos abusos, particularmente la identificación de la *mimesis* con el discurso directo y las comillas? La condena de la *mimesis* dependerá ella misma de un efecto de *mimesis*.

Dos argumentos aristotélicos se opondrían a Platón:

- Sócrates trata únicamente de la imitación poética, lo que implica tácitamente el verso. Aristóteles, como hemos visto, discutirá la exactitud de esta distinción: el término de poética no se limita al verso y comprende toda *mimesis* por el lenguaje, es decir toda producción y/o representación de cosas producidas o dispuestas por el poeta.<sup>21</sup>

- Sócrates pone cuidado, desde el principio, en limitar sus palabras al relato, *diégesis*, del cual no forma parte el diálogo platónico. Sin embargo, una vez más, nada hace necesaria esta proposición: Sócrates la postula, y Aristóteles discutirá este axioma. Los diálogos son una imitación en prosa, sin que exista una diferencia esencial con la *diégesis* o la *mimesis*. Además, las reglas que Platón querría imponer a la poética, entre ellas la exclusión del discurso directo, deberían, si creemos a Aristóteles, aplicarse igualmente a su propio texto.

Pero sería poco serio enfrentar a Aristóteles contra Platón

<sup>21</sup> Aristóteles, *Poética*, 25, 1460b 7.



para reprochar a éste su recurso al diálogo. Veamos el fondo del asunto: si, en el proceso que Platón abre contra la *mimesis*, lo que le imputa es su poder, hay que reconocer que mediante el diálogo Platón saca partido de ese poder: engaña a su interlocutor, a su lector.

En la misma página en que Platón pretende justificar la exclusión de los poetas, no descuida ninguno de los instrumentos del poder de la repetición en el discurso. Cita a Homero, deduce de la *Iliada* las dos proposiciones capitales de su argumentación que, mediante un rodeo retrospectivamente divertido que no hace más que ilustrar la fuerza de la cita, sirven para condenar la epopeya. En el fondo, lo que dice Sócrates es: esto es lo que es la *Iliada*, esto es lo que no es (el relato puro sin *mimesis*) y lo que debería ser para que no la excluyéramos.

La epopeya homérica es el modelo del texto poético. Por eso es inevitable citar a Homero, aunque sólo sea para ser comprendido. Pero citarlo, con independencia de las condiciones en que se lo cite, es reconocer una vez más su eminencia. La reivindicación de un poder establecido supone que se lo haya reconocido antes, y la cita es el más extendido de los contra-poderes, aquel que interpreta sin transformar: Platón se limita a proponer la substitución de Homero por un género muerto hacía tiempo, el relato mítico puro y simple.

No obstante, comparado con el poder de la cita homérica, el del diálogo, el del discurso directo, es temible de otro modo: hace aceptable un razonamiento no exento de fallos, aunque el juego de preguntas y respuestas los oculten.

Cada proposición de Platón se enuncia en dos partes, dos voces, la de Sócrates y la de su interlocutor, que responde: Sócrates formula una pregunta, que es la proposición que se quiere demostrar, en forma interrogativa, no asertiva; y su interlocutor admite, concede a Sócrates su proposición: ésta se considera demostrada gracias a la concesión del interlocutor. De ahí que en el texto proliferen las cláusulas de acuerdo que puntualizan cada intervención de Sócrates. Más allá

de su apariencia banal, estas cláusulas son esenciales para la argumentación cuya progresión apoyan de una manera que es todo lo contrario de inocente. Si la pregunta de Sócrates es «¿No es cierto que  $P$ ?», y la respuesta de su interlocutor es «Sí, es cierto»—o cualquier otra variación sobre este tema—, la relación entre las dos expresiones no es de tautología, y su yuxtaposición no equivale a una simple aserción de  $P$ , no equivale lógicamente a  $P$ . El razonamiento socrático por la *ad hominatio* tiene, además de su bien conocida virtud dialéctica o psicagógica, el inmenso poder de subvertir la lógica.

¿Cómo? Se trata una vez más de un problema de denotación. ¿Qué denota en realidad la interrogación socrática? Denota la proposición misma, en su forma afirmativa:

«¿No es cierto que  $P$ ?» denota « $P$ ».

«¿No es cierto que todo lo que dicen los poetas no es otra cosa que una narración de las cosas pasadas, presentes o futuras?»<sup>22</sup> denota «Todo lo que dicen los poetas es el relato de acontecimientos pasados, presentes o futuros».

Y la réplica de Adimanto se refiere a la denotación y es un juicio sobre la denotación de la pregunta, sobre su validez o sobre su admisibilidad: el «sí» que Adimanto contesta a Sócrates no reconoce otra cosa más que la existencia de una denotación, equivale a «Eso denota» o de «Es verdad que “¿No es cierto que  $P$ ?” denota “ $P$ »». Ello significa que la concesión no tiene nada que ver con la verdad de  $P$ , sino exclusivamente con la denotación de «¿No es cierto que  $P$ ?», que no es un valor de verdad.

Juzgar  $P$  sería pasar de  $P$  a su propia denotación, a su valor de verdad, mientras que juzgar la pregunta de Sócrates es sencillamente admitir que esta perífrasis denotante denota efectivamente algo, y no el vacío; es juzgar su aceptabilidad.

A la pregunta de Sócrates: «Para ello, ¿no emplean o una narración simple, o una imitativa, o una compuesta de una y

<sup>22</sup> Platón, *República*, III, 392d, *op. cit.*, p. 145. (N. del T.).

otra?»,<sup>23</sup> Adimanto solicita más información antes de replicar: «Te suplico que te expliques más claramente también en esto», que podría traducirse como «No veo la proposición que denota tu pregunta». Pero ¿en qué consiste la explicación de Sócrates? En establecer, no ya la verdad de la proposición denotada por la pregunta, sino que su pregunta denota sin duda una proposición. El ejemplo tomado de Homero confirma en efecto que las expresiones contenidas en la pregunta denotan algo, los primeros versos de la *Ilíada* en cuanto al relato simple, los versos siguientes en cuanto al relato imitativo, que la pregunta en su conjunto denota por lo tanto una proposición, pero en absoluto que la proposición misma denote lo verdadero. La inducción tiene como objeto legítimo, más que demostrar una proposición, exhibir una denotación de la pregunta socrática, y por lo tanto asegurar la transacción: el paradigma y la proposición son dos denotaciones paralelas (una particular y otra general), pero no idénticas, de la pregunta.<sup>24</sup> Por eso Aristóteles podía criticar la inducción, así como la división por concesión:<sup>25</sup> ambas eluden un problema real de denotación. En última instancia, nada en el diálogo denota jamás la verdad, puesto que una palabra denota, por así decir, la siguiente réplica del interlocutor; la dialéctica y el lenguaje son impotentes para alcanzar la verdad.

Sería fácil mostrar que cada vez que Adimanto reclama una explicación o que Sócrates se anticipa a ese deseo, la aclaración dada es siempre una inducción, que confirma que la pregunta denota una proposición, no la verdad de esta proposición. Así, la proposición que se desprende de cada

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>24</sup> Véase V. Goldschmidt, *Le Paradigme dans la dialectique platonicienne*, París, PUF, 1974.

<sup>25</sup> Aristóteles, *Segundos Analíticos*, II, 5, y *Primeros Analíticos*, I, 31, 46a 30.

pregunta-respuesta no es verdadera por el simple hecho de que un significante de verdad («sí», «de acuerdo», «es cierto», etcétera) figure en la respuesta del interlocutor. El esquema de pregunta-respuesta no equivale a nada más que a la simple aserción de la proposición, no le añade nada. El diálogo equivale formalmente a una serie de tesis asertivas. No obstante, la presencia de un significante de verdad, siguiendo inmediatamente a la proposición en modo interrogativo, produce una falsa impresión, como si lo verdadero concerniera a la proposición misma, como si la pregunta-respuesta implicara, o tuviera el mismo valor que «*P* es verdadero». Ni «*P* es verdadero», ni siquiera «*P*», han sido enunciados o afirmados, y sin embargo parece como si lo hubieran sido.

El mismo fenómeno se produce con cada cita: una cita denota las palabras repetidas, y un juicio sobre una cita tiene que ver con esta denotación, se pronuncia sobre la autenticidad de la repetición, no sobre la verdad de las palabras repetidas. Por eso es tan difícil negar o refutar una cita; formalmente es imposible. La cita oculta la cuestión de la verdad del enunciado bajo la de la autenticidad de la enunciación, con la consecuencia de que el enunciado mismo es considerado como verdadero: «*t*» denota el enunciado *t*, pero se entiende como «*t* es verdadero». Incluso si repetimos un enunciado para contradecirlo o acusarlo de falsedad, en el momento de la repetición, el enunciado es irremediablemente verdadero. Cuando la repetición substituye la pregunta sobre la verdad de lo que es repetido por una pregunta sobre la verdad del acto que repite, impone—en eso consiste su poder y el abuso—y da por sobreentendida la verdad del enunciado, al menos para quien se siente implicado en lugar de preocuparse por el singular problema que produce la repetición, que es tal vez el verdadero problema, el problema de la autenticidad de la enunciación. La *mimesis*—y la cita, y toda repetición—presenta este verdadero proble-

ma que todo discurso tiende a negar; por eso Sócrates quería silenciarla.

Adimanto no distingue: en lugar de replicar al sujeto de la enunciación: «Sí, sigue, continúa, yo no tengo nada que decir», y de dejar a Sócrates toda la responsabilidad del enunciado, confunde la validez de la enunciación con la verdad del enunciado, como todo lector de una cita, y cae en la trampa de Sócrates, que le hace decir lo que quiere y habla en su nombre: corresponde a Adimanto conceder a Sócrates lo que quiere decir; Adimanto es el querer-decir de Sócrates.

El citador, ese generador de preguntas, no habla en nombre de aquel a quien cita, suelta la frase y se esconde detrás de quien la escucha, que se expone a la verdad: el juicio queda en sus manos. Pero es imposible no creer en la palabra de los citadores, sustraerse a su poder, no buscar la verdad en las adivinanzas con las que inflan sus frases, en los abismos de comillas que recortan sus textos en punteado. El mítico relato puro y simple, en el que enunciado y enunciación coincidirían, sería todo lo contrario del enigma; sería impotente, porque el poder del discurso tiene su origen en la distancia entre el enunciado y la enunciación. Ésta es la razón por la que el poder del enigma es tan grande: no es más que enunciación, una enunciación idealmente sin enunciado, es decir, sin solución.

¿Quién escogería un discurso impotente? Puedo hablar para no decir nada, pero difícilmente para no hacer nada. Todo discurso pretende ser palabra eficaz, a imagen de la de Dios. En el mismo lugar en que Platón condena la repetición, la utiliza, y abusa de su poder sobre el otro, al que intima a que hable en nombre de la verdad. Entre el ditirambo y el enigma, todas las distancias son posibles, distancias que separan la enunciación del enunciado. La repetición (discurso directo o cita) regula el juego del poder en el discurso.

## 7. EL SIMULACRO

El producto obtenido por la *mimesis* se encuentra dos grados por debajo de lo real, es decir, de la verdad,<sup>26</sup> afirma Platón, en el x libro de la *República*, donde analiza no ya el valor psicológico de la *mimesis* sino su valor ontológico, y refuerza la condena moral mediante una apreciación metafísica. En el primer grado, el de la verdad o la realidad, se encuentra la forma única o la idea de cada cosa (la idea de cama o de mesa, la mesa o la cama en sí), de la que un dios es el creador; en el segundo, está el objeto de uso que el obrero o el artesano produce imitando el modelo único, objeto que es una copia de la realidad; y por último, en el tercer grado se encuentra la imagen obtenida por el pintor o por el poeta, que es copia de una copia, porque es imitación del objeto del artesano, no de la idea: «Hay tres clases de camas: una, que está en la naturaleza y cuyo autor podemos, a mi parecer, decir que es Dios [...] La segunda es la que hace el carpintero [...] Y la tercera, la que es obra del pintor».<sup>27</sup>

En la cadena que va de la idea (*eidos*) a la copia (*eídolon*) y a la copia de la copia (*phántasma*), a medida que nos vamos apartando de la verdad la semejanza o la fidelidad al modelo se pervierte: la copia de la copia es una copia degradada. Dicho de otro modo, entre la copia y la copia de la copia no hay una diferencia de *naturaleza* sino únicamente de *grado*: una diferencia que puede medirse por el grado de alejamiento de la verdad.

En *El sofista*, Platón dará una descripción diferente del funcionamiento de la *mimesis*. La *mimesis* aparece representada como el arte de producir—en particular en el discurso, como ocurre con el sofista—«todas las cosas», y por lo tanto imágenes (*eídolon*): «¿No estimamos que el hombre que se ufana de ser capaz de hacer todas las cosas mediante un solo

<sup>26</sup> Platón, *República*, x, 597d.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 597b, *op. cit.*, pp. 407-408.

arte es lo mismo que el que, por medio de la pintura, imita seres...?». <sup>28</sup> Esta técnica es la que se encuentra en la pintura y en el lenguaje. Sin embargo, Platón distingue a continuación dos clases de *imágenes* y divide la mimética en dos: por una parte, el arte de producir *copias* (*eikón*), las «buenas» imágenes que respetan las proporciones, que tienen alguna semejanza con la idea; y, por otra parte, el arte de producir *simulacros* (*phántasma*), las malas imágenes que simulan la copia, que provocan una ilusión y que no tienen ninguna semejanza con la idea porque han sido producidas sin pasar por la idea.

Esta división del arte que fabrica imágenes en dos clases, el arte de la copia y el arte del simulacro, no aparecía en la *República*. Tal como se enuncia en *El sofista*, podría pensarse que se trata de una manera de distinguir la cama del carpintero de la del pintor: la del primero sería una buena imagen, una copia-ícono, y la del segundo una mala imagen, un simulacro-fantasma. Pero ésta sería una conclusión equivocada. Al final de *El sofista*, Platón retoma la clasificación de las artes de creación y las divide primero en dos ramas, la creación divina y la creación humana, y a continuación divide cada una de estas dos ramas en otras dos, la creación de realidades y la creación de imágenes. Por el lado divino, las realidades creadas corresponden a la creación, y las imágenes son las sombras, los reflejos, los sueños. Por el otro lado, el hombre «construye una casa verdadera por medio de la arquitectura y, por medio de la pintura, otra que es, para las gentes despiertas, como un sueño de creación humana». <sup>29</sup> La creación humana se compone, por lo tanto, de realidades y de imágenes, y estas últimas se dividen a su vez en copias y simulacros. De lo cual hay que extraer dos conclusiones. Por una parte, que los objetos manufacturados ya no son presentados como copias sino como realidades, cosa que concuerda con el hecho, referido por Aristóteles, de que Platón, al final de su vida, ya

<sup>28</sup> Platón, *El sofista*, 234b, *op. cit.*      <sup>29</sup> *Ibid.*, 266c.

no pensaba que hubiese ideas a las que los objetos manufacturados hubiesen correspondido. Por otra parte, cosa que se desprende de la precedente, que los objetos pintados ya no se presentan como copias de copias, sino como imágenes opuestas a las realidades. Esta concepción da cuenta de la creación de imágenes de un modo más preciso y satisfactorio que en la *República*. ¿Por qué se decía que el cuadro era una copia de una copia y que el pintor imitaba la cama del artesano y no la idea de cama? La respuesta era la siguiente: el pintor imita el objeto del obrero y no la forma única, porque él representa la apariencia y no la realidad, por ejemplo al recurrir a la perspectiva. No hay más que un punto de vista sobre la forma o sobre la idea; ahora bien el pintor representa según una variedad de puntos de vista: por lo tanto, no es la idea misma lo que imita, sólo puede imitar la copia. La *cadena* de producción, idea-copia-copia de copia, es substituida en *El sofista* por una *arborescencia*: hay una diferencia de naturaleza entre el objeto manufacturado (la realidad) y el objeto pintado (la imagen), y, a su vez, en las imágenes es posible establecer otra diferencia entre las copias y los simulacros. Como subraya Gilles Deleuze, no es el alejamiento de la verdad lo que pervierte la semejanza del simulacro con la idea y su fidelidad al modelo, es su naturaleza, su esencia por decirlo así, de modo que el simulacro no es copia de nada en absoluto, es no-ser: «Si decimos del simulacro que es una copia de una copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división».<sup>30</sup>

De pronto, parece que tengamos motivos para compren-

<sup>30</sup> G. Deleuze, *Lógica de sentido*, trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 2005, p. 299. Sobre el simulacro véase también *Diferencia y repetición*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 192 y ss.



der el juicio que Platón emitía en el libro III de la *República* sobre los discursos directo e indirecto. Oponiéndolos, procediendo a dividirlos, definiéndolos como dos especies del relato o de la *diégesis*, se trataba para él de escoger uno u otro. Deleuze señala: «La finalidad de la división no es, pues, en modo alguno, dividir un género en especies, sino, más profundamente, seleccionar linajes: distinguir pretendientes, distinguir lo puro de lo impuro, lo auténtico de lo inauténtico».<sup>31</sup> Y Platón, en este caso, escogía el discurso indirecto y rechazaba el discurso directo. Sin embargo, al confrontar esta decisión con el estudio ontológico de la *mimesis* en el libro X era difícil mostrar su coherencia. En efecto, ¿cómo comparar el discurso indirecto con el objeto del artesano (ambos considerados valiosos), y el discurso directo con el objeto pintado (ambos despreciados)? Esto supondría que el discurso directo se considerara *copia* del discurso indirecto, como el objeto pintado lo es del objeto manufacturado. Habría entre ellos, más que una ilación decreciente, una diferencia de naturaleza, análoga a la que Platón establece en *El sofista* entre el simulacro y la copia. Al mismo nivel en la especificación de las artes de creación, el discurso indirecto sería la «buena» imagen, la copia-ícono, y el discurso directo, la «mala» imagen, el simulacro-fantasma. Ambos serían dos subespecies de la producción de imágenes o de la *mimesis*, en contradicción con lo que decía Platón en el libro III de la *República*, en el que tan sólo hablaba del discurso directo, pero en consonancia con la *Poética* de Aristóteles. Dicho de otro modo, mientras que en la *República* parecía que la *mimesis* estuviese siempre proscrita, en *El sofista*, sin embargo, sólo es censurable cuando produce la mala imagen. No obstante, pese a que Platón admite la existencia de una buena imagen, se abstiene de poner ningún ejemplo, de poner cualquier cosa en esta casilla positiva, del mismo modo

<sup>31</sup> G. Deleuze, *Lógica del sentido*, op. cit., p. 296.

que en la *República* no tenía prácticamente nada que poner en la casilla reservada al relato puro y simple: en los dos casos, sólo le interesa el término negativo donde acorralar al poeta o al sofista. «En cuanto a la otra parte, para mayor comodidad, la dejaremos a un lado, y dejamos a otro el cuidado de formar, con sus variedades, un todo, y darle un nombre que le convenga».<sup>32</sup> Somos nosotros, por consiguiente, los que llenamos la casilla de la buena imagen, de la copia, con el discurso indirecto.

En resumidas cuentas, la repetición (el discurso directo o la cita) sería condenable menos porque compete a la *mimesis* que porque es simulacro, mala imagen: la repetición está contaminada de malignidad, es generadora de no-ser e inductora de falsedad, se parece a los procedimientos sofísticos que usan y abusan del poder mágico del *lógos* para producir la ilusión y el engaño, el discurso sin denotación.

Pero esto supone que haya alguien sobre quien ejercer ese poder, alguien en quien provocar la ilusión de que lo que ve o escucha existe (es verdadero): no hay simulacro en sí mismo, sin el otro, sin el interlocutor, ya que el simulacro está dedicado a él, se hace en su honor, como decía Xavier Audouard.<sup>33</sup> El Sócrates de Platón es un simulacro para su contendiente, como el diálogo o la cita lo es para el lector. Es necesario insistir en ello: es el otro, el que lo utiliza y el engañado, quien hace el simulacro y quien es responsable de él. No hay simulacro más que consentido, lo que no limita su poder, pero decreta las vías de su aplicación.

<sup>32</sup> Platón, *El sofista*, 267a, *op. cit.*

<sup>33</sup> X. Audouard, «Le simulacre», *Les Cahiers pour l'analyse*, 3, París, 1966, pp. 57-72.

## 8. HACER VER

El concepto platónico de *mimesis* está inspirado en una analogía entre la pintura y la poesía. Con la *mimesis* el discurso es pensado en términos visuales: copia (*eídolon*) y copia de copia (*phántasma*) en la *República*, copia (*eikón*) y simulacro (*phántasma*) en *El sofista*. Platón debía esta analogía, para él esencial, al poeta Simónides de Ceos, que, de acuerdo con Marcel Detienne, «representa el momento en que el hombre griego descubre la imagen [...] el primer testigo de la teoría de la imagen».<sup>34</sup> Según Plutarco fue Simónides quien primero formuló el célebre *ut pictura poesis*: «Simónides llamó a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante. Pues las hazañas que los pintores muestran como si estuvieran sucediendo las palabras las narran y describen como sucedidas».<sup>35</sup> Antes que Horacio, Platón y Aristóteles se interesaron por esta idea. Como escribe Aristóteles en la *Poética*, el poeta es tan imitador como el pintor y cualquier otro artista que produce imágenes.<sup>36</sup>

Mediante una reflexión sobre la pintura y la escultura, Simónides llegaría a comprender su propia actividad a la vez como un oficio y como un arte de imaginación. Cobrando por sus poemas, concibiendo la poesía como un truco y un artificio, Simónides fue el precursor de los retóricos y de los sofistas. Estas dos afirmaciones capitales se deducen de la afirmación que le atribuye Plutarco: «Un relato es una pintura o una imagen [*eíkon*] de un hecho».<sup>37</sup> *Eíkon*: es decir el mismo término que retomará Platón para enunciar su concepto de

<sup>34</sup> M. Detienne, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, trad. Juan José Herrera, Madrid, Taurus, 1983, p. 112, n. 18.

<sup>35</sup> Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, vol. v, trad. Mercedes López Salvá, Madrid, Gredos, 2010 (edición digital), «¿Los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría?», 3.

<sup>36</sup> Aristóteles, *Poética*, 1460b 7.

<sup>37</sup> Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, vol. v, *op. cit.*, 4.

la *mimesis* y su teoría de las ideas. Tal es la extrema importancia de la ruptura consumada por Simónides, importancia conocida desde hace tiempo, como atestigua la leyenda que rodea al personaje: no solamente habría sido el primero en practicar la poesía por dinero, sino que también habría inventado el arte de la memoria, la mnemotecnia, y perfeccionado la escritura.<sup>38</sup>

Simónides marca una ruptura cultural decisiva de la que el pensamiento platónico toma nota. Simplificando: antes de Simónides, el paradigma del discurso era oral, acústico; con Simónides se convierte en gráfico, visual. El ojo sustituye a la oreja, la vista al oído, como órgano y como sentido privilegiado de la percepción del discurso. La escritura se separa del habla. Sin duda, a ello se debe que se atribuya a Simónides el mejoramiento de la escritura: habría inventado letras que permitieron una mejor notación escrita, es decir, diseñó un alfabeto fonético mejor; ahora bien, semejante representación del lenguaje separa la voz de la escritura y da preferencia a la vista sobre el oído. De ahí proviene también el mito de Theuth, en el *Fedro*, que asocia como si fueran ilusiones la escritura con la memoria artificial, esos dos dominios en los que Simónides habría aplicado de forma parecida su idea del lenguaje como imagen de la realidad. Finalmente, la comprensión que tiene Simónides del oficio poético rompe con la tradición de la inspiración, esencialmente oral, tal y como Platón se hace eco de ella en el *Ion*.

Ahora bien, en un universo arcaico en el que el modelo del discurso es oral, inspirado, la repetición como tal no es concebible sin un fin eficaz o mágico. Así se explicaría la prudencia de la indígena con la que se encuentra Botzarro: «Cada palabra sólo puede usarse una vez». Cada palabra está viva, se mueve, tiene una eficacia propia. Es una fuerza natural pre-

<sup>38</sup> Véase F. A. Yates, *L'Art de la mémoire*, París, Gallimard, 1975, caps. I y II.

sente en su armonía efímera. No sobrevive a su enunciación extemporánea y única, irrepetible. La rueda de plegaria multiplica el encantamiento sin reproducirlo, sin repetir el proceso de su producción.<sup>39</sup> Por el contrario, cuando en la poética de Simónides y la retórica de los sofistas el modelo del discurso se convierte en visual, gráfico, secular y técnico, se inaugura la posibilidad de la repetición de lo ya dicho. Su poder se modifica: ya no es la influencia mágica o la eficacia inmediata de la palabra inspirada, es la fuerza laica de la *mimesis*, de la cita que repite, produce y reproduce el discurso del otro.

Sócrates y Platón luchan contra la escritura, contra la memoria, contra la *mimesis* y la retórica; intentan revalorizar el habla en contraposición a la escritura, desacreditar la vista. Sin embargo, libran un combate en la retaguardia. Lo prueba el hecho de que el propio Platón no tenga más remedio que expresarse en categorías visuales. En *El sofista*, el arte sofístico es calificado de mentiroso, productor de simulacros, a imitación de la *skiagrafia*, el decorado de teatro en perspectiva que, de lejos, produce la ilusión de realidad.<sup>40</sup> Platón dice del sofista: «¿No es posible que se engañe a los jóvenes, alejados aún de la verdad de las cosas, haciéndoles oír vanos discursos, mostrándoles, de palabra, imágenes de todos los seres, convencéndolos de que tales imágenes son la verdad misma y de que quien se la presenta es, en todo, el más instruido de los hombres?».<sup>41</sup> De manera que la palabra sofística engaña al ojo, o si engaña al oído y al alma, es porque éstos son también ojos: el simulacro en el discurso es un trampantojo, razón por la que tan a menudo es comparado con un ojo. La repetición de lo ya dicho hace ver, es una imagen imposible de descomponer y eso hace de ella un simulacro.

<sup>39</sup> Véase A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960.

<sup>40</sup> P.-M. Schuhl, *Platon et l'Art de son temps*, París, PUF, 1952, p. 9.

<sup>41</sup> Platón, *El sofista*, 234b, *op. cit.*

## 9. ¿UNA «BUENA» CITA?

Si la repetición de las palabras de otro es un arte de producir el simulacro, algo cuya denotación es incierta, ¿debemos concluir, con Platón, que la cita es necesariamente una mala imagen (del pensamiento)? ¿O sigue siendo concebible que en ocasiones exista una buena cita, una copia perfecta, una cita que pueda tener valor de argumento en un discurso y cuya fuerza no resida en la ilusión, en la intimidación, en una especie de complacencia del oyente similar a la enunciación que, para Platón, no es más que una forma de complacencia del hablante con respecto al enunciado? Con la enunciación interviene la sensación, la cual, mezclándose con el razonamiento, la desvía del juicio sobre la verdad (la conformidad con lo real, con lo que es) y la decanta hacia la imaginación. El razonamiento es un juicio sobre el pensamiento, una afirmación o una negación que pone término al pensamiento como diálogo interior del alma consigo misma, y por lo tanto una evaluación del enunciado; mientras que la imaginación, que mezcla el pensamiento con la sensación, es una apreciación tanto de la enunciación como del enunciado.<sup>42</sup>

Una buena cita, sería una cita en la que el discurso, la transmisión oral, no interferiría y se limitaría al pensamiento. Eso sería una *cita de pensamiento*.

Pero ¿puede haber una buena cita, que sea repetición de pensamiento y no de discurso? Una cita así mantendría una relación de semejanza con la idea, con el sentido, sería una copia y su pretensión de verdad sería legítima.

Diría que no es posible aceptar la hipótesis de semejante cita: toda cita es simulacro, todo simulacro es engaño. La cita siempre tiene que ver con el discurso, con la enunciación; no hay cita referida sólo al enunciado, que se libere de los sujetos de la enunciación y que no tenga intención de persuadir.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 263e-264b.

Esto lo corrobora la manera en que Platón, en el *Gorgias*, refuta el valor dialéctico de la cita en su forma típica, el testimonio jurídico: «Allí estiman que los unos refutan a los otros cuando presentan, en apoyo de sus afirmaciones, numerosos testigos dignos de crédito, mientras que el que mantiene lo contrario no presenta más que uno solo o ninguno. Pero esta clase de comprobación no tiene valor alguno para averiguar la verdad, pues, en ocasiones, puede alguien ser condenado por los testimonios falsos de muchos y, al parecer, prestigiosos testigos». <sup>43</sup> Sócrates opone a la cantidad de los testimonios, la sola opinión de su interlocutor, su conformidad, que busca mediante la conversación, con la tesis que propone: «Así pues, existe esta clase de prueba en la que creéis tú y otros muchos, pero hay también otra que es la mía». <sup>44</sup> Ninguna cita tiene valor de prueba, sino únicamente el juicio de uno solo al término de un diálogo, un juicio interior sobre la verdad de una proposición. Pero sabemos mediante qué abusos se obtiene esta complicidad, y Platón no duda en citar a Homero y demás de una manera que parece bastante similar a la nuestra, así que deberá estar justificado.

#### 10. LA REMINISCENCIA CONTRA LA LOGOGRAFÍA

En el discurso, el prototipo de la mala imagen del pensamiento, el simulacro por antonomasia, es la logografía, término cuyo sentido habitual amplía Platón en el *Fedro*. El logógrafo redactaría entre bastidores los discursos que los tribunos recitarían; no obstante, Platón entiende por logógrafo a cualquiera que escriba discursos, en particular los retóricos a los que acusa en ese diálogo.

Con relación al pensamiento, discurso silencioso, hay dos

<sup>43</sup> Platón, *Gorgias*, 471e-472a, trad. J. Calonge, Madrid, Gredos, 1987.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 472c.

discursos emparentados: el hijo bastardo que es el discurso escrito, y otro discurso, hermano legítimo del precedente, «aquel que se escribe con ciencia en el alma del que aprende [...] discurso lleno de vida y de alma, que tiene el que sabe y del que el escrito se podría justamente decir que es el reflejo».<sup>45</sup> Estos dos discursos, una vez más, se oponen como la buena y la mala imagen, la copia y el simulacro.

La reprobación de la retórica y la de la escritura van a la par, porque estas dos técnicas se apartan de manera semejante del discurso verdadero: establecen un tercer término entre el pensamiento y su emanación verbal; fijan el pensamiento en un molde, en un calco, en una imagen, el *eíkon* de Simónides; se apartan de la actividad viva de la palabra y en esa medida producen la ilusión, lo mismo que la pintura produce con el simulacro un trampantojo. La búsqueda de la verdad exige que no se produzca ningún reemplazo, o que se produzca la menor cantidad posible de reemplazos—puesto que no existe expresión inmediata del pensamiento—, entre el pensamiento y el discurso: eso es lo que, según Sócrates, consiguen ejemplarmente el diálogo y la dialéctica, en su neutralidad y su inexistencia material; no dejan ninguna huella.

La cita pertenece incuestionablemente al universo de la logografía: es copia de copia, es discurso que será citado y recitado; depende de la retórica porque la dialéctica, según Platón, se opone a la retórica lo mismo que la búsqueda de la verdad o de la persuasión.

A esta trama de nociones interrelacionadas, la escritura, la retórica, la logografía, conviene añadir una bajo la que se subsumen todas ellas, porque todas la dan por supuesta: la *memoria*. No hay ni escritura, ni retórica, ni logografía, por lo tanto no hay cita, sin una problemática de la memoria. Ahora bien, del mismo modo que siempre hay en Platón una buena y una mala imagen de toda idea, hay una buena y una mala memoria.

<sup>45</sup> Platón, *Fedro*, 276a, trad. E. Lledó Iñigo, Madrid, Gredos, 1977.



La mala memoria es la memoria materializada, la escritura, como se sugiere en el *Fedro* mediante el mito de Theuth. La escritura no es una memoria activa, es tan sólo un memorándum que corre el riesgo de destruir la actividad de la memoria si se le concede algo más que ese papel de ayuda. Frente a esta memoria artificial, hay una buena memoria: la rememoración, la anamnesis. Por esta razón Platón asigna una función de verdad a la escritura, «que atesora recordatorios».<sup>46</sup> En ese caso no está inmovilizada, no es letra muerta que no es posible repetir sin peligro para la verdad, sino que es el comienzo de un nuevo pensamiento, de un nuevo trabajo, de una nueva producción: ya no es un monumento funerario sino un factor de reminiscencia.

La distinción entre la mala y la buena memoria, la mala y la buena escritura, la mala y la buena cita es esencial para Platón. De hecho, ella le permite despejar una paradoja tenaz: que Platón haya dejado escritos, que esos escritos sean diálogos, discurso referido, citas atribuidas a Sócrates, que esos diálogos contengan numerosas citas, y que, no obstante, todo eso no sea suficiente para rechazarlo como simulacro. Dicho de otro modo, la obra de Platón se inscribe doblemente bajo el signo del simulacro, por una parte porque la puso por escrito, y, por otra, porque la escribió en estilo directo; y ambas cosas desacreditan la obra de Platón, a menos que se suponga que estos dos simulacros se anulan mutuamente (hipótesis que contradice el hecho de que Platón no indique en ninguna parte como circunstancia atenuante que lo escrito no esté destinado a ser puesto en escena ni representado, aunque es cierto que ésta es precisamente la circunstancia agravante en el caso de la logografía, por lo que respecta a la escritura destinada a la recitación, o a la tragedia y al estilo directo destinado a la representación).

Sin embargo, la modalidad de repetición que exigen los

<sup>46</sup> *Ibid.*, 276d.

diálogos platónicos no es ni la recitación ni la representación, sino más bien la *reminiscencia*, de la que Sócrates elabora la teoría para responder al sofista Menón cuando éste pretende que no es posible aprender nada, ni siquiera lo que se sabe, puesto que ya se sabe, ni lo que no se sabe, puesto que entonces se ignora lo que hay que aprender. Sócrates le opone el mito de la inmortalidad del alma: como el alma es inmortal, no hay nada que no haya aprendido ya y «nada impide que quien recuerde una sola cosa—eso que los hombres llaman aprender—, encuentre él mismo todo lo demás». <sup>47</sup> El conocimiento está siempre ahí, latente, y el aprendizaje es siempre una rememoración, un retorno de lo que el hombre sabe sin saber que lo sabe. Los diálogos escritos por Platón son, en este sentido, vías de acceso al conocimiento, objetos para el aprendizaje en calidad de reminiscencia de aquello que ya está allí. Eso los hace buenas imágenes, no simulacros.

Lo mismo ocurre con la cita: la única manera de salvarla consiste en hacerla depender de la buena memoria, en presentarla como reminiscencia. Y, de hecho, las citas que se permite Platón casi siempre aparecen introducidas por una apelación al conocimiento del interlocutor: «“Respóndeme. ¿Conoces los primeros versos de la *Iliada*? [...]”. “Los conozco”. “Sabes también que hasta en estos versos [...] el poeta habla en su nombre [...]”. “Es cierto”». <sup>48</sup> O, de una manera más clara todavía, en el *Ion*: «“¿No trata Homero largamente y en muchos lugares sobre técnicas? Por ejemplo, sobre la técnica de conducir un carro, si me acuerdo de la cita te lo diré”. “Deja que lo diga yo, que lo tengo ahora en la memoria”. “Dime, pues...”». <sup>49</sup> Dicho de otro modo, es el interlocutor de Sócrates quien cita, y por eso la cita en los diálogos platónicos es una reminiscencia, mientras que una cita desconocida del otro sería efectivamente un simulacro.

<sup>47</sup> Platón, *Menón*, 81d, trad. F.J. Olivieri, Madrid, Gredos, 1987.

<sup>48</sup> Platón, *República*, III, 392e-393a, *op. cit.* <sup>49</sup> Platón, *Ion*, 537a.

Hay un *uso* posible del texto platónico, mientras que no hay uso del simulacro, sino únicamente un *intercambio*: el retórico y el sofista son dos comerciantes al por mayor o al por menor, magos, charlatanes, embaucadores (éstos son algunos de los calificativos en *El sofista*, claramente peyorativos, como todo lo relativo al dinero).

«Hay tres artes para cada cosa: el arte que se sirve de ella, el que la construye y el que la imita».<sup>50</sup> Quien la usa detenta el saber o la ciencia de la cosa, mientras que el artesano se informa a través de él: también es «absolutamente necesario que quien se sirve de una cosa conozca sus propiedades mejor que ningún otro, y que dirija al fabricante en su trabajo, enseñándole lo que su obra tiene de bueno y de malo con relación al uso que debe hacerse de ella».<sup>51</sup> Sin embargo, en el simulacro no hay saber relativo a su uso que el imitador pudiera justificar: la imitación sólo puede servir para otra imitación en una serie que aleja irremisiblemente del conocimiento y de la verdad. El texto de Platón, por el contrario, incita a la rememoración de un momento, de una situación de pensamiento o de enseñanza. Es una «buena» repetición de lo ya dicho, ya que es un instrumento de la reminiscencia de lo ya dicho. En este sentido—que lo salva—, es un objeto producido y un objeto de uso, una simiente que germinará, no una flor marchita conservada en un herbario. Por eso no se obtiene por la *mimesis*: está pegado a la verdad, es un instrumento, el instrumento de su producción. Al menos éste es el cuadro ideal. Aunque esté escrito, aunque esté en estilo directo, el diálogo, o mejor aun su transcripción, sería la perfecta imagen del pensamiento, no un monumento erigido a Sócrates, una *conmemoración*, sino una acción, un acto para rememorar; todo lo cual descansa en un postulado esencial: que el discurso es susceptible de alcanzar la verdad, de descubrirla.

<sup>50</sup> Platón, *República*, x, 601d, *op. cit.*      <sup>51</sup> *Id.*

## II. LO VERDADERO Y LO VEROSÍMIL

El elemento formal de la cita, libre de sus funciones eventuales, es la repetición de las palabras de otro. Como tal, de acuerdo con las categorías platónicas, depende de la *mimesis*, y tan sólo puede equipararse con el simulacro. No obstante, como la obra de Platón recurre a la repetición que reprobaba, nos invita a buscar una segunda especie de repetición que escaparía a la crítica.

En una primera aproximación, siguiendo el hilo semántico de la *mimesis* desde la *República* hasta *El sofista*, se han confrontado dos formas de la repetición o de la *mimesis* (dos formas equidistantes de la verdad, que se distinguen por la relación que mantienen con ella: pura o impura), el arte de la copia-ícono y el arte del simulacro-fantasma, y se ha considerado la primera como buena, conforme o fiel a la verdad: el diálogo socrático, al contrario del discurso sofístico imbuido de malas intenciones, sería esa buena imagen, justa, de la verdad.

Pero esto no basta: aunque se le reconozcan cualidades, la repetición característica del diálogo permanecería en el género de la *mimesis*, cuyo potencial maléfico es consubstancial. Para librarla definitivamente de esta presunción de ilusionismo, convenía que gozara de un no-lugar, y eso es lo que permite la reminiscencia. Entre la *mimesis* y la *anamnesis* la diferencia no es únicamente de clase, ni siquiera de naturaleza, como entre la copia y el simulacro, sino propiamente de esencia: aunque la buena imagen y la rememoración hablan ambas *por* la verdad—la primera partiendo de ella (se construye sobre la verdad, que es su fundamento), y la segunda volviendo a ella (revela el fundamento)—, la imitación es limitada o relativa, mientras que la reminiscencia es total o absoluta. *Mimesis* y *anamnesis* son los dos polos de una oposición irreducible: se excluyen recíprocamente, no se mezclan jamás. Lo propio de la *anamnesis*, esa participación activa

en la revelación de la verdad escondida—a la que aspira el diálogo platónico—, no tiene nada que ver con la *mimesis*.

No obstante, en los dos casos resulta que la referencia de su apreciación es la misma. Platón juzga la imitación y la reminiscencia, así como todos los hechos de lenguaje, a partir de su relación con la verdad: la *mimesis* es una imagen de ella, buena o mala, y la *anamnesis*, una revelación. ¿Qué significa esta uniformidad del criterio platónico en la evaluación del discurso? Malo cuando se aparta de la verdad o la pervierte, bueno cuando se acerca a ella o la descubre. Fundamentalmente, Platón reconoce al lenguaje la facultad de conducir a la verdad y de alcanzarla. Ahí reside todo el sentido, toda la virtud específica del diálogo o de la dialéctica. Si hay una teoría platónica del lenguaje, se resume en esto: la palabra, el discurso, puede ser superada cuando apunta a la esencia, no a la cosa. Todo lo que podemos descubrir en Platón, de la *mimesis* o de la *anamnesis*, y de una ética o de una metafísica de la repetición, depende de este axioma y de la función del lenguaje que se deduce de él: la revelación de la verdad.

Aristóteles lo refutará: para él, la distancia entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje y la verdad, es absoluta; el discurso es impotente para alcanzar la verdad. De repente se vienen abajo todas las teorías platónicas que se basaban en su supuesta convergencia en el diálogo o la dialéctica. La reminiscencia es tan sólo un absurdo, ya que se deduce de ella que, pese a tener conocimientos más exactos que los que se obtienen de la demostración, podemos ignorarlos.<sup>52</sup> El diálogo: es una trampa, una fuente de ilusiones, ya que progresa mediante objeciones y nada prueba que, una vez superadas todas, se alcance la verdad. Entonces, si el lenguaje pierde la función sublime de revelación de la verdad que tenía en Platón, ¿qué hacer, qué hacer con el lenguaje? Aristóteles no niega toda la eficacia al discurso, pero substituye la noción

<sup>52</sup> Aristóteles, *Segundos Analíticos*, II, 19, 99b 27.

de verdad por la de verosimilitud, presunción de verdad: el orden del discurso es lo verosímil; pese a que se disminuya su poder, es rehabilitado: «El lenguaje abre un camino, una dirección de investigación: indica por qué lado deben buscarse las cosas; pero nunca llega hasta ellas [...] Así pues, el discurso no es tanto el órgano del desvelamiento como el sustitutivo de éste, necesariamente imperfecto».<sup>53</sup>

El primado de lo verosímil sobre lo verdadero implica un concepto distinto de la repetición que el de Platón, y una dirección distinta. Mientras que Platón, enfrentado a la *mimesis*—perversión del discurso—, trataba de salvar una parte pura del lenguaje—la dialéctica—, Aristóteles salva la *mimesis* al completo, aunque establece sus usos. Así, elabora un conjunto de procedimientos metódicos concernientes al uso de la repetición como verosímil, en lugar de excluirla, como hacía Platón, cuando no la subsumía bajo la forma ideal de reminiscencia.

## 12. LA «GNOME» O LA CITA RETÓRICA

En la *Retórica*, Aristóteles utiliza un determinado término para designar una especie válida de cita: *gnome*. Se trata de una palabra ambigua, puesto que significa a la vez el sentimiento, el pensamiento y la sentencia, la máxima, la expresión discursiva pero no estereotipada de un pensamiento, una decisión racional. Dos términos delimitan el sentido de la *gnome*: el de *paroimia*, el refrán, la locución que tiene un empleo al que se reduce su significado, y el de *apophthegma*, el apotegma, una expresión lacónica, cercana al enigma, que

<sup>53</sup> P. Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, trad. Vidal Peña, Madrid, Taurus, 1974, pp. 111-122 y 113, y más concretamente, 1.<sup>a</sup> parte, cap. I, § 1, para un análisis, con el que estoy en deuda, de la teoría del lenguaje en Aristóteles.

consiste en no decir lo que se piensa, como la frase de Estesícoro que Aristóteles cita en varias ocasiones y parece su único ejemplo de apotegma: «Más vale evitar la insolencia o no quedará un árbol donde puedan cantar las cigarras».<sup>54</sup> Lo que se insinúa es que el enemigo abatirá los árboles del país soberbio y desaparecerán las cigarras. El refrán y el apotegma, que son dos formas positivas de la repetición de las palabras de otro, permitirán, a través de los registros de su empleo en la *Retórica*, dibujar el contorno de la *gnome*, precisar lo que es: no ya forma, sino función, el refrán y el apotegma adquieren, entre otros, valor de *gnome*.

¿Qué red funcional se establece en la *Retórica*, o qué red funcional establecida constata, en torno a la constelación semántica *gnome*-refrán-apotegma? ¿Cuáles son las funciones que la retórica asigna a las formas de la repetición, qué fuerzas, qué poderes le reconoce?

Los registros del empleo del refrán son variados: puede ser testimonio, metáfora o *gnome*.

- *Testimonio*: en el discurso, el testimonio es una prueba ajena a la técnica, que no ha sido inventada por el método del orador, sino que le ha sido dada con la causa. Hay testimonios de dos clases, el antiguo y el reciente. Este último corresponde a la jurisprudencia y es menos digno de fe que el de los antiguos, «los poetas y a todas las personas notorias cuyos juicios son bien conocidos».<sup>55</sup> Aristóteles habla de testigos más que de testimonios; al hacerlo así, insiste en la autoridad del hombre: el modelo de testimonio indiscutible es la cita de Homero: «También los proverbios, como se ha dicho, son testimonios. Por ejemplo, cuando se recomienda no hacerse amigo de un viejo, se acude al testimonio del prover-

<sup>54</sup> Aristóteles, *Retórica*, II, 21, 1395a 162; III, 11, 1412a 24.

<sup>55</sup> *Ibid.*, I, 15, 1375b 28, trad. Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2007, p. 131.

bio: "Nunca te portes bien con un viejo"». <sup>56</sup> El refrán se presenta por lo tanto como el único testimonio sin testigo, o del que cualquiera puede dar testimonio.

- *Metáfora*: la metáfora se inscribe en la tercera parte canónica de la retórica, la *elocutio* o *lexis*, que sucede a la *inventio* y a la *dispositio*. Según su definición en la *Poética*, es «transferencia del nombre de una cosa a otra; del género a la especie, de la especie al género o según analogía». <sup>57</sup> Los refranes pueden adquirir este valor: «También los refranes son metáforas de una especie a otra. Por ejemplo, si uno se hace con algo convencido de que es bueno y luego le causa algún daño, se le dice: "Te ha pasado como al de los Cárpatos con la liebre", pues a los dos les ocurrió lo que acabo de decir». <sup>58</sup> El refrán es metáfora de especie a especie, es decir, de acuerdo con las cuatro clases de metáforas que consideraba la *Poética*, según una relación de analogía.

- *Gnome*: la gnome es una fórmula, que expresa lo general, que sirve de premisa a un silogismo retórico, un entimema que constituiría en sí mismo una prueba técnica, producida por el método del discurso. Y «algunos refranes son también sentencias [*gnomes*], como el de "vecino ático, vecino incansable"». <sup>59</sup>

Por lo que respecta al apotegma, puede adquirir valor tanto de la *gnome* <sup>60</sup> como de la metáfora. <sup>61</sup> Además, parece que el refrán y el apotegma representan un papel en las dos partes creadoras de la retórica: en la *inventio*, como prueba fuera de la técnica (testimonio) o como contribución a una prueba técnica (*gnome*); y en la *elocutio*, como metáfora. Pero para dos de estos valores posibles del refrán o del apotegma—que son

<sup>56</sup> *Ibid.*, 1376a 2, pp. 132-133.

<sup>57</sup> Aristóteles, *Poética*, 1457b 6, *op. cit.*

<sup>58</sup> Aristóteles, *Retórica*, III, II, 1413a 17, *op. cit.*, p. 285.

<sup>59</sup> *Ibid.*, II, 21, 1395a 19, p. 202.

<sup>60</sup> *Ibid.*, II, 21, 1394b 34.

<sup>61</sup> *Ibid.*, III, II, 1412a 25.



las modalidades formales de la repetición de las palabras de otro que la *Retórica* reconoce—el peso de las palabras, de la fórmula, es importante, tanto para el testimonio como para la metáfora. Cuando Aristóteles habla del testimonio y de su calidad de prueba, está poniendo el acento sobre el testigo: el testimonio es la palabra del testigo, y el testigo debe ser ilustre para que el testimonio tenga utilidad. Además, cuando un refrán sirve de testimonio, lo que lo consagra es menos el pensamiento que transmite que el consenso del que está rodeado: como testimonio, el refrán, la cita, es ya prácticamente un estereotipo que escapa al método. Respecto a la metáfora, elemento del estilo, es una figura del discurso y no del pensamiento. Según Aristóteles, en su empleo metafórico, las palabras pintan las cosas, las significan en acto, las representan. La analogía con la pintura es determinante, ya que ésta, tanto para Aristóteles como para Platón, sigue siendo el paradigma, la referencia constante de la obra poética. También la cita como metáfora desborda el dominio de la retórica.

Puesto que ni el testimonio—dado que no tiene que ver con la técnica, sino que es evocación real de algo que no es discurso—ni la metáfora—dado que es en sí misma poética, evocación imaginaria de algo que no es discurso—son valores puramente retóricos de la repetición o de la cita, sólo la *gnome* es susceptible de serlo. Elemento de una prueba técnica, está en el centro del método retórico, no desborda por ningún lado el orden simbólico del discurso. La *gnome* es por lo tanto el único valor propio de la cita retórica, al que se ajustan los otros, el testimonio y la metáfora.

La cita retórica aceptable no tiene ni una forma ni una naturaleza especial que la distinguiría del simulacro—en términos platónicos, el testimonio y la metáfora son simulacros—, sino un lugar, una función precisa en la red, en el sistema de producción del discurso. Esta situación funcional tiene calidad de definición: la *gnome* es una parte del entimema que, junto con el paradigma, forma el núcleo de la retórica, la

pareja de las dos únicas pruebas técnicas comunes a todos los géneros. Aristóteles dedica a la *gnome* un capítulo del libro II de la *Retórica* que se encuentra entre el que trata del paradigma y el que trata del entimema, y parece su transición: la *gnome* es un enunciado. «Efectivamente, la sentencia [*gnome*] es un enunciado, pero no referido a lo específico [...] sino a lo general, y no a propósito de cualquier cosa [...] sino a propósito de aquellas en las que intervienen conductas y pueden elegirse o evitarse en la práctica. En consecuencia, como los entimemas son una especie de razonamiento sobre este tipo de asuntos, las conclusiones y los principios de los entimemas, considerados aparte del propio razonamiento, son sentencias». Por ejemplo, la fórmula «No hay entre los varones uno que sea libre» es una *gnome*, pero obtendríamos un entimema si se le añadiera «pues es esclavo del dinero y de la suerte», que Aristóteles llama *epílogo* de la *gnome*.<sup>62</sup>

Se sigue de ello que existen dos especies de la *gnome*, la que exige una demostración o un epílogo, porque es paradójica o discutible, y la que no tiene necesidad de epílogo, porque no tiene nada de paradójico. No obstante cada especie se divide a su vez en dos: la *gnome* no tiene epílogo o bien porque es muy conocida, «endoxal», o bien porque es un truísmo y su sentido está sobreentendido en el enunciado mismo; por otra parte la *gnome* con epílogo, o bien forma parte de un entimema, o bien es ella misma un entimema, como en este ejemplo, «Mortal, no albergues un odio inmortal», cuyo epílogo se reduce a la palabra *mortal*. Esta última categoría es, según Aristóteles, la más reputada, ya que aunque la *gnome* no se sobreentiende se basta a sí misma.

¿Cuáles son entonces los rasgos de la *gnome*?

- Es una fórmula que expresa lo general sobre la acción.
- Es una expresión que tiene una relación con el sentido de acuerdo con una ley o una convención que implica que sea in-

<sup>62</sup> *Ibid.*, II, 21, 1394a 21, pp. 198-199.

terpretada como si designara ese sentido. En otros términos, la *gnome* denota un sentido, como una expresión en estilo directo, bien según la opinión común, si es endoxal—denota entonces el «buen sentido»—, bien si es una paradoja, gracias a un epílogo que le sirve de demostración. El epílogo, explícito o implícito, representa la ley o la convención según la cual la *gnome* será interpretada en cuanto que sentido.

-Es, en el discurso, un *argumento* dialéctico, elemento constitutivo del entimema, ya que representa un sentido conforme al orden de la razón.

Distinguida por estas tres propiedades, la *gnome*, modelo de la cita retórica, es un símbolo en la terminología de Peirce, o en la tipología esbozada más arriba.<sup>63</sup> La *gnome* es la cita dialéctica ejemplar, el modelo de toda cita, símbolo puro del pensamiento en el discurso—lleva en sí misma su propia *ratio*—, y a la vez aquélla más adecuada para convencer (Aristóteles señala a menudo que prefiere el entimema al ejemplo).

La manera en que Aristóteles hace uso del refrán y del apotegma confirma que su valor fundamental es el de símbolo. Intervienen siempre al final de una frase, en la conclusión de un razonamiento, en la cláusula, como en este párrafo sobre la vergüenza: «... beneficiarse de cosas mezquinas o vergonzosas o de personas indefensas, como los pobres o los muertos (de donde viene el proverbio “sacar algo incluso de un cadáver”)».<sup>64</sup> La cita es redundante: repite, retoma el argumento, después de que su *ratio* ha sido enunciada. No es ni *gnome*, ni testimonio, ni metáfora, sino las tres cosas a la vez. Sin embargo, su valor de *gnome* es explícito y preferente: los otros dos encuentran en él su legitimidad.

Decir que la *gnome* desempeña el valor de la cita como símbolo significa reconocer que pone en relación dos discursos.

<sup>63</sup> Véase *supra*, secuencia II, 8, «La constelación de los valores de repetición», p. 92.

<sup>64</sup> Aristóteles, *Retórica*, II, 6, 1383b 22, *op. cit.*, p. 161.

sos, menos a nivel de esos discursos en su materialidad que en el del sentido, del pensamiento que los sostiene. La *gnome* lleva a cabo de manera especial el símbolo como valor de repetición, es decir, no liga—o liga muy poco—los dos sujetos de la enunciación ( $A_1$  y  $A_2$ ), sino los dos enunciados ( $T_1$  y  $T_2$ ), con sus razones.

Este modelo de la *gnome* como símbolo puro, carente de valores indicativos o icónicos, se postula en el horizonte o en el fundamento de toda cita; a partir de él, la evolución de la cita podría contarse como la historia de un alejamiento, de un enterramiento del origen racional.

La *gnome*, que se convertirá en la *maxima sententia* medieval, la afirmación divina o demiúrgica incuestionable e incuestionada—y que se escindirá más tarde, en el francés clásico, en dos sucedáneos laicos e híbridos, la máxima y la sentencia—, es un ideal, con la ambigüedad que eso representa: es el ideal de la cita que no se actualiza jamás, pero cuya posibilidad, sin embargo, hay que suponer para arrogarse el derecho a citar. El símbolo puro repite la idea misma como si estuviera más acá de cualquier realización material, sonora o gráfica, tanto en desherencia como en atribución de paternidad; como tal, es una forma utópica. Ahora bien, una cita no podría ser más que tópica: por esta razón el símbolo puro, modelo racional y verídico de la cita, es un mito que tiene una función esencial, la de un principio de control: es el patrón con el que se mide toda cita efectiva (en su distancia con relación al símbolo puro).

Pero ¿de dónde viene la *gnome* para que se le reconozca un lugar, un poder—y un gran poder—en el discurso? La *gnome* obtiene su legitimidad de la distinción entre lo verdadero platónico y lo verosímil aristotélico. Efectivamente, como premisa del entimema—ahí está su lugar, su función existencial—, no es una proposición necesaria, el silogismo retórico o dialéctico se opone en este punto al silogismo demostrativo cuyas premisas son necesarias. La *gnome* forma parte de

esos lugares comunes, *tà éndoxa* (por ejemplo los principios primeros de cada ciencia y los principios comunes a todas las ciencias), que es imposible demostrar o justificar, para los cuales no hay criterio de verdad, sino únicamente una verosimilitud consagrada por el uso. Se trata de postulados, de hipótesis de trabajo admitidas mientras no hayan sido invalidadas por el uso.<sup>65</sup> La *gnome* no es necesariamente verdadera, es débil en comparación con una premisa demostrativa, pero no es arbitraria: es verosímil, no ya en sí o de hecho, sino de derecho, porque es reconocida: «Son cosas plausibles [*éndoxa*] las que parecen bien a todos, o a la mayoría, o a los sabios, y, entre estos últimos, a todos, o a la mayoría, o a los más conocidos y reputados».<sup>66</sup> Por lo tanto, es el consentimiento unánime de los hombres—los sabios son aquellos cuya opinión suscribe la mayoría—lo que fundamenta la validez de la *gnome* como premisa aceptable, y no una sabiduría inherente, ni a la *gnome*, ni siquiera a los sabios.

«En el mismo instante en que Aristóteles parece autentificar el consentimiento universal mediante la autoridad del sabio, define la autoridad del sabio mediante el consentimiento universal, sustituyendo así la autoridad de la sabiduría por la sabiduría de la autoridad».<sup>67</sup> Fundamentada de tal manera, a la *gnome* no le queda demasiado de símbolo puro: exige una garantía real, exige un discurso unánimemente reconocido que tome el relevo de la demostración cuando ésta es

<sup>65</sup> Los *éndoxa*, en un sistema dado, son proposiciones indecidibles, que dependen de un sistema más poderoso, de un metasistema para el sistema dado. En este sentido, los *éndoxa* aristotélicos serían comparables al teorema de Gödel—es imposible probar la consistencia, la no-contradicción de un sistema por medio y en el interior de ese sistema—o, más concretamente todavía, a la formulación de Tarski—la noción de verdad concerniente a un sistema dado no puede ser formalizada en el interior de ese sistema.

<sup>66</sup> Aristóteles, *Tópicos*, I, I, 100b 21, en: *Tratados de lógica (Órganon)*, I, trad. Miguel Candel, Madrid, Gredos, 1982, p. 90.

<sup>67</sup> P. Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, op. cit., p. 251.

imposible. En este sentido, y a pesar de la diferencia entre la idea de Platón y la de Aristóteles a propósito del lenguaje y de su relación con la verdad, la *gnome* no está tan alejada de los mitos platónicos, *eikota mython*, esas fábulas verosímiles que interpretaban aquello que no podía constituir objeto de un saber verdadero, de *logoi homologoumenoi* (discursos coherentes), sino únicamente de una creencia o de una opinión (*dóxa*). Tanto en el mito como en la *gnome* se trata de una opinión unánime. Para Platón, el mito era una imagen de la verdad, una opinión verosímil, la traducción en términos sensibles de una verdad inteligible aunque indecible como tal. Esto equivale a decir que en el mito platónico estaba presente esta noción de verosimilitud que Aristóteles establecerá como el orden del discurso en su totalidad.<sup>68</sup> Y la *gnome*, que está en el principio del discurso, como premisa del entimema, hereda el valor del mito. La cita es en cierto modo una supervivencia, o una secularización, del *mythos* en el *lógos*—del pensamiento mítico en el pensamiento racional—. La cita substituye aquello en lo que consistía el poder del mito (su origen mágico, divino o religioso) por el consentimiento universal de los hombres. Del *mythos* platónico a la *gnome* aristotélica, se trata ante todo de la secularización de un elemento discursivo que desempeña funciones análogas. Esta evolución se producirá de nuevo, de la Edad Media al Renacimiento, de la *auctoritas* a la cita propiamente dicha.

### 13. ESTRATEGIA ENUNCIATIVA DE LA «GNOME»

En la *Retórica*, después de haber definido la *gnome*, Aristóteles analiza los detalles de su uso: ¿cuándo, cómo, con qué fin?

<sup>68</sup> Véase V. Goldschmidt, *Le Paradigme dans la dialectique platonicienne*, op. cit., p. 97, donde se indica que Platón define el mito como paradigma y como «expresión de la probabilidad».

Y en esta segunda parte del enfoque, que reintroduce la táctica o la estrategia del discurso, la enunciación retorna, como algo que se hubiese dejado a cuenta anteriormente, en la definición de la *gnome*, enunciado de lo general sobre la acción.

La enunciación de la *gnome* debe en efecto encomendarse a una experiencia, sin lo cual estaría desprovista de valor dialéctico. De ahí esas dos condiciones que se ponen a su empleo: la edad—sería inoportuno que un joven presumiera de enunciar *gnomes*—y el conocimiento del tema. Sólo los tonos o las personas carentes de educación (los campesinos) se expresan en general sin precauciones. Es necesaria, en definitiva, cierta cultura para repetir las palabras de los sabios.

Pero también conviene que las *gnomes* las repita todo el mundo: «Conviene recurrir a las sentencias más trilladas y corrientes si son adecuadas, pues por ser corrientes, como todos están de acuerdo con ellas, dan la impresión de ser verdaderas».<sup>69</sup> Hay aquí, como acabamos de ver, una substitución del consenso popular o la autoridad por la verdad o incluso por la verosimilitud, si no una identificación, como en el fondo hace Aristóteles, entre consenso y probabilidad. La *gnome* remite a una enunciación colectiva que hace las veces de la ley según la cual expresa lo general. De modo que lo general no se encuentra ya en la proposición misma—ya no es, o no es únicamente, su contenido lo que es general—, sino en la comunidad que la sostiene y en la que se reconoce: la *dóxa*. Lo general de la enunciación y lo general del enunciado se confirman o se legitiman mutuamente. Desde el momento en que actúa el reconocimiento en la *gnome*, ésta se desprende de su papel privilegiado de símbolo puro, su pureza se mezcla. El reconocimiento la hace desviarse hacia lo imaginario que, según Platón, pervertía la opinión y la idea que se podía tener de ella: la *gnome* mezcla lo sensible con lo inteligible. Opinar sobre una *gnome* es hacer propio cierto valor de simulacro.

<sup>69</sup> Aristóteles, *Retórica*, II, 21, 1395a 11, *op. cit.*, p. 201.

Para Aristóteles, esta función de la identificación o del reconocimiento imaginario del oyente en la *gnome* es tan necesaria que, cuando sucede que ésta contradice a otra *gnome* que se ha vuelto de dominio público, es decir todavía más corriente y convertida en un estereotipo—Aristóteles pone el ejemplo del «Conócete a ti mismo» y del «Nada en exceso»—, el orador debe comprometerse personalmente, en su nombre, para apoyar su enunciación. Se confiesa, hace manifiesta su actitud y su preferencia. Por ello, cuando el orador enuncia una *gnome* paradójica, eso le permite poner de manifiesto su carácter, afirmarse, incluso exhibirse.

Así pues, tanto si es endoxal como paradójica, la *gnome* se aparta en la práctica del símbolo como ideal de la cita que pondría exclusivamente en relación dos discursos, dejando aparte sus enunciaciones contingentes. La primera, la endoxal, designa en realidad al autor de la *gnome* en calidad de *dóxa*: este valor deíctico es el del índice que distancia la cita del discurso en el que se inscribe conectando ese discurso con otra enunciación. El índice substituye una problemática de la exactitud en cuanto que verdad o verosimilitud (la del símbolo), por una problemática de la exactitud como pertinencia en relación a una expectativa: la buena *gnome* da en el clavo, tiene en cuenta al oyente designando para él a un emisor que no es el orador mismo, sino un autor anterior o colectivo, particular o general—aunque se trate de un particular que, mediante la *sabiduría*, equivale a general—, Homero o la *vox populi*.

Por lo que respecta a la *gnome* paradójica, en principio, ¿no es la expresión contradictoria en sí, si las *gnomes* son *éndoxas*? Una *gnome* paradójica es una *gnome* que desmiente a otra *gnome* más extendida, generalmente más admitida, y por lo tanto más general. En esto es en lo que es paradójica. Sin embargo, todo es cuestión de aplicación: en una situación particular, es posible que sea más probable o más fácil de admitir. *Tà éndoxa*, 'las ideas admitidas', lo son en fun-



ción de lo particular de su enunciación, sin que la probabilidad les sea inherente. Una *gnome* paradójica, es por lo tanto una expresión menos general, pero más probable en este caso. Por ejemplo: «Nada de "nada en exceso", pues a los malvados se les debe odiar en exceso». <sup>70</sup> La relación que establece es diferente a la de la *gnome* endoxal, menos entre el discurso ( $T_2$ ) en que figura y la *dóxa* ( $A_1$ ), autor de la *gnome*, que entre el autor ( $A_2$ ) del discurso ( $T_2$ ), el orador, y la *dóxa* ( $A_1$ ), autor de la fórmula endoxal a la que  $A_2$  se opone para producir una *gnome* paradójica. En esta relación, que es una contradicción en sentido propio,  $A_2$  pone en escena su propia enunciación, «manifiesta su preferencia»: se produce. En este caso hay un valor de la repetición como *icono*, donde el acto de la repetición se muestra como enunciación.

Además, la *gnome*, idealmente símbolo (relación simple entre  $T_1$  y  $T_2$ ), se encuentra inmediatamente dotada en Aristóteles de una estrategia enunciativa que le confiere al mismo tiempo valor de índice y de icono. No hay símbolo puro en el discurso: el símbolo está acompañado indefectiblemente por otros valores del signo, en primer lugar por el de índice, que remite a la situación de enunciación.

Lo que dice Aristóteles de los fines de la *gnome*, de los servicios que presta en el discurso, confirma por lo demás su modo de actuar, que no es exclusivamente el del símbolo, sino el de un símbolo al menos adornado con la imaginación, que es el orden del que dependen el índice y el icono en su recepción.

Los dos grandes servicios que Aristóteles atribuye a la *gnome* son realmente trampas, no porque la *gnome* sea una trampa en sí—en sí no es más que una afirmación de lo general—, sino precisamente porque incluye el punto de vista del oyente—y esto es lo propio del simulacro—. Como dice Aristóteles, «la gente se siente muy a gusto si se generaliza pre-

<sup>70</sup> *Ibid.*, II, 21, 1395a 32, p. 203.

cisamente sobre lo que ellos han opinado sobre un asunto particular». <sup>71</sup> «En consecuencia hay que acertar con las experiencias del auditorio para generalizar sobre ellas», <sup>72</sup> a fin de satisfacer una expectativa, como si todo oyente debiese estar en condiciones de replicar: «Yo habría dicho lo mismo».

Nos encontramos aquí con una distinción tradicional, planteada al principio de la retórica, entre dos funciones del discurso: conmover y convencer, *animos impellere* y *rem docere*. No obstante, en Aristóteles la distinción era más rica y comprendía tres términos; las pruebas técnicas, administradas por los medios del discurso, eran de tres clases: las del discurso mismo, por lo que demuestra o parece demostrar (ésta es la *gnome* como premisa del entimema y símbolo); las segundas, que son producidas por la disposición de los oyentes, cuando el discurso les lleva a experimentar una pasión (el placer o el odio, un *páthos*), y éste es el valor de la *gnome* que acaba de ser recordado, el de reconocimiento del oyente de su lugar en el discurso, como complacencia imaginaria en la *gnome* que, como índice, designa la *dóxa* para su autor, es decir, señala con el dedo a cada oyente particular, que es un átomo del consenso unánime y un posible repetidor de la opinión común; y, por último, aquellas—las pruebas de la tercera clase, después de las del discurso mismo, del *lógos*, y las del *páthos*—que consisten en el carácter del orador (el *ethos*), cuando el discurso hace al orador digno de fe sin que la confianza del auditorio provenga de algo previo, de un conocimiento extradiscursivo sobre el orador.

La contribución de la *gnome* a la producción, a la puesta en escena del *ethos*, se relaciona más concretamente con su valor de icono, de relación entre el orador y la *dóxa* con respecto a la cual, como telón de fondo, los iconos van a dibujar en contraste su retrato moral. Éste es el segundo gran servicio de la *gnome*, después de su contribución al *páthos*, y

<sup>71</sup> *Ibid.*, 1395b 6, p. 203.      <sup>72</sup> *Ibid.*, 1395b 10, p. 203.

el más importante de los dos según Aristóteles: el efecto del discurso como enunciación.

«Y es que los discursos tienen un carácter ético cuando se manifiesta el propósito del orador. Y todas las sentencias [*gnomes*] producen ese efecto porque quien pronuncia una sentencia se manifiesta en general sobre sus propósitos, de suerte que si las sentencias son nobles, harán que el modo de ser del orador parezca noble también», añade Aristóteles.<sup>73</sup>

*Ethos* y *páthos* rodean a la *gnome*: el *ethos* como silueta del sujeto de la enunciación, marco que es en sí mismo un efecto del discurso—por lo que, como dice Aristóteles, se trata del sujeto de la enunciación y no de la persona del orador tal y como preexistiría al discurso o existiría en otro lugar, fuera del discurso—; y el *páthos* como el conjunto de los efectos de la enunciación sobre el auditorio, efectos que no se reducen al sentido o al significado, sino que corresponden a lo que aquí hemos llamado valores de repetición de la *gnome*, es decir, la red de relaciones que el recurso a la *gnome* establece entre el discurso y lo interdiscursivo de donde está tomado y retomado. Según las distinciones de Aristóteles entre tres clases de pruebas técnicas—el discurso mismo (*lógos*), el carácter del orador (*ethos*) y las disposiciones del oyente (*páthos*) como efectos del discurso—, la *gnome*, como especie y prototipo retórico de la cita, actúa en estos tres registros y pone en marcha los tres valores de repetición del símbolo, del icono y del índice.

Sin embargo, debemos insistir una vez más en las diferencias entre estos valores para Aristóteles: índice e icono, en el *páthos* y el *ethos*, son «servicios que puede prestar» la *gnome*, servicios eventuales y no necesariamente realizados; mientras que símbolo lo es por convención y por constitución, de acuerdo con su definición tópica de afirmación de lo general (tesis probable y elemento del entimema). Por eso, a pesar

<sup>73</sup> *Ibid.*, 1395b 13, p. 203.

del hecho de que una *gnome* no es jamás símbolo puro (*lógos* puro), sino que es siempre índice y/o icono (patético o ético en sus efectos imaginarios que pervierten el juicio y el orden del símbolo), el símbolo sigue siendo el modelo de la *gnome* y de toda cita, el modelo de una repetición que, incluso si es en gran medida simulacro, si no es conocimiento—no es el sabio quien repite lo que se ha dicho—, sino que se basa en un desconocimiento, tiene sin embargo una virtud demostrativa, positiva, en el discurso, con la condición de que su empleo esté bien regulado. Esto es al menos lo que se afirma en la *Retórica* de Aristóteles, aunque dejará pronto de afirmarse, cuando el símbolo se disipe entre los demás valores de la repetición del discurso.

#### 14. EL ESPÍRITU Y EL CUERPO

«... *sententiae vocantur, quas Graeci gnômas appellant*».<sup>74</sup> Quintiliano traduce la *gnome* de Aristóteles por *sententia*. A primera vista, *sententia* conserva la ambigüedad de *gnome*: las dos palabras tienen, en las dos lenguas, etimologías parecidas. La *gnome* es, en una primera acepción, la facultad de conocer: el juicio, el entendimiento, el pensamiento, la inteligencia: *gnome* se opone a *soma*, el cuerpo. En una segunda acepción, la *gnome* es la sensatez, la razón. En una tercera, la que tiene en Aristóteles, es el juicio que se defiende o se expresa, la decisión racional, el parecer o la opinión; todo esto se expresa en plural como *gnomai*, las sentencias, las máximas morales de los sabios, los fragmentos de discurso que se repiten, que van de boca en boca. La evolución, del primer al tercer sentido, va de la facultad de la mente al producto de esta facultad, del juicio como acto al juicio como fallo de un tribunal o jurisprudencia, del genio al ingenio o al concepto,

<sup>74</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, VIII, 5, 3.

o incluso de la enunciación al enunciado. Esta historia de una palabra da cuenta de la aparición de una teoría del lenguaje. La anfibología característica de la *gnome* se vuelve a encontrar en palabras de la lengua francesa como juicio o pensamiento, mientras que un término como *opinión* ha perdido su primer significado, 'la acción de opinar'. Y, sin embargo, sin duda ese término es el que mejor traduciría la complejidad de la *gnome*. *Gnome* tiene finalmente otros dos sentidos en griego: el conocimiento en general (el desarrollo del concepto), y el signo de reconocimiento, la marca. Este último empleo es interesante: junto con el de sensatez, derivará del valor de la *gnome* como índice y elemento productivo de *páthos*.

*Sententia*, en latín, viene del verbo *sentio*, pero más exactamente de su segunda acepción, percibir mediante la inteligencia, mientras que *sensus* derivaría de la primera acepción de *sentio*, percibir por los sentidos. Efectivamente, *sententia* aparece primero en la lengua del derecho en la que *sentio* significaba 'tener un sentimiento', 'expresar un sentimiento', es decir, 'juzgar, decidir'. De ahí la primera acepción de *sententia*: 'juicio, sentencia jurídica, decisión, voto'. Cuando pasa de la lengua del derecho a la lengua de la retórica, siguiendo el mismo proceso que ha alimentado la mayoría del vocabulario que concierne a las prácticas del discurso y de la escritura, *sententia* significa la idea emitida, el pensamiento expresado, luego la frase, un período de la frase, y finalmente la sentencia o la máxima.

No obstante, lo más importante es que la *sententia* de los latinos no solamente traduce la *gnome* griega, como pone de manifiesto Quintiliano, sino también, en la terminología filosófica, la *dóxa*. Pero en griego existía una diferencia entre la *gnome* y la *dóxa*. Para Platón, la *dóxa* es la opinión, y al final de *El sofista* se dice que discurso y opinión (*lógos* y *dóxa*) pueden ser falsos cuando la sensación se inmiscuye en el debate del razonamiento que conduce al pensamiento. La opinión es la afirmación o la negación (la denotación como valor

de verdad) que clausura el razonamiento como discurso interior del alma; pero si la sensación se mezcla en este debate, la opinión se convierte en imaginación, combinación de sensación y de pensamiento; de ahí vienen las opiniones falsas.<sup>75</sup> La *dóxa* es un pensamiento, pero también una creencia, una opinión colectiva, una reputación: es, según Aristóteles, lo probable o lo verosímil. Dicho de otro modo, *gnome* y *dóxa* son dos especies de la opinión que se oponen porque competen a dos órdenes distintos, el simbólico y el imaginario. En la base de la *gnome* está el símbolo, la buena imagen del pensamiento, es decir de lo real, mientras que la *dóxa* está siempre presa en lo imaginario del reconocimiento, de la ideología, del cuerpo: es indefectiblemente índice o icono.

Mientras que la *gnome* inscribía la facultad de la mente en una oposición con el cuerpo, la *sententia* latina, que mezcla *gnome* y *dóxa*, depende a la vez de lo simbólico y de lo imaginario, del lenguaje y del cuerpo: su etimología nos lo recuerda, puesto que *sentio* significa en primer lugar 'percibir en el propio cuerpo'. «*Omne animal sentit*», decía Cicerón: la *dóxa* me designa a mí, mientras que yo designo a la *gnome* con la sensatez. Con la *sententia* se disuelve el símbolo tal y como, en la *Retórica*, Aristóteles lo planteaba al principio de toda cita; y los empleos que se hacen de ella, tal como los enumera Quintiliano, confirman este deslizamiento. Sin embargo, incluso si elimina la posibilidad de una *gnome* paradójica, aquella en que la silueta del orador se destaca de la *dóxa*, no está claro que aquello de lo que este desplazamiento da cuenta (la colusión entre la *gnome* y la *dóxa*) no sea la realidad de lo que aparece en Aristóteles donde, en definitiva, la *gnome* no tenía más referente que la *dóxa*, ni la cita más referente que el cuerpo, el cuerpo social o el cuerpo del orador.

<sup>75</sup> Platón, *El sofista*, 263d-264b.

## 15. «SENTENTIA» Y SENSIBILIDAD

¿Cuáles son las funciones que reconoce Quintiliano a la *sententia*, teniendo en cuenta que para él es la forma específica de la repetición de las palabras de otro en el discurso? Retomando la clasificación de Aristóteles, para quien la repetición, la cita, tenía valor o de prueba inartificial (testimonio), o de prueba—más bien de elemento de prueba—artificial (*gnome*) en la *inventio*, o incluso de metáfora en la *elocutio*, Quintiliano introduce varias modificaciones.

Aunque la cita siga siendo un testimonio—ése es incluso su único sentido en latín, en que la *citatio* es una citación ante un tribunal—, no se vuelve a hacer mención de ella en el capítulo de las *Institutiones oratorias* que trata de la prueba artificial por deducción (v, 10), el *argumentum* latino que traduce el entimema griego. Cuando examina todos los lugares en los que es posible descubrir un argumento, Quintiliano no habla de la *gnome*, esta fórmula que expresa lo universal sobre la acción y que, para Aristóteles, servía de premisa al entimema. Ni la *gnome* ni la *sententia* aparecen en Quintiliano como elementos posibles de la deducción retórica.

No obstante este valor de repetición, abandonado en este punto por Quintiliano sin decir una palabra, reaparece curiosamente algunas páginas más adelante, al final del capítulo (v, 11) donde se estudia la otra prueba artificial de la retórica (la única para Aristóteles, la tercera después del signo y el argumento en Quintiliano): la inducción, el paradigma griego o el *exemplum* latino. «*Adhibetur extrinsecus in causam et auctoritas*».<sup>76</sup> Aunque sea una prueba exterior, sigue conservando la autoridad. La prueba extrínseca a la causa—es decir, artificial—,<sup>77</sup> la *auctoritas*, está colocada en la sección del

<sup>76</sup> Quintiliano, *Institutiones oratorias*, v, 11, 36.

<sup>77</sup> Una confusión terminológica puede producirse a propósito de la tradicional división binaria de las pruebas: las que están presentadas con la

*exemplum*—aquello que se basa en la comparación de semejantes—, pero sin embargo se la pone aparte: no es un ejemplo como los demás.

Pruébase también una cosa extrínsecamente por medio de autoridades [*auctoritas*]. No entiendo por autoridades aquellos juicios [*judicium aut judicatio*] anteriores por los que se sentenció [*sententia*] ya otra causa semejante a la nuestra—porque esto se reduce a los ejemplos—, sino las opiniones y común consentimiento de naciones, pueblos, sabios, poetas y hombres ilustres [...] Aun de las opiniones comunes y costumbres recibidas podemos hacer uso [...] y de los dichos de aquellos siete sabios [...] Aun las opiniones del vulgo y sus dichos, por lo mismo que no tienen autor establecido, pasan por autoridades de todo el mundo [...] Porque a no tenerse por verdades, ya el tiempo los hubiese abolido.<sup>78</sup>

Sólo la jurisprudencia (las decisiones jurídicas que han sido adoptadas en causas análogas) puede servir de ejemplo en sentido estricto. En cuanto a la *auctoritas*, es una opinión pública o la palabra de un sabio (lo que, como hemos visto

---

causa y que el orador no tiene más que emplear, y las que necesita encontrar, producir mediante la técnica o el arte de la retórica: *atechnoi* y *entechnoi* en Aristóteles, *inartificiales* y *artificiales* en Quintiliano, pruebas *extrínsecas* e *intrínsecas* para los retóricos franceses del siglo XVIII. Pero en ocasiones, como en la frase citada, Quintiliano califica de *extrinsecus* el argumento o el ejemplo, es decir, es una prueba artificial. Ocurre que la retórica antigua adopta el punto de vista de la causa, mientras que la retórica clásica adopta el del *método*: para Quintiliano y para Cicerón (sobre las dos clases de pruebas: «*Quae sine arte putantur, ea remota appello, ut testimonia, insita quae inhaerent in ipsa re*», *Divisiones del arte oratoria*, II, 6. Cf. también *Del orador*, II, 27, 116), una prueba artificial es extrínseca, porque es externa a la causa; para Bernard Lamy, por el contrario (*La Rhétorique ou l'Art de parler*, París, A. Pralard, 1675), una prueba artificial es intrínseca, porque es interna al método.

<sup>78</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, V, II, 36-39-41, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, México D. F., Conaculta, 1999, pp. 261-262.



en Aristóteles, viene a ser lo mismo): las *auctoritates* que cita Quintiliano equivalen a las *gnomai* o a las *éndoxa* de Aristóteles, que no son ejemplos más que en sentido amplio.

Pero si las *auctoritates* no son verdaderamente ejemplos, entonces ¿qué son? «*Testimonia sunt enim quodam modo*»,<sup>79</sup> son en cierto modo testimonios, lo que nos plantea una nueva dificultad: el testimonio ha sido tratado en un capítulo anterior de las *Institutiones oratorias* (v, 7) donde no se ha hablado de la *auctoritas*, esa prueba singular que no hay que confundir con el ejemplo, mientras que sí se habla de ella en el capítulo consagrado al ejemplo, especie de testimonio que no es tomado en consideración en el capítulo sobre el testimonio. Toda la ambigüedad de la cita está contenida en el trabajo que le cuesta a Quintiliano aclararse sobre ella, hacerle un sitio en la tópica, sin llegar a dedicarle un capítulo aparte.

¿Qué podemos decir de esta *auctoritas* que prolifera en todos los géneros literarios sin que ninguno justifique su presencia? «... si hablamos de las autoridades de poetas, sembradas están de ellas los discursos de los oradores y las obras de los filósofos. Los cuales, aunque tienen por inferiores a sus sentencias [*sententiis*] y doctrinas las opiniones de los demás, con todo no hicieron ascos de apoyar sus dichos con los versos de los poetas».<sup>80</sup> Hay que hablar de ella por lo tanto, a pesar de la gran incertidumbre que sigue causando su estatuto en la *inventio*: testimonio (prueba inartificial) o ejemplo (prueba artificial). Al final del capítulo sobre el ejemplo, Quintiliano vuelve una vez más, como si tuviera remordimientos o quisiera tratar de justificarse una última vez, sobre su indecisión respecto al lugar de la *auctoritas*. Algunos autores, dice, la inscriben entre las pruebas inartificiales, «porque el orador no las inventa, sino que las extrae de la causa: distinción que tiene consecuencias; porque [...] las pruebas inartificiales deciden sobre la causa, mientras que las prue-

<sup>79</sup> *Ibid.*, v, 11, 37.

<sup>80</sup> *Ibid.*, v, 11, 39, p. 262.

bas artificiales no pueden nada por ellas mismas». <sup>81</sup> Cicerón, como ejemplo y no de los menores, llamaba testimonio, y por lo tanto prueba inartificial, a todo lo que se toma prestado de una circunstancia exterior para fundamentar la convicción, <sup>82</sup> y entendía por *auctoritas* lo que resulta de la naturaleza (esencialmente la virtud) o de las circunstancias (el talento, la edad, la riqueza, la suerte, la belleza, el arte, la experiencia), y tiene un valor equivalente al testimonio. Dicho de otro modo, la *auctoritas* era para él una cualidad del testimonio. En las *Instituciones oratorias* por el contrario, testimonio y autoridad se encuentran disociadas: la autoridad se sitúa en el límite entre lo inartificial y lo artificial, no es abiertamente ni lo uno ni lo otro y eso es quizá lo que le otorga su fuerza, que Quintiliano, al contrario que Aristóteles, considera superior a la del argumento. ¿Por qué? Una respuesta estaría en la distinción entre símbolo e índice ya que, de manera general, parece posible afirmar que, en Quintiliano, la diferencia entre lo artificial y lo inartificial equivale a la diferencia entre lo simbólico y lo indicativo. El argumento, única prueba puramente artificial en las *Instituciones oratorias*—ya que a las otras dos, signo y ejemplo, se las considera a menudo como intrínsecas a la causa—, es un símbolo, y, por lo demás, también Peirce llamaba *argumento* al símbolo en cuanto que el interpretante lo representa como un signo de razón. El testimonio y el juramento son plenamente índices, ya que mantienen con su objeto una relación real, de contigüidad fáctica, y pertenecen a la causa que es el objeto del discurso. No obstante, el signo y la autoridad son a la vez símbolo e índice; están aquejados de una indecidibilidad por lo que respecta a su valor actual, y su fuerza procede de esta situación.

De manera que la forma de la repetición en la *inventio* se encuentra, en la clasificación de Quintiliano, dividida entre dos valores, el del símbolo y el del índice: la cita no es ni uno

<sup>81</sup> *Ibid.*, v, 11, 43.

<sup>82</sup> Cicerón, *Tópicos*, xix, 73.

ni otro, es siempre al menos los dos a la vez, sin que ninguno de los dos valores se considere dominante, primordial o fundamental. De modo que el símbolo no se manifiesta en estado puro, y ni siquiera tiene un lugar previsto, como *gnome*. En el deslizamiento que se opera, de la *Retórica* de Aristóteles a las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, lo que cae por su peso es el valor de la repetición que Aristóteles otorgaba al fundamento y que habilitaba todos los demás: la *gnome*, el símbolo. La clasificación de los valores de repetición propuesta por Quintiliano reproduce, casi en todos sus detalles, la de Aristóteles, pero el detalle es decisivo, puesto que deja a la deriva la clasificación de Quintiliano: ya no está sujeta al símbolo, ya no hay fundamento.

Este desplazamiento tal vez ínfimo—que, sin embargo, desvincula todos los valores de repetición de la cita inventariados por Quintiliano de un fundamento demostrativo, lógico, dialéctico, simbólico que, pese a ser teórico y axiomático, parecía necesario a Aristóteles—se encuentra confirmado por el hecho de que después de no haber sabido dónde colocar la cita entre las pruebas de la *inventio*, Quintiliano le dedica un capítulo especial y sustancial en el libro VIII de las *Instituciones oratorias*, que trata de la *elocutio*. Al no encontrar su lugar en la *inventio*, la cita se desliza hasta la segunda parte creadora de la retórica donde, con el nombre de *sententia*, es recuperada por sí misma. Mientras que, para Aristóteles, la cita en la *lexis* o la *elocutio* (refrán o apotegma) no era más que una variedad de la metáfora por analogía y no constituía objeto de ningún estudio particular, Quintiliano la pone en pie de igualdad con el ornamento, la ampliación, el tropo, que son componentes de la elocuencia. Y en este capítulo se resuelven lo que había quedado sin resolver a propósito de la cita como prueba: la *sententia* tiene un fundamento de derecho como unidad propia en la *elocutio*, y su participación en la *inventio* nunca será más que secundaria. Que la *sententia*, en Quintiliano, tenga que ver con

la *elocutio*, mientras que la *gnome* aristotélica pertenecía a la *inventio*, es decir que la repetición de las palabras de otro sea un ornamento en lugar de una prueba, es sintomático de un desplazamiento que se produjo, en torno a Cicerón, en el concepto de la retórica: su finalidad será en adelante menos la eficacia o la persuasión que la calidad del discurso. Una retórica instrumental es substituida por una retórica ornamental que une la elocuencia con la poesía. Por eso la *elocutio* se convierte en la parte esencial de la retórica, aquella con la que Quintiliano substituye la *gnome* aristotélica, sin dejar de negarle valor.

Quintiliano empieza el estudio de la *sententia* con algunas observaciones etimológicas—la palabra incluye, con *sensus* de la que deriva, una referencia al cuerpo y a la mente, por eso, sin duda, no puede formar parte de la *inventio*—, a continuación la sitúa—es un rayo de luz (*lumen*) que se encuentra principalmente en la cláusula, al final de un período—, y se justifica por dedicarle un capítulo entero: su uso, raro en otro tiempo (la tradición retórica lo ignoraba), se ha extendido enormemente.

La *sententia* es un término genérico que incluye diversas especies—algunos, dice Quintiliano, han enumerado más de diez, por interrogación, comparación, negación, similitud, admiración, etcétera—, pero en términos propios o en sentido estricto (*proprie*), es de la *gnome* griega de la que Quintiliano da esta definición fiel: «*Vox universalis, quae etiam citra complexum causae possit esse laudabilis*»,<sup>83</sup> una palabra universal que puede ser citada incluso fuera del tema al que está ligada. Pero entonces, ¿por qué, si su forma es exactamente la de la *gnome*, su lugar no está en la *inventio*? «Unos han dicho que la *sententia* era una parte del entimema, otros que era el principio o la conclusión del epiquerema, lo cual es verdad algunas veces, pero no siempre», dice Quintiliano,

<sup>83</sup> Quintiliano, *Institutiones oratorias*, VIII, 5, 3.

cuestionando a Aristóteles.<sup>84</sup> Quintiliano le opone la práctica de Cicerón en el que la *sententia* no sirve siempre para probar, sino en ocasiones también para adornar: es un añadido a la cláusula, no tanto una prueba suplementaria como un último asalto, un golpe. Es el carácter casi superfluo de la *sententia* («*minuti corruptique sensiculi, et extra rem petiti*»,<sup>85</sup> estos pequeños y falsos pensamientos que vamos a buscar lejos del tema) lo que la vincula con la *elocutio* y exige que su empleo sea muy cuidadoso. ¿Es necesario recurrir a las *sententiae*, hay que evitarlas con el argumento de que los antiguos las ignoraban? Quintiliano no decide, aconseja la moderación: «¿Qué se puede reprender a las sentencias si son buenas? ¿No aprovechan a la causa? ¿No mueven al juez? ¿No recomiendan a la persona que habla?».<sup>86</sup> Ésta es la última palabra, en la que encontramos los tres valores aristotélicos de la *gnome*: ¿su contribución al *lógos*, al *páthos* y al *ethos*? Pero puesto que es una figura de pleno derecho de la *elocutio*, la última función, la ilustración de aquel que habla, se convierte en principal.

## 16. EL MARAVILLOSO CUERPO DEL DISCURSO

Para dar una idea de un modelo de elocuencia, Quintiliano utiliza, de manera repetida y casi sistemática, la metáfora de la belleza corporal. Las cosas, los argumentos son los «nervios» del discurso, y las palabras, los ornamentos, son el «aderezo». Ahora bien, en un cuerpo sano fortalecido por el ejercicio, el vigor y la belleza van a la par, ya que la verdadera belleza es la viril expresión de la fuerza, y lo mismo vale para el discurso: el cuidado prodigado a la frase, como la higiene del cuerpo, debe dar preferencia a los ornamentos viriles sobre las afectaciones femeninas, a la claridad y la

<sup>84</sup> *Ibid.*, VIII, 5, 4.

<sup>85</sup> *Ibid.*, VIII, 5, 14.

<sup>86</sup> *Ibid.*, VIII, 5, 32, p. 373.

conciación antes que a la afectación verbal; es necesario que las palabras se peguen a las cosas como una piel.<sup>87</sup>

Sobre ese cuerpo del discurso mantenido por la *elocutio* (su expresión en palabras), ¿qué clase de elegancia representa la *sententia*? Quintiliano responde: «*Ego vero haec lumina orationis, velut oculos quosdam esse eloquentiae credo*».<sup>88</sup> Las *sententiae*, esos rayos luminosos del discurso, son los ojos mismos de la elocuencia. ¿Qué es esto sino una imagen banal de la cita, piedra preciosa engastada en el discurso que brilla intensamente? ¿Cómo una luz puede ser también un ojo?

*Lumen*, el rayo luminoso, es, en la lengua de la retórica, todo ornamento, toda figura. Pero no toda figura es un ojo: sólo la *sententia*, ya que ella no solamente ilumina, sino que subraya el discurso, cala en el orador. *Lumen* y *oculus*, porque *simulacrum* y *acies*: sólo un ojo puede engañar al ojo, sólo un brillo, un destello, una pupila, una mirada penetrante. La importancia de la cita se juega en la mirada. Es un desgarramiento, un tragaluz por donde observar, donde encontrar, sostener la mirada de aquel que habla y, quizá, hacerle bajar los ojos. *Lumen*, el brillo del ojo, el resplandor de la mirada, es a la vez la fuerza y la debilidad del discurso, su componente histérico: aquello cuyo reflejo depende del punto de vista. Basta con moverse un poco, un ángulo ínfimo, para que la seducción sea letra muerta, para que el brillo se empañe. Basta con mirar, con escuchar a contraluz.

Y esto plantea un nuevo problema, enorme: ¿las *sententiae*, de centelleo tan fugaz, resisten a la lectura? ¿Habría que eliminarlas de la palabra que no fuera de viva voz, es decir de la escritura? Quintiliano responde a la objeción: «Yo soy del parecer que el hablar bien y escribir bien es todo una misma cosa, y que una oración escrita no es más que una memoria de una oración recitada».<sup>89</sup> Esto equivale a desacon-

<sup>87</sup> *Ibid.*, VIII, «Proemium», 18-22.

<sup>88</sup> *Ibid.*, VIII, 5, 34. <sup>89</sup> *Ibid.*, XII, 10, 51, p. 616.

sejar los cohetes y los fuegos artificiales que se consumen en su fulguración.

Multiplicar las *sententiae*, llenar el propio discurso de ojos, de perspectivas diversas y divergentes, significa defenderse contra la mirada del otro, pero también exponerse a ella: hacer del propio discurso un monstruo, un Argos que vigila todas las salidas. «*Sed neque oculos esse toto corpore velim, ne caetera membra officium suum perdant*» ('pero no quisiera que todo fueran ojos en el cuerpo, para que los demás miembros hagan también su papel'):<sup>90</sup> el cuerpo maravilloso del discurso debe ser conforme a los cánones de la anatomía humana, fiel a las proporciones del cuerpo del orador.

## 17. «VOX»: LA POSESIÓN

Parodiando una división tradicional de la retórica que encontramos en Quintiliano entre figuras de palabras y figuras de pensamientos—*figurae verborum* y *figurae sententiarum*: las primeras consisten en una enunciación (*in enuntianda*) y las segundas, en un concepto de la mente (*in cogitatione concipienda*)—,<sup>91</sup> habría dos clases de citas, la repetición de pensamientos, *repetitio sententiarum*, y la repetición de palabras, *repetitio verborum*. Como resultado de esta distinción fundamental para la retórica, y de la dinámica entre la palabra y la cosa que se articula en ella, no habría, entre los antiguos, una entidad discursiva específica que sería la cita y que comprendería las dos formas de la repetición, cosas y palabras.

Semejante disposición tiene como consecuencia sutil que, en determinados casos (aquellos precisamente en los que opera la dinámica de la palabra y de la cosa), cuando las palabras mismas son efectivamente repetidas y se trata sin duda de una cita en el sentido contemporáneo, ésta valga además

<sup>90</sup> *Ibid.*, VIII, 5, 34, p. 373.

<sup>91</sup> *Ibid.*, IX, I, 16.

como una forma de la repetición de pensamiento. A partir de Cicerón, el objeto de la retórica se inclina más del lado de las palabras que del de las cosas, de las *verba* que de las *res*, pero este acento puesto sobre la *elocutio* en detrimento de la *inventio*, cuando por ejemplo ésta recupera la *gnome* con el nombre de *sententia*, se acompaña, sobre todo en Quintiliano, de una continua devaluación de las *verba*, en particular en la oposición que descalifica las *figurae verborum* frente a las *figurae rerum*.

Es difícil comprender el alcance de esta astuta distinción entre cita de pensamiento y cita de discurso que habría funcionado entre los antiguos—equivalente, por ejemplo, a la oposición entre *anamnesis* y *mimesis* en Platón—, porque escapa a nuestras categorías. Sin embargo, parece que la misma distinción se encuentra en lo que los griegos llamaban la tópica: ¿cuál es realmente su lugar común? El término, que hoy en día nos resulta ambiguo, tiene una larga historia.<sup>92</sup> No lo era para Aristóteles. El lugar común no era un estereotipo, un fragmento seleccionado, una logografía, una cita—como llegó a serlo en la Edad Media en las colecciones de *exempla* destinadas a la homilía—, sino una categoría que reunía los medios de argumentación comunes a todos los géneros. En la *Retórica* de Aristóteles, estos lugares son tres, ni más ni menos: tratan «sobre lo posible y lo imposible, sobre lo que ocurrió o no ocurrió, sobre lo que será o no será, así como lo dicho acerca de la grandeza o pequeñez de los asuntos».<sup>93</sup> Así, cercanos a la cita en la que se convertirán más adelante, los lugares no son citas de discursos sino citas de pensamientos, compartimentos lógicos ante los que hacer desfilar a la causa con el fin de poner de manifiesto aquello que le es propio.

<sup>92</sup> Véase *supra*, secuencia I, apartado 8, «Una canonización metonímica», p. 36.

<sup>93</sup> Aristóteles, *Retórica*, II, 19, 1393a 20, *op. cit.*, p. 194.



Sin embargo hay una oposición antigua que legitima con más propiedad todavía la hipótesis de una distinción entre una *repetitio verborum* y una *repetitio sententiarum*, hasta el punto de parecer homóloga. Es aquella que hace la *Rhetorica ad Herennium* cuando divide la memoria en una *memoria verborum* y una *memoria rerum*.<sup>94</sup> Se trata de la memoria artificial y de su entrenamiento, según el principio, una vez más, de una tópica. A fin de memorizar un discurso, se aconseja al orador que se represente una arquitectura estructurada en lugares (*loci*) donde dispone de imágenes (*formae, notae* o, especialmente, *simulacra*). Cicerón, según una analogía que recuerda el *Fedro* de Platón, comenta así el método en el capítulo sobre la memoria de *De oratore*:

Y en consecuencia, que quienes quisieran cultivar esta parcela del espíritu, deberían tomar esos lugares, y aquello que quisieran retener en la memoria habrían de modelarlo con la mente y colocarlo en dichos lugares; así ocurriría que la secuencia de las posiciones recordaría la secuencia de las cosas, y, por otra parte, que la figura denotaría las propias cosas y que utilizaríamos esos lugares como la cera, y las figurillas como las letras.<sup>95</sup>

Las imágenes de memoria, que dependen además, como todo lo que tiene que ver con la *mimesis* y la repetición, de una analogía pictórica, son simulacros, ya que su efecto descansa en una perspectiva lograda: «... darle forma a todo un pensamiento mediante la imagen de una sola palabra, al modo y manera de un pintor consumado que distingue las

<sup>94</sup> *Rhetorica ad Herennium*, III, 16-26. Y sobre las teorías de la memoria artificial en la Antigüedad, véase F. A. Yates, *L'Art de la mémoire*, op. cit., cap. I, pp. 13-38.

<sup>95</sup> Cicerón, *Sobre el orador*, II, 86, 354, trad. José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002. La tradición antigua atribuía en general el invento de la memoria artificial al poeta Simónides de Ceos. Véase Quintiliano, *Institutiones oratorias*, XII, 2, 17-22.

posiciones matizando el entorno de los objetos», dice Cicerón.<sup>96</sup>

Al pronunciar el discurso, el orador recorre los lugares y recupera sus imágenes. Ahora bien, éstas son de dos clases, para las cosas y para las palabras. Cicerón continúa: «El recordar las cosas es lo propio del orador [...], pero el recordar las palabras (cosa que nos resulta menos necesaria) se consigne con una mayor variedad de imágenes».<sup>97</sup> Es decir, es menos costoso retener las palabras que las ideas de un discurso, ya que esto exige muchos más lugares e imágenes. Así se explica la reserva de Cicerón respecto a la *memoria verborum*: Quintiliano no verá en ella más que un ejercicio pedagógico destinado a reforzar la otra memoria, la de las cosas. *Memoria verborum* y *figurae verborum* son juegos de niños. Su valor es menor que el de la *memoria rerum* y el de las *figurae rerum* o *sententiarum*. Por lo que respecta a la *repetitio*, su calidad depende de los argumentos.

La cita de pensamiento, la *repetitio sententiarum*, es evidentemente la buena *sententia*: permanece cerca de las cosas, atañe al sentido y a los sentidos, sobrevive a su enunciación, ya que es en principio conceptual. Frente a ella, hay una figura de mal agüero, de la repetición que fracasa, la de las palabras: se llama *vox*, y sólo ella se ajusta a nuestro empleo actual de la cita, donde son las palabras las que expresan la cosa que conviene repetir, y no el pensamiento que se quiere reproducir. La *sententia*, en definitiva, restituye el significado, mientras que la *vox* hace resonar el significante. No es indiferente que la *repetitio verborum* se llame *vox*:<sup>98</sup> es el sonido (musical), el habla, la lengua, el refrán. En ninguno de esos empleos, la palabra interfiere con el nivel del pensamiento. Cicerón designa en ocasiones, con este término,

<sup>96</sup> Cicerón, *Sobre el orador*, II, 87, 358, *op. cit.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, II, 88, 359.

<sup>98</sup> San Agustín llamará *vox* al significante, por oposición al *significatus*.

determinados aspectos de la *actio*. La *actio* es la cuarta parte de la retórica, *hypocrisis* en griego, la última antes de la memoria, y ella misma comprende, según Cicerón, dos registros, *vox* y *motus*, la dicción y el gesto del orador cuando, como un actor, pone en escena el discurso. Mediante la dicción, el orador actúa, representa el discurso y el pensamiento, las palabras y las cosas. Como escribe Roland Barthes, la *vox* es una teatralización, «remite a una dramaturgia del habla (es decir a una histeria y a un ritual)».<sup>99</sup>

Si consideramos que la retórica, de la *inventio* a la *actio*, es un trayecto que va de las cosas a las palabras, del pensamiento al enunciado y a la enunciación, del sentido a los sentidos, la *sententia* ha recorrido todo el circuito; la *inventio* y la *elocutio* la han autenticado antes de que la *actio* le ponga el sello de producto terminado. Ha pasado sucesivamente por todas las fases de la producción del discurso como técnica consumada; por eso tiene un peso específico, no es ningún artificio. La *vox* por el contrario, es como si se injertara en el discurso en el último momento, sin haber conocido el lento trabajo, la larga maduración que la hará nacer de la nada e ir adquiriendo poco a poco un cuerpo de armoniosas proporciones. Hay que pensar la *vox* como una improvisación, como un paso al acto, un arrebató por el *flumen verborum*: la *vox* es un abalorio, un simulacro, la máscara de comedia que se pone el orador cuando, como reprochaba Platón, «trata de conformarse todo lo posible con el lenguaje de aquel en cuyo nombre habla».<sup>100</sup> Con la *vox*, el orador da voz, se presta, presta su cuerpo, su órgano, a una resonancia. Al hacerlo así, se adueña de su auditorio. Pero la *vox* también le posee a él; cuando habla, la *vox* habla por su boca, como un vampiro, como un demonio, como un dios.

<sup>99</sup> R. Barthes, «L'ancienne rhétorique», *Communications*, 16, París, 1970, p. 197.

<sup>100</sup> Platón, *República*, III, 393c, *op. cit.*, p. 146.

El orador que repite las palabras de otro pierde el control de sí mismo y del discurso, está inspirado por una fuerza que le transciende (la fuerza de lo ya dicho), está poseído como el profeta, el adivino o el poeta de la Grecia arcaica. Platón decía de los poetas líricos: «Y cada poeta depende de su Musa respectiva. Nosotros expresamos esto, diciendo que está poseído o, lo que es lo mismo, que está dominado».<sup>101</sup> El rap-soda a su vez, aquel que amplifica e interpreta los versos del poeta, está poseído por el poeta. El habla mágico-religiosa no pertenece a un hombre, ya que le ha sido dictada sin que haya podido elegir entre hablar en su nombre o en nombre de otro. Esta alternativa supone una mediatización de la relación entre el sujeto hablante y su habla (con las nociones de autor o de firma, por ejemplo) ausente en el pensamiento mítico en el que el hablante permanece anónimo.

Por eso la *vox*, esta repetición desprestigiada, la hermana bastarda de la *sententia*, aparece como una supervivencia, en la retórica, del habla inspirada: la causa instrumental es la misma (el cuerpo místico del orador), pero la causa principal se ha desplazado de lo sagrado a lo profano. La cita es una musa laica, una posesión seglar.

## 18. UNA REGULACIÓN INTERNA DEL DISCURSO

Entre Aristóteles y Quintiliano las diferencias son sensibles por lo que respecta a las funciones, a los valores que otorgan a las formas de la repetición interdiscursiva. Esas diferencias pueden resumirse como sigue: para Aristóteles, la *gnome* es ante todo un elemento de la *inventio*; para Quintiliano, la *sententia* es ante todo un elemento de la *elocutio*. Además, Quintiliano no disimula el desacuerdo: lo justifica de manera empírica, haciendo notar en varias ocasiones el contraste

<sup>101</sup> Platón, *Ion*, 536a, *op. cit.*, p. 260.

entre la débil presencia de la *sententia* entre los antiguos, y su gran éxito entre los contemporáneos.

Sin embargo, a pesar de este desplazamiento, que hace pasar las clases de la cita desde la *inventio* hasta la *elocutio* (incluso a la *actio* a través de la *vox*), el parentesco sigue siendo esencial entre ambos conceptos en Aristóteles y Quintiliano. Evidentemente, la cita no aparece ya, en las *Institutiones oratorias*, bajo la hipóstasis original, arquetípica y lógica, del símbolo puro; no se define ya, funcionalmente, como premisa del entimema. Pero, de todas maneras, después de haber postulado la existencia teórica de este valor, Aristóteles exponía todos los demás, indicativos o icónicos, de los que en la práctica se acompaña necesariamente: el símbolo, puesto que no puede prescindir de una enunciación, surte efectos obligados de *páthos* y de *ethos*. Sin embargo no es porque sea un modelo abstracto, sin existencia en la práctica del discurso. Al contrario, el símbolo puro, ideal de la cita—la idealidad no tiene nada de abstracción—, fundamenta y autoriza sus demás valores. Si la cita ofrece esta legitimidad simbólica, está garantizado que no es toda ella simulacro, lugar de un reconocimiento imaginario: todo está permitido si la *gnome* o la *sententia* es primero, o además y también, símbolo.

En las *Institutiones oratorias* Quintiliano trata de renovar un dispositivo análogo para el control de la repetición en el discurso. La validez de la *sententia* no depende ya de su referencia, de su articulación con la *gnome* como símbolo puro, y el criterio de división entre buena (es decir admisible) y mala *sententia* viene a ser casi el mismo. Las *sententiae* son buenas con tal de que estén referidas a las cosas, «*rem contineant*»,<sup>102</sup> y no a las palabras. Ya sea *auctoritas* u *ornatus*, la buena *sententia* no es una fórmula fija que se repetiría palabra por palabra, de discurso en discurso. Por eso, tanto en la categoría de *sententia* como en la de *gnome*, se encuentran pocas

<sup>102</sup> Quintiliano, *Institutiones oratorias*, XII, 10, 48.

citas explícitas o referidas a un autor, pero muchos refranes, muchas agudezas (ésta sería sin duda la mejor traducción de *sententia*), es decir, pensamientos que no se detienen en un enunciado contingente pero forzoso. Al carecer del fetichismo del discurso y de las palabras como objetos de una circulación económica, el valor de la cita que prevalece en Quintiliano sigue siendo fundamentalmente simbólico.

Este tipo de homologación de la repetición en el discurso, por su fundamento racional o simbólico, representa, por decirlo así, un *control interno*: es un principio de coherencia del discurso, de conformidad entre la cosa y la palabra, entre el pensamiento y su expresión. Se opone a otros dos tipos de control de la repetición, entre los cuales se encuentra alternativamente: dos controles en cierto modo externos, donde la regulación se hace mediante una instancia exterior, extra o transtextual. Por una parte, la represión que Platón, sin éxito, pretendió imponer a la *mimesis*, prohibiéndola de manera imperativa: como un intento de ajustar cuentas de una vez por todas con la repetición. Por otra parte, un sistema donde la repetición se valora, no ya porque satisfaga el símbolo como a su inmanencia o a su ideal, sino porque se somete a una trascendencia, porque reconoce su deuda existencial con respecto a una tradición o a un ideal del texto: éste será el discurso de la teología. Entre el platonismo, para el que se trataba de liberarse del habla arcaica y mágico-religiosa, y el cristianismo, marcado por el retorno, teñido de neoplatonismo, de la creencia en una habla eficaz, es decir, entre dos ideas metafísicas del lenguaje que trascienden lo real, la antigua retórica fue el tiempo de una codificación del discurso en su inmanencia, en su coherencia interna. Al ser impotente el lenguaje para decir o revelar la verdad, la antigua retórica tuvo una ambición limitada: fue una simbología de la conformidad del texto consigo mismo o de su admisibilidad específica.

Se pueden señalar varias causas históricas de la necesidad de un control interno del discurso en la Antigüedad,

mediante una idealidad (opuesta al control externo de un ideal). Para empezar, una causa trivial: cuando un orador toma la palabra, cuando repite una *gnome* o una *sententia*, no dispone de textos y de referencias que le permitirían hacerlo literalmente, y su auditorio todavía menos que él. Más tarde, Aulo Gelio lamentará las pocas obras que posee o que encuentra en una biblioteca, y redactará un fichero con sus lecturas para remediar la escasez de libros. La poca difusión del texto y su carácter oral imponen la regla de su autonomía suficiente en relación a lo ya dicho. La ética y la lógica que ordenan y disponen la repetición de las palabras de otro en el discurso dan perfecta cuenta de esta exigencia: el texto nuevo  $T_2$  debe estar bastante despegado y ser independiente del texto anterior que retoma,  $T_1$ , y de su autor,  $A_1$ . El valor (el principio) simbólico de la repetición es necesario a fin de que postule, contenga, *in praesentia*, la ley o la razón de acuerdo con la cual se gobierna.

Una segunda explicación, complementaria a menos que sea una consecuencia, de esta ética del texto caracterizada por la exigencia de su autonomía, está relacionada con la idea antigua de la propiedad literaria, una idea relajada, sin noción del derecho de autor, ni jurídica, ni siquiera moral. La imitación, desde Aristóteles, en Grecia y en Roma, es más una relación entre las obras que una imitación de la naturaleza.<sup>103</sup> «*Oratio publicata res libera est*», dice el refrán que regula los comportamientos de la escritura. La cosa dicha, escrita, publicada, pasa inmediatamente al dominio público: es una cosa, *res*, y no una palabra, *verbum*, de autor. Todo el mundo puede imitarla sin que sea necesario rendir culto a un sujeto ni pagarle un tributo. Horacio, en *Arte poética*, definió así el trabajo del poeta: «Un tema público será de tu privado

<sup>103</sup> Véase A.-M. Guillemin, *L'Imitation dans les littératures antiques*, París, Champion, 1924; *Le Public et la Vie littéraire à Rome*, París, Les Belles Lettres, 1931.

poder, si no te demoras en circunlocuciones de poca calidad y asequibles a todos, ni fiel intérprete te preocupas de traducir palabra por palabra, ni imitando te metes en un atolladero de donde el pudor o la ley de la obra te impedirá salir».<sup>104</sup> Este programa es fiel, como aplicación a la poética, a las estrategias que la retórica aconseja para la repetición, para la enunciación de la *gnome* o de la *sententia*.

En semejante conjunto de condiciones y de prácticas sociales del discurso (la escasa difusión de la obra, el predominio de lo oral sobre lo escrito, la ausencia de propiedad literaria, etcétera), la repetición se sitúa, como parámetro y como obligación, en un lugar nodal. En lo que dicen Aristóteles y Quintiliano, desde un punto de vista lógico o ético, cuando tratan de organizar su funcionamiento, hay que ver en realidad mucho más que la reglamentación de un aspecto discursivo periférico, marginal en el sistema retórico. La repetición era para Platón la peor cosa que había en el lenguaje (la *mimesis*, el simulacro), la fuente de todos los males, ilusión, falsedad, error. Desde que, mediante una cierta inversión del platonismo, la retórica no rechaza la repetición, sino que la somete a sus fines, se convierte, no en lo mejor del discurso, pero sí en un dispositivo central, en la condición misma de su posibilidad. La *gnome* y la *sententia* atraviesan toda la vasta construcción retórica, de la *inventio* a la *actio* y a la *memoria*. Sin duda, ninguna otra categoría ocupa un lugar tan indeciso, ni interviene de una manera tan amplia. Por eso frenar, controlar y moderar la repetición representa tal desafío: porque concierne al discurso en pleno. Si la repetición es «buena» (pertinente, admisible) también el discurso lo es. A un discurso, en definitiva, se lo juzga por la prueba de control de las repeticiones que pone en práctica. La vali-

<sup>104</sup> Horacio, *Arte poética*, 131-134, trad. Aníbal Gonzalez, en: *Artes poéticas*, Madrid, Visor, 2003, p. 161. Véase M.-C. Dock, *Études sur le droit d'auteur*, París, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1963.



dez de un discurso es la de sus repeticiones. Por eso, salvar la repetición, como hizo Aristóteles, significa evidentemente elaborar sus técnicas positivas de uso y sus mecanismos de vigilancia, pero sobre todo reconocer que forma, junto al dispositivo que trata de ella, un subsistema de la retórica que actúa como su instancia de regulación, de regulación interna, es decir, sin intervención de un principio que trascienda al discurso como criterio de su homologación.

SECUENCIA IV.  
UN «SUMMUM», EL DISCURSO  
DE LA TEOLOGÍA

Hemos leído un libro, lo comentamos. Mientras lo comentamos, nos damos cuenta de que este libro no es más que un comentario, un libro sobre otros libros a los que remite. Cuando escribimos nuestro comentario lo elevamos al rango de obra. Convertido en algo publicado y algo público, atraerá a su vez un comentario, que a su vez...

MAURICE BLANCHOT,  
*La conversación infinita*

Luego Francisca nos transmitía los encargos de la señora: «Ha dicho: deles usted los buenos días de mi parte»; e imitaba la voz de la señora de Villeparisis, cuyas palabras se figuraba ella que citaba textualmente y sin deformarlas, como Platón las de Sócrates o san Juan las de Jesús.

MARCEL PROUST,  
*A la sombra de las muchachas en flor*  
[trad. Pedro Salinas]

I. UNA MONOGRAFÍA

En contraste con una Antigüedad en que la cita no habría existido—las páginas que preceden han pretendido explicar qué se entendía por cita—, sería tentador definir la Edad Media como la gran época de la cita. La tentación sería la de la antítesis sorprendente, que habla por sí misma, como la antítesis entre el día y la noche. Según ésta, la historia se reescribiría así:

- Acto I. La Antigüedad: la cita no existe.

- Acto II. La Edad Media: sólo existe la cita.

Esto parece simple, tal vez incluso simplista: la renovación de los esquemas clásicos sobre un pretendido oscurantismo medieval provocado por los bárbaros, ya que la cita sería una

regresión al arcaísmo. Basta con dos movimientos de telón, una bajada y una subida, para que el decorado cambie por completo, para que el espectador, el lector, se transporte sin esfuerzo de un peristilo jónico a los subterráneos de una fortaleza. ¿Pero qué ha sucedido entre los actos? Es característico de la reescritura de la historia como escenografía, y en particular de la historia de las representaciones, de los hechos de lenguaje, de las palabras y de las cosas, que se ignore. Cuando se describen dos edades, la transición es la bestia negra, lo que difumina el contraste, aquello con lo que no se sabe qué hacer. Los tramoyistas ocupan el escenario, los vestuarios se mezclan, los decorados suben y bajan de los telares sin que se sepa cuál es cuál. Afortunadamente, el telón oculta el desorden, como una púdica página en blanco entre dos capítulos del libro; y cuando se levanta de nuevo ha desaparecido el caos, el entreacto ha transcurrido como por un milagro en el que adivinamos la mano de un Gran Tramoyista.

Pero, en un sentido, de la Antigüedad a la Edad Media algo trascendente ha intervenido, sin duda, en el cambio del paisaje, al menos en el teatro de la cita, de la escritura como trabajo de la cita. Esta transcendencia es la misma que la de las Escrituras, la revelación de la palabra de Dios. Por eso la proposición según la cual no habría escritura medieval más que en la cita, no sería completamente falsa, si admitimos este principio: no hay escritura medieval más que en la repetición de las Escrituras.

La condición escritora de la época se ordena de acuerdo con este postulado, por ejemplo las diversas situaciones codificadas que prohíben la originalidad, es decir, su fundamento, la enunciación: tanto el *scriptor*, que vuelve a copiar sin modificar, como el *compiler*, que escoge y reúne, o el *commentator*, que interviene pero exclusivamente para explicar, y, finalmente, el *auctor*, que añade y pone de su cosecha, pero sin comprometerse, se basan en una autoridad que no es la suya y que los supera.

Es cierto que el texto medieval no se reduce a esto, salvo si ignoramos el otro lado, el de la gesta, la canción, lo vernáculo, la novela, es decir, la literatura popular; pero también esta escritura de la lengua vulgar—desde el momento en que hubo roto con la *auctoritas* del libro latino, a partir del siglo x—se instaló en la repetición, en la recurrencia de los *tipos*, que Paul Zumthor definió así: «Todo elemento de escritura a la vez estructurado y polivalente, es decir, que implica relaciones funcionales entre sus partes, y es reutilizable indefinidamente en contextos diferentes».<sup>1</sup> La repetición no sólo sería propia de una escritura que, en la Edad Media, encuentra su motivo en las Escrituras, sino tal vez sería común a todo el texto medieval, porque descansa en su totalidad en un modelo ideal, porque es una monografía o una monotropía (una idea fija).

Pero lo que trataré de demostrar aquí no será esta hipótesis tan general. Seré más concreto: trataré de una modalidad particular de la repetición en el funcionamiento de un género discursivo que la lleva a su máxima expresión; de un discurso que estuvo presente desde los siglos i hasta el xii de nuestra era, entre el nacimiento del cristianismo y la expansión de la escolástica, el discurso teologal tal como se funde y confunde durante este período con la lectura de la Biblia (*lectio divina*, *meditatio* o, más sugestivamente, *ruminatio*), y tal como sus diversas apariciones han sido posteriormente reunidas en la patrística o la patrología. En adelante denominaré este cuerpo de discurso, históricamente datado, *discurso teologal*, y sólo a propósito de él desarrollaré las dos tesis complementarias siguientes:

- el discurso teologal tiene como principio la repetición;
- por él, con él y en él, se instituye una práctica de escritura que no concluyó con la escolástica.

<sup>1</sup> P. Zumthor, «Topique et tradition», *Poétique*, 7, París, 1971, p. 354. Véase también, *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972, y *Langue, Texte, Énigme*, París, Seuil, 1975.

## 2. UNA TAXONOMÍA DE LA CITA

El discurso teologal, más que ningún otro, es característico del trabajo de la cita en el texto, lo que basta para justificar que nos ocupemos ahora de él; es una realización extrema de la relación entre un texto citante y un texto citado, ya que el texto citante, en su totalidad, mantiene con el texto citado esa relación que establece en otra parte, de una manera episódica y difusa, la cita. En definitiva, el discurso teologal es una cita generalizada (un género de la cita) o una sistematización del acto de citar. La prueba es que este discurso ha producido y contiene él mismo una taxonomía de la cita, una doctrina del empleo de las citas profanas en el Antiguo Testamento, de las citas veterotestamentarias en el Nuevo Testamento, de las citas bíblicas en los Santos Padres, de las citas patrísticas en la teología (doctrina que santo Tomás formuló de manera casi definitiva).

La tipología, técnica y moral, de la cita elaborada por la teología católica tuvo como finalidad fundar la exégesis bíblica sobre bases más rigurosas, por ejemplo distinguiendo en la Biblia entre aquello que debía ser considerado inspirado y lo que no. Tiene tanta más importancia para nosotros puesto que es la única tentativa histórica que hizo de la cita una cuestión central en una teoría del texto.

Sin embargo, la cita no es ni el único problema, ni el más decisivo que plantea la patrística, a menos que sea una consecuencia del problema de su genealogía. Supongamos que  $T_0$  sea la Biblia y  $DT$ , un discurso teologal cualquiera: una cita establece una relación entre estos dos textos, pero no es más que una especie particular de la relación que funda el discurso segundo, de hecho y de derecho. De modo que dos grandes órdenes de preguntas se imponen:

- las que interrogan sobre la relación que cada uno de los textos patrísticos mantiene con la Biblia, es decir, sobre el vínculo entre el sistema bíblico, con todas las complicacio-

nes que se deducen de su estructura y de la singularidad de su o sus autores, y el sistema de cualquier discurso teologal que tome la Biblia como pretexto;

- las que interrogan sobre la relación, en el *corpus* patristico, entre diferentes discursos, dos o varios, que dependan de ella: tránsito de uno a otro, cadena, sucesión, tradición, etcétera.

Estas dos secciones corresponderían, por lo que respecta a la primera, a un estudio sincrónico del discurso teologal, en su enunciación extemporánea, y, por lo que respecta a la segunda, a un estudio diacrónico del sistema patristico, en su devenir histórico. Los dos estudios son indisociables por la sencilla razón de que no podría haber discurso con pretensión teologal fuera de la tradición patristica o sin referencia a ella, incluso si se desmarca de ella como una heterodoxia, ya que ésta sólo se distingue *a posteriori*. Además, las dos variables del discurso teologal que estas secciones identifican y que determinan su doble articulación, por una parte con la Biblia y, por la otra, con los discursos teologales ya existentes y organizados en un sistema, deben ser estudiadas de común acuerdo, en la perspectiva de una genealogía de este discurso como género del que la cita, por estructurada que esté, no es más que una de sus especies.

### 3. LA MÁQUINA DE ESCRIBIR TEOLOGAL

El principio del discurso teologal es la repetición, como la máquina de vapor funciona según el principio de Carnot. Para que produzca energía necesita dos fuentes de calor, la una caliente y la otra fría. Del mismo modo, el segundo principio de la termodinámica parece exigir una aplicación más compleja que el principio de repetición, que parece bastarse con una única fuente de donde extraer la energía y la materia prima, en este caso el texto bíblico. Todo discurso teolo-

gal es un discurso a partir de la Biblia, un discurso sobre la Biblia, en definitiva un metalenguaje de la Biblia. ¿Pero basta con esto para comprender la relación entre la Biblia y un discurso teológico?

Para los griegos la *Iliada* tenía el valor de modelo de toda epopeya, de *prototipo* de la epopeya. La situación de la Biblia con respecto a la teología parece muy diferente. Mientras que se imitaba a Homero cuando se componía una epopeya—esta imitación era una modalidad de la repetición—, el tipo de repetición que impone la Biblia no es en principio del orden de la imitación. Mientras que una epopeya no es un metalenguaje de la *Iliada*, sino un texto que compete al mismo género, del que la *Iliada* es el modelo, un discurso teológico no pertenece, en apariencia, al mismo género que la Biblia, pero es un metalenguaje de ella y depende de un género propio. La razón es que la Biblia es única en su género. La Biblia es un *arquetipo* de la teología («en el principio...»), mientras que la *Iliada* es un prototipo, un modelo formal de la epopeya. Esto deja aparentemente completa libertad a la forma del discurso teológico, si no dispone de un modelo, y si la Biblia no es más que su materia prima.

El funcionamiento de la máquina de escribir teológica sería por lo tanto éste: a partir de una fuente única, produce discurso por arrastre, por transmisión de movimiento o de energía. Sin embargo, pronto surge una objeción: la teología no es cualquier discurso producido a partir de la Biblia; no cualquier discurso sobre la Biblia o es teológico, del mismo modo que en un tribunal no toda palabra del testigo que acaba de prestar juramento sobre el libro es necesariamente verdadera. La teología no es cualquier metalenguaje, porque la Biblia no es cualquier lenguaje-objeto, de modo que la distinción en este caso pertinente no es, dentro de los discursos teológicos, entre la ortodoxia y la heterodoxia, sino entre los discursos que toman como punto de partida la Biblia, entre aquel que no es teológico y aquel que lo es y que,

por lo tanto, será sometido al criterio de la ortodoxia. Además, puesto que para que un discurso sea teológico no es suficiente con que se produzca a partir de la Biblia, conviene añadir a esta primera condición, de fuente, una segunda condición que, por oposición, llamaremos de forma y que, junto con la otra, constituye la especificidad del discurso teológico. La primera concierne a ese discurso como discurso sobre... (*sobre-escribir*), mientras que la segunda lo concreta como *sus-cribir*, vasallaje debido a algo, sin duda a la Biblia misma. Sin embargo, la suscripción no es una sumisión en la medida en que no es un orden trascendente a la Biblia o al discurso teológico lo que determina a este último como tal (ni a la Biblia como trascendente a los discursos que están relacionados con ella): ella no es más que un punto de partida. Ésta es al menos la hipótesis que vamos a examinar: los dos criterios que conforman la especificidad del discurso teológico (la sobre-inscripción y la suscripción) son inherentes a la relación de todo discurso teológico con la Biblia e inducidos por esta relación. En otros términos, el principio de repetición propio del discurso teológico comprende tanto su contenido como su forma, su cualidad de metalenguaje y la gramática de este metalenguaje; la Biblia no solamente es arquetipo de este discurso (fuente de su materia), sino también prototipo (modelo de su forma), y ambas cosas son indisociables.

Así queda representada la complejidad de la articulación del discurso teológico sobre la Biblia, y al mismo tiempo planteada la última hipótesis sobre este discurso. La máquina de escribir de la teología es más ingeniosa de lo que parece a primera vista, más sutil que la máquina térmica: funciona, para empezar, con una sola fuente, pero esta fuente le proporciona también, como veremos, su modo de empleo, un método.

Las páginas que siguen pretenden ser también fichas descriptivas de las diferentes piezas de la máquina de producción del llamado discurso teológico.



#### 4. COMENTAR

Una palabra habría podido figurar hasta ahora en el lugar del discurso teologal, la palabra *comentario*. ¿Son sinónimos? Cita y comentario son las dos caras de un mismo fenómeno: el comentario, al igual que el discurso teologal, es la generalización del acto de citar.

Se impone una primera puntualización. En el vocabulario tradicional de la hermenéutica católica, el comentario es una forma particular del texto escriturario—término que sería el mejor equivalente del discurso teologal—en su extensión. El texto escriturario se presenta efectivamente en alguna de estas variedades:

- *el escolio*: es una nota corta, marginal o interlineal preferentemente, sobre un pasaje concreto y difícil del texto (una observación filológica o histórica, una ficha de trabajo, un fragmento, una glosa); es la forma elemental de la exégesis o de la *lectio divina*, un puro reconocimiento, una puntualización, el gesto que extrae un fragmento de texto: una cita;

- *la homilía*: es un discurso, un sermón (*oratio*) que retoma conjuntamente una serie de escolios y que, en un momento de la liturgia, explica fragmentos escogidos de la Biblia con la finalidad de edificar a los simples fieles;

- *el tomo o comentario*: es una obra más amplia, más ambiciosa, un volumen en realidad; es la lectura seguida, continuada, de un libro de la Biblia; va más allá de entresacar palabras o relacionar pasajes, acompaña al texto paso a paso y persigue la exhaustividad; no es ya una nota personal o una predicación divulgadora, sino un trabajo erudito destinado a la instrucción de los fieles más sabios.

De manera que el comentario, en el sentido concreto de la palabra en teología, no es más que una de las formas, la más elaborada, del texto escriturario. Esta acepción limitada no corresponde, sin embargo, al empleo contemporáneo y secularizado de la palabra, que la entiende más como

una estrategia de enunciación que presidiría de hecho estas diversas variedades del discurso teologal. Michel Foucault, por ejemplo, define en estos términos el proyecto de comentario en general: «Interroga el discurso sobre lo que éste dice y ha querido decir, trata de hacer surgir ese doble fondo de la palabra, donde ella se encuentra en una identidad consigo misma, que se supone más próxima a su verdad; se trata, al enunciar lo que ha sido dicho, de volver a decir lo que jamás ha sido pronunciado».<sup>2</sup> Esta formulación va mucho más allá del sentido estricto, y fiel a la etimología, del comentario como *lectio* continua o como reescritura de un texto: designa una actitud intelectual, una política general del *comentar*, no ya precisamente acto de lectura o de escritura, sino acto de interpretación, y se aplica con mayor razón al discurso teologal porque es precisamente éste el que describe, y sobre el que se apoya: «[El comentario] se apoya en una interpretación del lenguaje que señala el estigma de su origen histórico: la Exégesis, que escucha, a través de los interdictos, de los símbolos, de las imágenes sensibles, a través de todo el aparato de la Revelación, el Verbo de Dios, siempre secreto, siempre más allá de sí mismo».<sup>3</sup> Es verdad que un comentario conlleva necesariamente la explicación y la interpretación, la exégesis y la hermenéutica. El pensamiento cristiano es por antonomasia interpretativo. No se propone discutir la Palabra de Dios, su objeto sólo consiste en interpretarla. Por eso los escritos patrísticos, aunque no todos ellos sean comentarios, dependen siempre de un régimen del habla que es el del comentar.

Aunque, en sentido estricto, el comentario no englobe todo el discurso teologal, sino que designa únicamente una de sus especies—en sentido amplio, la de comentar—, lo

<sup>2</sup> M. Foucault, *El nacimiento de la clínica*, trad. Francisca Perujo, México D. F., Siglo XXI, 1966, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

cierto es que sí abarca perfectamente el conjunto del modo teológico de disertar. La distinción entre el *comentario* y el *comentar* resulta aquí apropiada: todo discurso teológico participa del comentario, en el sentido de una estrategia de enunciación secundaria que, en un texto primero, da la palabra a aquello que ya ha sido dicho y que descansa silenciosamente en él. Por eso el estatuto del discurso teológico en relación con la Biblia es esencial y evidentemente el del comentar. Sin embargo, esta noción misma, o la de «comentario» según Foucault, ¿no es acaso demasiado amplia? ¿No atrapa al vuelo, además del discurso teológico, muchos otros discursos?

La aprehensión del discurso teológico como un metalenguaje según el modo del comentar, si es que no es éste el modo común a todos los metalenguajes, no da cuenta de su singularidad, a menos que entendamos como una determinación necesaria del comentar la segunda condición de la relación de este discurso con la Biblia, la de la suscripción, que, con la primera (de sobre-inscripción) define a la vez su cualidad y su forma metadiscursivas. Suponiendo que se quiera aceptar la hipótesis de una segunda articulación, formal, del discurso teológico con la Biblia (hay que aceptar al menos esta posibilidad), se plantearía una objeción para considerar *a priori* el discurso teológico como una especie de comentario concreto sin tener en cuenta esta articulación. Efectivamente, o bien hay comentario del que el discurso teológico, incluso si se encuentra en el origen histórico, no es más que un caso, y, cambiando de objeto, substituyendo la Biblia por otro texto principal, seguiría siendo comentario; o bien el discurso teológico tiene una originalidad que no se reduce a la diferencia del comentar como disposición del habla, y, si se mantiene en el origen histórico de un género discursivo—¿por qué no del comentario, definido evidentemente de una manera más concreta de lo que hace Foucault?—, las condiciones específicas para la substitución de la Biblia por otro texto no estarán ya tan garantizadas; de todas formas, se deducirá de ellas

que el modelo teologal, religioso, subsistirá de una manera mucho más apremiante en todo comentario laico, doblemente articulado—en su materia y en su forma—a su pretexto.

Entre la definición limitada del comentario como variedad del texto escriturario, y su definición laxa como género discursivo autónomo, hay lugar para un empleo de este término que lo haría de hecho sinónimo del discurso teologal, puesto que escolio, homilía y tomo comparten una misma voluntad de comprender el texto de la Biblia. En estas páginas, y salvo indicación contraria, el comentario designará exclusivamente un comentar que tiene por objeto la Biblia, planteando al mismo tiempo esta pregunta clave: ¿es concebible un comentario que no sea el las Escrituras?

## 5. SOBRE EL ORIGEN

No se trata de una pregunta metafísica sobre la esencia del lenguaje, del discurso o del comentario; no se trata más que del montaje de la máquina de escribir de la teología. A propósito de ella, se anuncia sin gran riesgo de error un *terminus a quo* que es su condición histórica de posibilidad: el principio del cristianismo. El comentario, o el discurso teologal del que habrá que ver en qué sentido es modelo, es absolutamente dependiente de Cristo: sin Cristo, no hay ningún comentario.

Evidentemente, siempre hay un texto susceptible de ser colocado en primer plano, como en todas las religiones del Libro; y, a partir de ese texto, hay un discurso que se lee y que está ya contenido en él. Sin embargo, a ese discurso se le llama comentario sólo por aproximación, ya que no tiene la estructura propia del discurso teologal. En resumen, lo que el título de este apartado señala como origen del comentario, es simplemente el nacimiento, o mejor aun la muerte de Cristo, la encarnación del Verbo que hace de un discurso el

discurso del origen, y del discurso sobre ese discurso, el comentario o el discurso teologal.

Anteriormente hubo otro comentario: la exégesis alegórica de los mitos de Homero, inaugurada en el siglo VI antes de Cristo por Teágenes de Regio, y continuada por los estoicos y más tarde por los neoplatónicos. Se trataba de la transposición simbólica del texto homérico al vocabulario de la cosmología, de la física, de la moral o de la metafísica, como si expresara o contuviera un sentido subyacente, la *hyponoia*. Platón combatió esta exégesis de vocación didáctica refutando, en la segunda carta a Dionisio, que Homero hubiera tenido algo que enseñar. El comentario helénico fue esencialmente una traducción del mito en términos racionales o inteligibles, sin otra ambición, ni espiritual ni política.<sup>4</sup>

Hubo también una exégesis judaica: los primeros comentarios cristianos que tuvieron fuerza de ley se situaron en relación con ella en una alteridad radical.

## 6. ¿UN MIDRASH CRISTIANO?

La exégesis judaica dispone de un texto fundacional, la Biblia. Pero junto con éste, el verbo divino confiado a Moisés, y transmitido desde entonces por los rabinos, constituye otro texto, la tradición oral. La Torá escrita, de la que el Decálogo es el núcleo, y la Torá oral son dos discursos distintos sobre los que se ejerce la exégesis, principalmente en la forma de una actualización jurídica de la Torá en el Midrash. La exégesis judaica intertestamentaria fue ante todo una revisión permanente de la Ley de Moisés, como lo expresará también el Talmud: «Todo lo que un discípulo ferviente está destinado

<sup>4</sup> Véase F. Buffière, *Les Mythes d'Homère et la Pensée grecque*, París, Les Belles Lettres, 1956; y J. Pépin, *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, París, Montaigne, 1958.

a aportar de nuevo ya le fue dicho a Moisés en el monte Sinaí». No obstante, el Midrash, una enseñanza oral, comprendía dos partes distintas, la *halakha*, que se atenía a la letra de la Biblia para justificar la ley, y la *haggada*, que elaboraba, a partir de los relatos bíblicos, narraciones y máximas destinadas a alimentar la fe y donde se repetían unos pocos símbolos o significantes: la Ley, Moisés, el Templo, la Alianza.

¿La exégesis cristiana no hizo más que prolongar el Midrash? O, más exactamente, si la dimensión jurídica fue menor en el cristianismo primitivo, ¿retomó la *haggada* añadiéndole un significativo nuevo, Cristo, para combinar con los anteriores? La respuesta es que no fue éste el caso. En relación con todos los significantes anteriores, Jesús supone una ruptura. Inmediatamente, con su palabra, hace gala de una gran libertad frente a la exégesis judaica: la substituye por su enseñanza personal, su persona, su cuerpo y su sangre. No contento con ser un significativo, Jesús se impone a sí mismo como un referente de la exégesis.

En los tres Evangelios sinópticos, las citas bíblicas son numerosas y relativamente fieles al texto. Sin embargo, con mucha frecuencia, su enunciación se atribuye a Jesús. Los evangelistas citan poco por cuenta propia, o de manera implícita, como por reminiscencia o por automatismo, y sin fórmulas de introducción. Sólo Mateo, que se dirige a los judíos, concede a la cita la categoría de un argumento formal: fiel a la tradición judaica, descubre recurrencias o profecías.

Solamente en las Epístolas de Pablo aparece un uso de la cita bíblica que difiere del de los rabinos, y la cita no es puesta en boca de Jesús. Todo comentario, como veremos, buscará su legitimidad en Pablo. La innovación se diferencia incluso formalmente: Pablo tiene por costumbre reagrupar sus citas, ya sea en una serie de fórmulas separadas, ya sea en un todo heterogéneo.<sup>5</sup> La primera manera era habitual entre los rabi-

<sup>5</sup> Véase L. Vernard, artículo «Citations de l'Ancien Testament dans le

nos y lleva el nombre de *charaz*, la acción de ensartar perlas para hacer un collar, como en la Epístola a los Romanos (10, 19-21): «Es Moisés el primero que dice [...] E Isaías se atreve a decir [...] Pero a Israel le dice...». La segunda manera, desconocida por los rabinos, fue introducida por Filón de Alejandría. Un buen ejemplo de concatenación, en la misma Epístola de Pablo (3, 10-18), combina seis citas en una sola fórmula de introducción, «según que está escrito».

No obstante, estas diferencias entre la exégesis rabínica y la palabra de Jesús o de sus apóstoles, estas libertades, serían menores, no bastarían por sí solas para poner en marcha la gran máquina del discurso teologal, no refrendarían el divorcio entre el judaísmo y el cristianismo como el acta de nacimiento del comentario, si no ocultaran y no designaran el elemento diferencial fundamental.<sup>6</sup>

## 7. ESTADO DEL TEXTO FUNDACIONAL

Para basarse en un texto fundacional el comentario requiere una determinada disposición, plural, de ese texto, que sólo el Libro de los cristianos satisface. Por ello toda exégesis anterior no era comentario.

Los rabinos tenían también un texto propio, pero ese texto no era único: se componía de una serie de libros repartidos en tres clases: la Ley, los Profetas y los Hagiógrafos. No obstante, estos libros eran considerados como un todo: la interpretación pasaba sin dificultad de su expansión a su com-

---

Nouveau Testament», *Dictionnaire de la Bible. Supplément* (L. Pirot), París, Letouzey et Ané, 1934, vol. II, cols. 23-51.

<sup>6</sup> Véase J. Bonsirven, *Exégèse rabbinique et Exégèse paulinienne*, París, Beauchesne et ses fils, 1939; y Asociación católica francesa para el estudio de la Biblia, *Exégèse biblique et Judaïsme*, Estrasburgo, Université des sciences humaines de Strasbourg, 1973.

preensión (a la ley de su serie que se identifica con la Ley y se resume en el Decálogo). Por eso la pluralidad del texto fundacional—la afirmación previa de esta pluralidad es el *requisito* del comentario—estaba siempre ideal, inicialmente, reducida a su uni(cí)dad supuesta. La diversidad era rotundamente negada en beneficio de lo uno: por este motivo estaba prohibido todo comentario.

Por más que los exégetas judíos quisiesen perfeccionar todos los procedimientos del comentario, hasta aquella alegoría de la que el discurso teologal sacaría su fuerza,<sup>7</sup> la máquina no aceleraba: no era la materia prima lo que faltaba, sino que ésta era indivisible.

Filón de Alejandría, contemporáneo de Cristo, representa la máxima expresión de la exégesis bíblica intertestamentaria en el momento en que el discurso teologal va a tomar el relevo; los primeros Padres cristianos, en particular los de la Escuela de Alejandría y su adalid, Orígenes, le deben la herencia metodológica que él les transmitió de la filosofía griega. Además Filón ilustra a la perfección el bloqueo, la avería de la exégesis veterotestamentaria en cuanto que posible comentario. Filón es el primero en afirmar la existencia de un doble contenido de las Escrituras, y en esbozar una teoría de su lectura; supera el proyecto rabínico de una actualización de la ley, y, en este sentido al menos, se acerca al comentario. No obstante, en el marco del judaísmo, lo único que puede descubrir bajo el texto bíblico, bajo el sentido histórico, es un sentido cosmológico análogo al sentido de la física de los estoicos. En particular en el *De opificio mundi*, que es una lectura de los dos primeros capítulos del Génesis, Filón da una interpretación del mundo físico, de la naturaleza. En Filón hay dos objetos, por una parte la Biblia, y por la otra el cosmos, y su empresa de interpretación va y viene de la una al otro. Es una condición del comentario que dispon-

<sup>7</sup> Véase *infra*, nota 13, p. 210.



ga de dos objetos entre los que terciar; pero el mundo físico no es un texto (no es un texto quiere decir que no es legible como texto más que mediante una extrapolación que no admitirán de ningún modo los primeros teólogos y que tendrá que esperar), y la cosmogonía filoniana, como la exégesis judaica tradicional, tampoco es un comentario.

En este punto conviene señalar la originalidad del discurso teológico: a diferencia de la exégesis judaica, no proyecta en un gesto inaugural la pluralidad del texto primero sobre su uni(ci)dad postulada; a diferencia de la cosmogonía filoniana, detenta dos textos efectivos (escritos) entre los que trabajar. Efectivamente, con el cristianismo, un conjunto nuevo de libros, cuya composición no está todavía establecida, viene a situarse junto a los antiguos sin confundirse con ellos.

¿Cómo articular los dos conjuntos de textos? ¿Hay que considerar los nuevos como una continuación de los antiguos? ¿Hay que oponerlos? ¿Hay que rechazar los antiguos a partir de los nuevos? Todo el discurso teológico está relacionado con la necesidad de dar respuesta a estas preguntas ineludibles.

Estas preguntas no se plantearon mientras Cristo impartía su enseñanza: ni él ni sus apóstoles las resolvieron, y sus escritos, testimonios o cartas a las comunidades cristianas, no tuvieron la pretensión de rivalizar con la Biblia de los judíos, ni de definir un nuevo canon de las Escrituras. Otros debates eran más urgentes, y los textos de los primeros Padres griegos, Justino y Taciano en el siglo II, son apologías dirigidas a los emperadores romanos o a los prefectos y encaminadas a obtener el derecho a practicar el cristianismo. Hasta alrededor del año 150, los cristianos reconocían dos autoridades: por una parte la Ley y los Profetas, es decir el Antiguo Testamento como única Escritura, y por otra parte a Jesucristo, tal y como la tradición apostólica había transmitido su mensaje, y sin referencia a ninguna escritura. Cle-

mente de Alejandría, a finales del siglo II, introdujo la distinción entre Antiguo y Nuevo Testamento, pero fue Justino el primero que había enumerado, en el *Diálogo con Trifón*, apología compuesta hacia el año 160, el canon, la lista de los libros reconocidos como normas de fe, que incluía los cuatro Evangelios. De este modo reaccionaba contra los gnósticos, que proclamaban que el Dios de los cristianos no tenía nada que ver con el del Antiguo Testamento. Por lo tanto, fueron los gnósticos los primeros en ejercitarse en la lectura de los textos de los apóstoles e imponer el puñado de preguntas que originaron el discurso teológico. El discurso teológico tomó cuerpo en la refutación de las herejías.

El gnosticismo reprodujo el gesto inaugural de la exégesis judaica planteándose como objeto un texto fundacional unificado. Marción sostiene en las *Antítesis* que la antigua y la nueva ley son inconciliables. Rechaza la herencia del judaísmo y substituye el Dios justiciero de los judíos revelado en la Biblia, por el Dios anunciado por Jesús, que es amor y redención. Por eso la religión nueva debe basarse exclusivamente en el Evangelio, y además únicamente en el de Lucas, que Marción corrige para eliminar todo rastro de legalismo judío, o episodios como el de los peregrinos de Emaús (Lucas 24, 13) que resultan demasiado contradictorios con el interdicto que él lanza sobre la lectura de la Biblia. Heracleón, por su parte, compuso la primera lectura ordenada de los Evangelios de Juan y Lucas, en lugar de extraer de ellos tal o cual texto para apoyar su doctrina.

Toda la literatura patrística griega del siglo III, y en particular la Escuela de Alejandría, tendrá como adversarios a Marción, Heracleón y la herejía gnóstica. Orígenes se refiere a ellos continuamente y su *Comentario a Juan*, una de sus primeras obras, escrita en honor de Ambrosio, a quien acababa de convertir del gnosticismo, es una réplica al texto de Heracleón, al que critica minuciosamente, casi palabra por palabra.

De este modo, contra los judíos que sólo tienen como texto fundacional el Antiguo Testamento, contra los gnósticos que, por su parte, rechazan el Antiguo Testamento y no reconocen más que todo o parte de lo que pronto será el Nuevo, el discurso teologal se definió en sus inicios por la reflexión sobre dos posturas opuestas en las Escrituras. Si tenemos en cuenta este axioma, Orígenes es, en la primera mitad del siglo III, «el verdadero creador de la exégesis científica en el mundo cristiano», como ha escrito Gustave Bardy,<sup>8</sup> es decir, el fundador del comentario o del discurso teologal. Esto no significa, por supuesto, que Orígenes lo haya producido a partir de nada; Justino, Tatiano, Ireneo y Clemente de Alejandría, le precedieron y, cuando menos, prepararon el terreno. Pero la obra de Orígenes, tanto por su amplitud como por su carácter sistemático, sobrepasa a todas las que la precedieron y a las cuales se refiere poco. Orígenes montó la máquina teologal, aunque lo haya hecho con piezas ya fabricadas, de una manera que conocerá pocos cambios en el futuro. Por eso es en él, el más completo de los teólogos hasta san Agustín, donde mejor descubriremos el funcionamiento del comentario, y, tomando a Orígenes como punto de partida, podremos seguir su desarrollo.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> G. Bardy, artículo «Origène», *Dictionnaire de théologie catholique* (A. Vacant y E. Mangenot), París, Letouzey et Ané, 1932, vol. XI, cols. 1489-1565.

<sup>9</sup> Sobre Orígenes, además del artículo de G. Bardy, véase H. de Lubac, *Histoire et Esprit. L'intelligence de l'Écriture d'après Origène*, París, Aubier-Montaigne, 1950; J. Daniélou, *Origène*, París, La Table ronde, 1948, y «Origène», artículo en *Dictionnaire de la Bible. Supplément, op. cit.*, vol. VI; M. Harl, *Origène et la Fonction révélatrice du Verbe incarné*, París, Seuil, 1958; H. Crouzel, *Origène et la Connaissance mystique*, París, Desclée de Brouwer, 1960 (abundante bibliografía); y *Origène et la Philosophie*, París, Aubier-Montaigne, 1962.

## 8. LAS DOS ESCRITURAS

Un discurso se define por su objeto. En la Antigüedad griega, la teología era el *lógos* sobre Dios, todo discurso sobre Dios, entre ellos el pagano. ¿Cuál es el objeto del discurso teológico? Ya no es Dios, sino su palabra, las Escrituras. De ahí la denominación de discurso teológico, discurso del discurso de Dios. No obstante, las Escrituras cristianas, a diferencia de las judías o las gnósticas, se dividen en dos. De modo que el objeto del discurso teológico, mediante el cual rompe con toda exégesis anterior e instituye el comentario, sería, más que las Escrituras, su división o la resolución de esta división. Indistintamente se dice el Libro, la Biblia, la Escritura o las Escrituras. Pero todos estos nombres son imperfectos, y el que convendría más no sería ni singular ni plural, sería dual: las dos Escrituras, la Antigua y la Nueva.

En los comienzos del proyecto de Orígenes, se encuentra esta división de la Escritura sobre la que trabajará y que, antes, le trabajará; a propósito de ella disputa con los gnósticos. La Escritura es ya un texto ambivalente: se compone de dos conjuntos separados entre los cuales hay una solución de continuidad. En realidad el proyecto de Orígenes consiste en instalarse en esa diferencia, y todo el discurso teológico que le sucederá se inscribirá en la interfaz de los dos Testamentos. La división del teólogo como sujeto del discurso pasa por la de su objeto: lo mismo que éste, aquélla le es consubstancial.

El discurso teológico, y sin duda todo comentario, es, más que secundario respecto a un texto principal, siempre y esencialmente terciario (interpretante) en relación con una serie que comprende ya dos elementos:

- el Antiguo Testamento,
- el Nuevo Testamento,
- el discurso teológico.

Los dos primeros elementos son intrínsecamente contradictorios. Pero, en lugar de rechazar uno u otro, se trata

—éste es el fin último del discurso teologal—de mostrar que no constituyen en el fondo más que uno, de convertir su antinomia en una complementariedad, en la armonía entre dos voces en principio discordantes, aunque sin hacer desaparecer completamente su contradicción, sin reducir el uno al otro, manteniendo su diferencia, pues ella es el cristianismo mismo. El discurso teologal transforma la división de la Escritura en una adecuación o en una dualidad, en el sentido matemático de una relación ordenada. Los dos Testamentos son evidentemente distintos y es imposible considerarlos idénticos, pero entre ellos la relación no es de exclusión. Por el contrario, hay una aplicación de uno a otro, un isomorfismo cuya exposición constituye la vocación del discurso teologal. A diferencia de toda exégesis anterior, que postulaba la homogeneidad de su texto fundacional, su división es necesaria para el comentario, que tiene además la pretensión determinante de resolverla.<sup>10</sup> Al constituir un tercer texto después de los otros dos, trata de demostrar que ambos no forman más

<sup>10</sup> Se impone hacer una precisión. Si se consideraba la Biblia judía una e indivisa, la Torá en cambio era indiscutiblemente dinámica, puesto que comprendía lo escrito (la Biblia) y lo oral (la tradición). Pero aunque la división en dos del texto fundacional—su ambivalencia o su equivocidad—es una condición necesaria del comentario, no es una condición suficiente. La exégesis judaica intertestamentaria no era un comentario, ya que la Torá ordenaba, no una sola dirección de interpretación que hubiera resuelto su división, sino dos direcciones distintas: la *halakha* y la *haggada*. La exégesis, como la Torá, era diádica. Después de la destrucción del Templo, los rabinos compilaron la *halakha* en la Mishna, repetición, doble o copia de la Torá, según una posible etimología. Entre la Biblia y la Mishna, dos textos escritos, un comentario será posible: el Talmud, la enseñanza de la Mishna que la remite a la Biblia. Sin duda, es la forma de la exégesis judaica la que mejor responde a nuestra definición del comentario, a pesar de que su vocación sea jurídica y que proceda menos por la interpretación continua de un texto que por el recurso a la cita bíblica como confirmación: «Como fue dicho...». Pero el Talmud es posterior a Cristo y resulta difícil establecer qué influencia tuvo la exégesis cristiana en su proyecto: no hubo comentario rabínico en sentido estricto antes de Cristo.

que uno en una unión contradictoria, y que él mismo es, gracias a esta unión, segundo, como el Nuevo Testamento lo era respecto al Antiguo. De este modo, el comentario encuentra en su texto tanto el modelo como la materia de su escritura.

## 9. EL PLURAL DE LOS SENTIDOS

A fin de abrir el Libro, de penetrar en el misterio de la Biblia, Orígenes necesita un método. Elabora entonces una doctrina de los sentidos de la Escritura, que se abrirá camino en el ámbito de la teología medieval. Dicha doctrina descansa en la oposición entre la letra y el espíritu, que proviene de san Pablo: «La letra mata, pero el espíritu da vida».<sup>11</sup> O: «Mas ahora, desligados de la Ley, estamos muertos a lo que nos sujetaba, de manera que sirvamos en espíritu nuevo, no en la letra vieja».<sup>12</sup> Esta segunda cita aclara lo que la primera tenía todavía de sibilino: lo que mata es tomar la Escritura al pie de la letra, como lo hace la exégesis rabínica para justificar la ley judaica, lo que mata es el silencio, la sujeción; lo que vivifica, por el contrario, es el mensaje de Cristo que se desprende de la ley, que enseña la libertad de la salvación, que hace hablar.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> II Corintios 3, 6.

<sup>12</sup> Romanos 7, 6.

<sup>13</sup> Desde el siglo III, los rabinos desalentaron toda interpretación alegórica de la Biblia: al espiritualizar las Escrituras, hacía el juego a los cristianos. Aparecieron dos tendencias: la de los judíos de la Diáspora (el judaísmo alejandrino o helenístico, que hizo uso de una alegoría física o moral en la línea de Filón), y la de los judíos de Palestina (el judaísmo rabínico anti-alegórico que formulaba sobre todo prescripciones jurídicas ateniéndose a la letra de los textos). Pero ¿hubo realmente un alegorismo judío anterior al comentario cristiano que habría constituido para éste su especialidad? Sin duda, pero de una manera limitada y local. La literatura *peshet* del Qumrán leía los textos sagrados como predicciones crípticas de los acontecimientos presentes. Sin embargo, se trata de una interpretación menos alegórica que tipológica de la repetición y de la profecía, según la fórmula canónica «del

La oposición entre la letra y el espíritu entronca con la figura de la alegoría tal y como la retórica la definía y como Filón la había interpretado ya en la Biblia. Según Quintiliano por ejemplo, la alegoría era una figura de pensamiento definida formalmente como una metáfora continuada, *continua metaphora*,<sup>14</sup> que consistía prácticamente «en hacer entender un sentido diferente del de las palabras, o incluso un sentido que les es contrario»<sup>15</sup>—«*aliud verbis, aliud sensu*» o «*aliud dicere, aliud intelligi velle*»—.<sup>16</sup> De modo que cuando los *exempla* no van acompañados de sus explicaciones son alegorías; y lo mismo los enigmas, expresiones oscuras del pensamiento. Demetrio, en su tratado *Sobre el estilo*, pone incluso como ejemplo de alegoría lo que para Aristóteles era el arquetipo del apotegma, la desaparición de las cigarras para aludir a que los enemigos abatirán los árboles.<sup>17</sup> Por lo demás, en el Evangelio de Juan, la palabra que designa la expresión alegórica es *paroimia*, el refrán en la *Retórica* de Aristóteles. De modo que, al principio del cristianismo, la noción de alegoría comprende el apotegma y el refrán, que eran para Aristóteles las dos formas de la repetición de lo ya dicho. El destino de las alegorías será su repetición a lo largo de todo el discurso teológico: la cita bíblica resaltada es una alegoría.

Según Orígenes, del binomio paulino de la letra y el espíritu se deduce la eventualidad de que toda proposición de la Escritura sea equívoca, polisémica, y sea por lo tanto sus-

---

mismo modo que... también...». Diferente de la tipología es una alegoría real por medio de la interpretación moral de un pasaje histórico o legal, la interpretación de un pasaje desprovisto de sentido en apariencia por otro pasaje más explícito, como la practicará Orígenes. Véase J. Pépin, *Mythe et Allégorie...*, op. cit.; y R. P. C. Hanson, *Allegory and Event*, Richmond, Virginia, John Knox Press, 1959.

<sup>14</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, IX, 2, 46.

<sup>15</sup> *Ibid.*, VIII, 6, 44.

<sup>16</sup> *Ibid.*, IX, 2, 92.

<sup>17</sup> Aristóteles, *Retórica*, II, 21, 1395 a 1-2; III, II, 1412 a 24.

ceptible de varias lecturas, históricamente al menos de dos: la judía y la cristiana. Aristóteles, en el segundo tratado del *Órganon*, Sobre la interpretación, había construido una lógica de las proposiciones totalmente fundada sobre un axioma de la univocidad del sentido, sobre la imposibilidad de querer decir dos cosas a la vez, axioma que prevalece en su idea de la metáfora como transferencia de sentido de una palabra a otra, substitución sin coexistencia y sin equívoco. La noción retórica de alegoría comparte el mismo sentido, aunque Quintiliano describa su funcionamiento como la remisión a un sentido distinto en el plural, *aliud*, y no al otro sentido en el dual, *alterum*. En contraposición a la hermenéutica aristotélica, y a la exégesis o a la alegoría griega, el método de Orígenes se define como una comprensión de doble sentido, de la concurrencia de los sentidos, como una interpretación de sentidos distintos (el espíritu) que se ocultan y sin embargo se ofrecen en un sentido inmediato (la letra). Pero Orígenes afina todavía más la división paulina, hasta llegar a hacer de ella una tricotomía. Los sentidos de la Escritura son tres: el sentido literal o histórico, el sentido moral, y el sentido místico o espiritual. Esta tríada esencial de la alegoría está tomada de san Pablo, calcada de las tres partes del hombre de las que habló en una ocasión: «Que se conserve entero vuestro espíritu, vuestra alma y vuestro cuerpo sin mancha, para la venida de nuestro Señor Jesucristo».<sup>18</sup> No obstante la homología entre el hombre y el Libro no está fundada en ninguna parte, y así lo afirma Orígenes: «*Sicut ergo homo constare dicitur ex corpore et anima et spiritu, ita etiam sancta scriptura, quae ad hominum salutem divina largitione concessa est*».<sup>19</sup> A menos que el don divino de la Escritura para la salvación de los hombres suponga su identidad con su estructura.

<sup>18</sup> I Tesalonicenses 5, 23.

<sup>19</sup> Orígenes, *De principiis*, libro IV, capítulo XI (Migne, P. G., II, col. 366).



El primer sentido de Orígenes, carnal o histórico, corresponde a la letra del texto; por sí solo influye poco en la edificación y la salvación. El sentido físico o moral es una aplicación al alma, independientemente de su pertenencia al cristianismo, una lección de moral laica. Finalmente, el sentido neumático o místico revela el misterio de Cristo a aquellos que saben leerlo, es el alimento sólido de la fe mientras que, según la imagen de Orígenes, el sentido moral no es más que un alimento para niños.

Éste es el orden, cuerpo-alma-espíritu, en el que Orígenes, después de haberlo justificado, se propuso profundizar en el sentido de las Escrituras. Sin embargo, como ha subrayado Henri de Lubac,<sup>20</sup> no es este orden el que practica siempre. Muy a menudo recurre a un orden diferente, del que no da ninguna explicación, cuerpo-espíritu-alma, que, no obstante, es el único que responde verdaderamente a la doctrina cristiana, como si su uso corrigiera por sí mismo las imprecisiones de la teoría. En la segunda serie, en la que el primer término permanece inalterado pero los dos siguientes se han invertido, el sentido histórico se refiere todavía a las cosas judías. Sin embargo, el segundo sentido, el espiritual, concierne ya a Cristo. De esto se deduce una diferencia mayor en cuanto al alcance del sentido moral, que aparece esta vez en tercera posición, después del misterio crístico. Mientras que, en la primera serie, se aplicaba al alma en sí, desconocedora de la revelación, ahora se refiere a la salvación del *anima in Ecclesia* que el sentido místico acaba de descubrir.

Veamos un pasaje del Éxodo al que Orígenes aplica esta guía de lectura: «Murió José [...] Los hijos de Israel crecieron y se multiplicaron, llegando a ser muchos en número y

<sup>20</sup> H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, París, Aubier-Montaigne, 1959-1964, I.<sup>a</sup> parte, vol. I, p. 201 y ss. (obra fundamental que he consultado mucho para escribir estas páginas).

muy poderosos».<sup>21</sup> El sentido histórico está sobreentendido, se trata de la multiplicación de los fieles después de la muerte de José. Pero Orígenes añade: «Para mí, que creo en la palabra de mi Señor Jesucristo, pienso que no hay en la Ley ni en los Profetas “una iota ni un acento” que no contenga un misterio».<sup>22</sup> El verdadero José, del que el de la historia no era más que un anuncio, es por supuesto Cristo, que murió para que la Iglesia se extendiera por toda la tierra. «Esto en cuanto al punto de vista místico. Pero no omitamos el punto de vista moral; ya que éste edifica las almas de los oyentes». En el sentido moral, la muerte de Cristo se reproduce en el alma de cada cristiano, donde hace proliferar la fe.

Durante toda la Edad Media y hasta santo Tomás, dos series de sentido serán explotadas en la lectura de la Biblia, series de cuatro términos que, a los tres de Orígenes, añaden la analogía, el sentido último o escatológico del cristianismo. Estas dos series son bautizadas por la tradición como: letra-tropología (sentido moral)-alegoría (sentido místico)-anagogía, y letra-alegoría-tropología-anagogía. De las dos, la segunda tuvo mejor suerte y se extendió por las escuelas en la forma del famoso dístico de Agustín de Dacia: «*Littera gesta docet, quid credas allegoria | Moralis quid agas, quo tendas anagogia*» ('La letra nos enseña los hechos, la alegoría lo que hay que creer, el sentido moral lo que hay que hacer, la anagogía el fin al que aspirar'). La aplicación sistemática de esta guía de lectura proporciona un cierto número de *topoi* codificados, de *exempla* trillados que se repetirían literalmente en las homilías medievales, como éste, casi perfecto por la manera en que sus interpretaciones coinciden en esencia con los cuatro sentidos: Jerusalén es, en sentido histórico, la ciudad de los judíos (el tema judío por antonomasia), en sentido ale-

<sup>21</sup> Éxodo 1, 6-7.

<sup>22</sup> Orígenes, *Homélies sur l'Exode*, I, 4 (París, Cerf, 1947). [*Homilías sobre el Éxodo*, Madrid, Ciudad Nueva, 1992].

górico, la Iglesia de Cristo (el tema cristiano por antonomasia), en sentido moral, la *anima in Ecclesia* (el tema moral por antonomasia), y en sentido anagógico, la ciudad celeste (el tema postrero por antonomasia). Sería el prototipo de la exégesis medieval en la medida en que fue el motor esencial de aquello que se repite, y sigue repitiéndose todavía hoy en día.

Henri de Lubac, que encuentra en Orígenes la fuente común de las dos series medievales divergentes, considera que la diferencia entre ellas es capital y depende de la posición que otorgan a la alegoría, ya que ésta es el instrumento del descubrimiento del misterio cristiano. Cuando la serie letra-tropología-alegoría extrae del texto una lección moral que no tiene nada de especialmente cristiano antes de leer el misterio de Cristo, no hace más que retomar el método alegórico de Filón, substituyendo su sentido cosmológico por un sentido espiritual. Sin embargo, Orígenes omite casi siempre la etapa intermedia que su método ahorra. Él enuncia directamente el misterio después de haber evocado la historia. En este caso, su tricotomía se reduce al binomio letra-espíritu. En ocasiones, y sobre todo en las homilías, completa el binomio, como hemos visto, con un sentido moral que aparece entonces como asociado al alma ya cristiana. Para Henri de Lubac, solamente este segundo sentido constituye la originalidad del comentario; está exclusivamente fundado en el misterio de Cristo, no existe en ninguna otra parte más que en la tradición cristiana de la *lectio divina*, y está ausente en Filón.

Cualquiera que sea el número exacto de los sentidos admitidos de las Escrituras, la facultad de su desarrollo serial—esto es lo decisivo—pertenece en exclusiva al comentario: es lo propio del comentario. Evidentemente, no llega más que a aproximarse al binomio paulino de la letra y el espíritu que inicia la recurrencia. La razón de la progresión patristica es el paso del uno al dos, del sentido literal al sentido espiritual mediante la alegoría. Y sobre la base de esta iniciación, el discurso teológico se lanza al descubrimiento de un

tercer sentido, un cuarto sentido, y así sucesivamente. Contrariamente a lo que se piensa, no es la dualidad (entre lo manifiesto y lo latente) lo que caracteriza el género del comentario, sino la pluralidad, la serie (la indefinición de lo latente). El continuo encabalgamiento, a partir de Orígenes, es consubstancial al comentario. Lo confirma el hecho de que cuando la escolástica y santo Tomás, a partir del siglo XIII, pongan un freno al desarrollo serial de los sentidos de las Escrituras, reaccionando contra el alegorismo de los Padres de la Iglesia, reprimirán el comentario.

Según Tomás, no hay más que dos sentidos en la Escritura, que exigen dos lecturas distintas. Por una parte, el sentido de los textos que él revaloriza contra la tradición patristica, y que es objeto de una exégesis. Por otra parte, el sentido de las cosas de las que hablan los textos; éste constituye el objeto de la teología, es decir, no ya de un discurso teologal o de un comentario, sino, después de Abelardo, de un discurso que tiene la ambición de constituir un saber sistemático, una ciencia de la fe. Según la fórmula de santo Tomás: «La diversidad de sentidos no engendra ningún equívoco o cualquier otro tipo de ambigüedad [...] estos sentidos no se multiplican porque un mismo término tenga muchos significados, sino porque el contenido de los significados por los términos puede significar otra cosa».<sup>23</sup> Es el segundo sentido, el sentido espiritual o el sentido de las cosas, lo que a su vez se distribuye entre diversos valores: «Así, pues, el primer significado de un término corresponde al primer sentido citado, el histórico o literal. Y el contenido de lo expresado por un término, a su vez, significa algo. Este último significado corresponde al sentido espiritual, que supone el literal y en él se fundamenta».<sup>24</sup> Esta última observación reprueba la negligencia de algunos

<sup>23</sup> Santo Tomás, *Summa theologiae*, I, qu. I, art. 10 [*Suma de teología*, vol. I, Madrid, BAC, 2001, pp. 99-100].

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 99.

Padres con respecto al sentido manifiesto. El futuro contradijo directamente a Orígenes y a las series de sentido de las que fue promotor: «Este sentido espiritual se divide en tres. Como dice el Apóstol<sup>25</sup> la Antigua Ley es figura de la Nueva; y esta misma Nueva Ley es figura de la futura gloria, como dice Dionisio.<sup>26</sup> También en la Nueva Ley todo lo que ha tenido lugar en la cabeza es signo de lo que nosotros debemos hacer». Encontramos los diversos valores que la patrística reconocía a la Escritura, pero ordenados de un modo diferente y todos a la misma distancia del sentido literal: «Así pues, lo que en la Antigua Ley figura la Nueva, corresponde al *sentido alegórico*; lo que ha tenido lugar en Cristo o va referido a Cristo, y es signo de lo que nosotros debemos hacer, corresponde al *sentido moral*; lo que es figura de la eterna gloria, corresponde al sentido *anagógico*».<sup>27</sup>

Esta presentación interrumpe la progresión serial y la proliferación de los sentidos. El segundo sentido en efecto, el de las cosas, no puede suscitar un tercero y así sucesivamente, del mismo modo que él estaba fundado en el primero; es él mismo el que se descompone en varias especies, en varios sub-sentidos. Tomás substituye la estructura en cadena de los sentidos patrísticos por una estructura ramificada, arborescente (horizontal en lugar de vertical), para la que los sentidos, en vez de sucederse y de engendrarse, vienen a situarse los unos al lado de los otros y pierden su poder creador: forman una hermandad, no un linaje.<sup>28</sup>

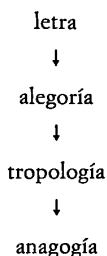
<sup>25</sup> Hechos 10, 1.

<sup>26</sup> Dionisio el Areopagita, *La Jerarquía celeste*, v, 1.

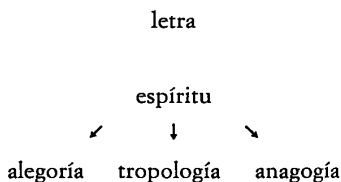
<sup>27</sup> Santo Tomás, *Summa theologiae*, 1, qu. 1, art. 10 [op. cit., p. 99].

<sup>28</sup> Véase J. Daniélou, *Les Divers Sens de l'Écriture dans la tradition chrétienne primitive*, Lovaina, Desclée de Brouwer, 1948, que se opone en varios puntos a la presentación, según H. de Lubac, de la doctrina de los sentidos de la Escritura en Orígenes.

### La sucesión de Orígenes



### La de santo Tomás



Modificando el orden estructural de los sentidos de las Escrituras, Tomás puso fin a la época del comentario, que es también la de la lectura patrística de la Biblia. Tomás consuma una ruptura entre la teología y la exégesis, mientras sitúa la teología sobre una nueva base, filosófica. En adelante, el discurso teologal ya no tendrá como modelo formal la estructura de las Escrituras. Si el comentario es el discurso teologal patrístico, del mismo modo que era posible atribuirle un *terminus a quo* —el nacimiento de Cristo—, ahora estará en condiciones de definir su *terminus ad quem*: la intervención de santo Tomás.

Queda por probar la posibilidad de un comentario después del siglo XIII, no ya bíblico, sino que hubiera sobrevivido a partir del modelo patrístico, substituyendo por otro texto (el de Aristóteles, por ejemplo) el de las Escrituras cuando éstas se convirtieron en objeto de la escolástica.

## 10. LA ASTUCIA DE ORÍGENES

El texto primero de Orígenes está dividido dos veces en dos: por una parte, y a lo largo, entre el Antiguo y el Nuevo Testamento; por otra parte, y a lo ancho, entre la letra y el espíritu. Debería resultar, pues, dos veces más ilegible. Pero veamos la apuesta de Orígenes: las dos divisiones que atraviesan las

Escrituras no son en realidad, nos dice, más que una, o más bien, y mejor aun, ambas se anulan mutuamente. Para Orígenes, el Antiguo Testamento es el modelo en arcilla que perfila los rasgos de la estatua pero que es destruido una vez la estatua ha sido acabada. En el caso de las Escrituras, el modelo no se destruye: «Las cosas de la Ley y de los Profetas son los rudimentos que nos permiten la perfecta comprensión del Evangelio y todo el conocimiento espiritual de las palabras y los hechos de Cristo».<sup>29</sup>

La letra de las Escrituras se identifica con el Antiguo Testamento, y el espíritu con el Nuevo. De repente, una vez planteadas estas dos ecuaciones, desaparecen todas las trabas a la lectura, como por un misterio que hace que, superponiendo a una primera contradicción, aparentemente insoluble, entre los dos Testamentos, una segunda, no menos irreductible, entre la letra y el espíritu, se desvanezcan de común acuerdo. A decir verdad, si la primera división es longitudinal para el texto, y la segunda, transversal, lo que Orígenes lleva a cabo es una proyección de una sobre la otra: repliega el texto sobre sí mismo y, como consecuencia, éste se encierra en su interior. Mientras que los rabinos y Filón ignoraban lo que debían buscar bajo la letra de la Biblia, Orígenes lo sabía: sencillamente la nueva alianza. En realidad su programa, y el de la teología, está muy claro: volver a encontrar el Nuevo Testamento en el Antiguo o, lo que viene a ser lo mismo, el espíritu bajo la letra.

Henri de Lubac resume perfectamente cómo la contribución inicial de Orígenes, sin duda inspirada en Justino, Ireneo y Clemente de Alejandría, servirá de principio al discurso teológico: «La tradición cristiana reconoce dos sentidos a la Escritura; su denominación más general es la de sentido literal y sentido espiritual ("neumático"), y estos dos sentidos son entre ellos como el Antiguo Testamento y el Nuevo; más exactamente, hablando con propiedad, constituyen,

<sup>29</sup> Orígenes, *Commentaire de Matthieu*, x, 9-10 (París, Cerf, 1970).

son, el Antiguo y el Nuevo Testamento». <sup>30</sup> Una fórmula célebre de san Agustín definió esta idea para la tradición: «*In Veteri Testamento, est occultatio Novi, in Novo Testamento, est manifestatio Veteris*».

Semejante proposición lleva a cabo la sutura entre los dos conjuntos separados del Libro. Ahora bien, en el fondo se trata de una astucia: Orígenes comienza por afirmar la división, la solución de continuidad tanto entre los dos libros como entre los dos sentidos; a continuación convierte el dos (y el dos veces dos) en uno, niega la separación, es decir, la admite pero sólo para terminar ignorándola. El comentario es la negación de una diferencia que sólo reconoce al inicio para poder demostrar mejor a continuación que dos no hacen nunca más que uno, para instituirse a sí mismo como único en la búsqueda sistemática de las correspondencias entre dos. Nadie, más que el comentarista o el intérprete, tiene una fe absoluta en la unidad bajo la que se subsume la división mediante el rodeo de la serie de la que esa unidad será el límite.

Quizá sea esto, gracias a la jugada de Orígenes, lo que caracteriza en última instancia todo comentario, cualquiera sea su objeto: el movimiento que proyecta una división transversal sobre una división longitudinal del texto, y que las rebasa después de haber reconocido su necesidad. Un principio así es el fundamento de toda lectura cuando ésta se considera un retorno al texto. Y sigue operativo, por ejemplo en el método de la *lectura sintomática* que elaboró L. Althusser como preámbulo a *Para leer «El capital»*: «Tal es la segunda lectura de Marx: una lectura que nos atreveremos a llamar “sintomática”, en la medida en que descubre lo no descubierto en el texto mismo que lee y lo refiere, en un mismo movimiento, a otro texto, presente por una ausencia necesaria en el primero, presente por una ausencia producida, sin embargo, a título de síntoma, por el primero, como su propio *invisible* [...] *El*

<sup>30</sup> H. de Lubac, *Exégèse médiévale...*, op. cit., I, I, p. 305.



*segundo texto está ya en el primero*, al menos como posible, el texto invisible está ya contenido en el texto legible, como un modo de su invisibilidad específica». <sup>31</sup> La oposición entre lo visible y lo invisible substituye a la oposición entre la letra y el espíritu, y el síntoma ha tomado el relevo de la alegoría. Por lo demás, nada ha cambiado. El comentarista está animado con la misma fe en la inspiración del autor, y la confiesa en estos términos: «... cuando Marx tiene que formular una *respuesta sin pregunta*, [basta] un poco de paciencia y de perspicacia para descubrir *en otro sitio*, veinte o cien páginas más allá o bien en relación con otro objeto, o bajo la envoltura de otra materia, la *pregunta misma*», <sup>32</sup> traducción fiel de una proposición agustiniana a menudo retomada por santo Tomás: «*Nihil est quod occulte in aliquo loco sacrae Scripturae tradatur, quod alibi non manifeste exponatur*». <sup>33</sup>

## II. EL ROLLO DULCE COMO LA MIEL

Una imagen habitual del discurso teologal que nos recuerda a Orígenes simboliza la armonía unitaria que él plantea como relación ideal entre los Testamentos, entre los sentidos, que él se propone descubrir; es la imagen del rollo escrito por ambas caras que se le aparece a san Juan en el Apocalipsis: <sup>34</sup>

Vi a la derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por ambas caras, sellado con siete sellos. Y vi un ángel poderoso que pregonaba a grandes voces: ¿Quién será digno de abrir el libro y desatar sus sellos? Y nadie podía, ni en el cielo, ni en la tierra, ni debajo de la tierra, abrir, el libro ni verlo.

<sup>31</sup> L. Althusser, *Para leer «El capital»*, prefacio «De *El Capital* a la filosofía de Marx», México D. F., Siglo XXI, 2004, p. 33.

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> Santo Tomás, *Summa theologiae*, I, qu. I, art. 9.

<sup>34</sup> Apocalipsis 5, 1-3.

Este rollo aparecía ya en el Antiguo Testamento, en el libro de Ezequiel: «Miré y vi que se tendía hacia mí una mano que tenía un rollo. Lo desenvolvió ante mí, y vi que estaba escrito por delante y por detrás».<sup>35</sup>

Según la interpretación tradicional, las Escrituras son ese rollo único, cuya cara contiene la letra y cuyo dorso contiene el espíritu. Pero es indescifrable para los hombres: si pudieran abrirlo, no sabrían verlo ni leer a la vez en ambas caras. Ezequiel lo comió (y le supo a mieles), y luego se fue por el mundo a predicar la palabra de Dios que había en él. El profeta es un ventríloquo: una *vox* lo inspira y lo posee. Imagen contraria a la *oratio* retórica y antropomórfica.

En la visión de san Juan, un cordero rompe los siete sellos del Libro; se trata de Cristo, mensajero de Dios entre los hombres, que abre el Libro. «Si él lo abre nadie lo puede cerrar», dice en otra parte san Juan.<sup>36</sup> Cristo tiene la llave, él es la llave de las Escrituras, su sentido único y el límite de sus sentidos.

## 12. LA DUPLICIDAD DE CRISTO

Orígenes y la teología trinitaria primitiva llaman habitualmente el Verbo, «*herméneus* del Padre», es decir, todavía no es intérprete (en el sentido moderno), sino heraldo, revelador y mensajero.<sup>37</sup>

Éste es el papel que el discurso teológico reconocía a Cristo en su origen: en lugar de la articulación de las dos Escrituras, es el intermediario. Una posición ambigua. Cristo ata lo que él mismo ha desatado; él es a la vez el causante de la disyunción y de la conjunción de las Escrituras. De la disyun-

<sup>35</sup> Ezequiel 2, 9-10.

<sup>36</sup> Apocalipsis 3, 7.

<sup>37</sup> Véase J. Pépin, «L'herméneutique ancienne», *Poétique*, 23, París, 1975, p. 298.

ción, cuando su encarnación rompe con la lectura judaica del Libro y prohíbe que se perpetúe: aparta el Libro, rompe su homogeneidad. De la conjunción, cuando esa misma encarnación restituye al Libro una unidad nueva. Esto no significa, insisto, que los dos Testamentos sean iguales, parecidos o idénticos, sino que, según una determinada perspectiva (la de su desenlace), son equivalentes. Evidentemente, tanto para Orígenes como para Marción y los gnósticos, los Testamentos son antitéticos, como el judaísmo y el cristianismo, pero no son contradictorios. La relación entre los dos Testamentos es una unión antagónica, o una implicación lógica: son dos, pero forman uno, como el anverso y el reverso de la hoja, como la causa y el efecto. El Nuevo Testamento es Cristo; el Antiguo anuncia a Cristo, está por lo tanto contenido en el Nuevo. Por eso, aunque el Nuevo viene después del Antiguo en la cronología, Cristo está en el principio de la lectura teologal de la Biblia. El Antiguo hay que leerlo en función del Nuevo, el joven en función del viejo.<sup>38</sup> El discurso teologal, y todo comentario, procede por la lectura recursiva del texto desde su término, es decir, invierte el sentido de la lectura y recorre el libro al revés, partiendo de Cristo, como cuando empezamos una novela policíaca por la última página con el fin de conocer todos los índices que llevan a la solución del enigma. En lugar de comenzar por los profetas e ir al encuentro de los apóstoles, de acuerdo con el sentido habitual y el orden genealógico, el comentario remonta el tiempo de la escritura, sigue un supuesto orden lógico. Como escribió Orígenes, «primicia de todas las Escrituras son los Evangelios»,<sup>39</sup> o también, «la ley de Moisés constituye los primeros frutos y el Evangelio las primicias»,<sup>40</sup> pues los primeros frutos prece-

<sup>38</sup> Véase L. Althusser, «Sur le jeune Marx», *Pour Marx*, París, Maspéro, 1965.

<sup>39</sup> Orígenes, *Commentaire de Jean*, I, 2, 12 (París, Cerf, 1966).

<sup>40</sup> *Ibid.*, I, 2, 14.

den a las buenas nuevas y las anuncian: «Las primicias y los primeros frutos no son la misma cosa: las primicias se ofrecen después de la cosecha, los primeros frutos antes».<sup>41</sup>

La inversión del sentido de la lectura que lleva a cabo el discurso teologal descansa sobre una hipótesis esencial, la de la convergencia del texto hacia su término, hacia su límite, y la de la unicidad—incluso si el texto es polisémico—de este límite. En el fondo de todo comentario hay un axioma que postula la existencia y la unicidad de un Cristo en el límite del texto que lee. Cada elemento del libro es portador de este límite y el análisis lo encontrará en él, encontrará lo que en él tiende hacia el límite. La idea del sentido, según el discurso teologal, parecía menos forzada que la de la lógica griega, que no le reconocía ni pluralidad ni equívocidad. Pero resulta que aunque el discurso teologal admite inicialmente cierta polisemia, enseguida reduce su alcance, ya que le presupone un orden, le impone converger hacia un punto en el que todas las variedades y las contradicciones se trascienden, un punto que adquiere el valor retrospectivo de un referente universal para todos los significantes acumulados en la lectura. Si, a lo largo de las páginas y del análisis, cada palabra bíblica está provista de varios sentidos, al revés, en la síntesis, estos sentidos se subsumen en un único referente—Cristo—, que funda la convergencia de las Escrituras y de sus sentidos en el uno. Como escribía Orígenes: «En uno solo se han convertido Moisés, la Ley, y Elías, la Profecía: uno solo con Jesús que es el Evangelio. Y ya no es como antes: ya no siguen siendo tres, sino que los tres se han convertido en un solo Ser».<sup>42</sup> Éste es el principio de convergencia que autoriza una lectura recursiva: convergencia y recursión son los dos elementos de la potente máquina teologal que dictamina que las Escrituras son un todo. Son un todo en la diversidad porque sólo tiene un referente, y Oríge-

<sup>41</sup> *Ibid.*, I, 2, 13.

<sup>42</sup> Orígenes, *Comentario a Mateo*, XIII, 43.

nes subraya sus comentarios de esta misma proposición expuesta en todas sus formas: «En aquello que está escrito en la Ley, todo está referido a Cristo en figura y en enigma». <sup>43</sup> Unas palabras que san Juan atribuye al apóstol Felipe legitiman este teorema: «Hemos hallado a aquel de quien escribió Moisés en la Ley y los Profetas, a Jesús, hijo de José de Nazaret». <sup>44</sup> Del mismo modo, san Pablo ve en Adán la figura, el *typos*, del Adán futuro, Cristo, que es el verdadero hombre del que Adán no era más que el esbozo. <sup>45</sup>

En la medida en que el discurso teológico levanta acta del hecho de Cristo, su camino está trazado de antemano. Para mostrar la convergencia de las Escrituras se tratará de repetir, de seguir la pista que lleva a Cristo en toda la palabra bíblica de la que él es el último referente. La teología no cesa de repetir a Cristo, porque él es ante todo lo que no cesa de repetir las Escrituras; el comentario hace que resuenen: «Dios sólo ha pronunciado una palabra, y fue cuando habló de su Hijo», dirá en el siglo IV san Ambrosio. Todas las Escrituras son una, en la medida en que son una alegoría de Cristo; su sentido espiritual se refiere siempre a Cristo, es Cristo, *res*, la cosa, como dirá santo Tomás. Esto es tanto como decir que Cristo, por el lugar preferente que Orígenes le reserva en el texto, es lo esencial del discurso teológico. <sup>46</sup> Conviene aclarar la paradoja de que Orígenes haya sido acusado por la ortodoxia católica de dos desviaciones que parecen mutuamente incompatibles y contradictorias con la importancia que él reconoce en principio a Cristo: la primera, haber privilegiado el espíritu de las Escrituras en detrimento de la letra; la

<sup>43</sup> Orígenes, *Comentario a Juan*, XIII, 26.

<sup>44</sup> Juan I, 45. Citado por Orígenes, *op. cit.*, I, 5, 31.

<sup>45</sup> Romanos 5, 14.

<sup>46</sup> «*Nil est in divina Scriptura quod non pertineat ad Christum vel ad Ecclesiam*». Éste será el gran principio de la hermenéutica cristiana, transmitido por la Glosa ordinaria y retomado en el prefacio del Salterio (Migne, P.L., 113, col. 844).

segunda, haber introducido una subordinación del Hijo al Padre, que más adelante sería calificada de herejía en relación con el dogma de la Trinidad definido en el concilio de Nicea, en el año 325.

Por lo que respecta a la primera acusación, Cristo es en efecto el espíritu del Antiguo Testamento, y en la medida en que Orígenes sólo se ocupa de él, es cierto que la letra, el sentido histórico, es, si no descuidado (es la vía de acceso al misterio), al menos considerado menor una vez que el misterio se ha desvelado. Por eso, cuando la teología condene, con santo Tomás, los excesos del alegorismo patrístico, será ante todo a Orígenes a quien atacará, como alguien que habría provocado esa desviación en la exégesis cristiana. Sin embargo, Orígenes tomó la Escritura al pie de la letra al menos una vez, y sabemos lo que le costó; tal vez de ahí proviniera su desconfianza posterior. Orígenes sabía algo de la letra, a pesar de lo que afirmaron sus detractores. En su juventud, después de haber leído esta frase de Jesús que Mateo refiere en su Evangelio: «Porque hay eunucos que nacieron así del vientre de su madre, y hay eunucos que fueron hechos por los hombres, y hay eunucos que a sí mismos se han hecho tales por amor del reino de los cielos»,<sup>47</sup> Orígenes se mutiló. El exceso de celo fue condenado, le valió a Orígenes no ser canonizado jamás, y al final de su vida, cuando Orígenes comentó a Mateo, se entregó a una larga digresión sobre su método a propósito de esa frase.<sup>48</sup> Previene contra la letra y recuerda el principio de su lectura alegórica. Cita una vez más la frase emblemática de san Pablo: «La letra mata, el espíritu da vida». De manera que no se trataba de aplicar la palabra de Jesús, sino de tomarla como una recomendación de castidad y de continencia. Se trata de la diferencia entre el paso al acto y la aceptación simbólica de una regla, entre la lectura como realización y la lectura como comentario. Sin embargo,

<sup>47</sup> Mateo 19, 12.

<sup>48</sup> Orígenes, *Comentario a Mateo*, XV, 1-4.

la dificultad que se resuelve tomando partido por el espíritu y el discurso, mediante la negación de la letra y del cuerpo (el comentario sería una garantía contra el paso al acto), se desplaza para resurgir en otra parte y provocar precisamente la segunda acusación dirigida contra Orígenes.

Esta segunda crítica, de la que Orígenes tuvo que defenderse en vida y que le valdría ser anatematizado por la ortodoxia católica, puede resultar desconcertante. ¿Cómo había podido suponer una jerarquía de las personas divinas y subordinado el Hijo al Padre mientras reconoce a Cristo el papel capital en la lectura del texto? Jesús abre el Libro, une los Testamentos con su encarnación, es el principio de comprensión de las Escrituras: la *lectio divina* es el rastro de Cristo. De manera que, si alguna subordinación caracteriza el comentario, se diría que es más bien la del Padre al Hijo. Pero no ocurre así, ya que tras haber concedido al Hijo el primer papel en la interpretación, Orígenes trata de retirárselo y de eliminar ese estorbo al que había otorgado la mejor parte. Cristo le estorba desde el momento en que el comentario sigue sus huellas y podría continuar solo, sin ayuda de nadie. Orígenes trata entonces de quitar importancia a Cristo y de dejarlo atrás. Lo reduce a un papel de intermediario provisional, el papel de intérprete en su primera acepción, entre el fiel y su Dios, tercero del que desembarazarse después de haber disfrutado de sus servicios. De manera que Orígenes distingue entre dos clases de cristianos, los simples y los perfectos. Los primeros se atienen a la fe, en sentido literal, a la persona de Cristo y a sus milagros, mientras que los segundos, gracias a la interpretación alegórica y al comentario de la Escritura, alcanzan el sentido místico y la gnosis, que no es saber, sino conocimiento, contemplación inmediata de las cosas divinas. Jesús, por su encarnación, sostiene la fe de los simples; pero la sabiduría divina, concedida como una especie de carisma a los más perfectos, que no tienen necesidad de los milagros de Cristo para creer, prescinde de Cris-

to. Los mejores conocen, más allá del Verbo encarnado que no es el todo del Verbo, la experiencia gnóstica de Dios mismo y del Verbo tal y como era al comienzo, junto a Dios. En resumidas cuentas, los más perfectos de los cristianos, entre ellos evidentemente aquellos que sostienen el discurso teológico, evitan al Hijo después de haber permitido que los conduzca de camino hacia el Padre; la subordinación del Hijo al Padre está contenida lógicamente en la función de intérprete, de mensajero entre Dios y los Hombres, de intermediario entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Orígenes, que afirmó continuamente la coeternidad del Padre y del Hijo increado, nunca expresó estas ideas con tanta claridad como las he expuesto, pero esta consecuencia implícita de su doctrina será retomada por el origenismo, que forma una aristocracia de la fe y que, fiel a Orígenes, dirigirá directamente sus oraciones a Dios, sin tener ya en cuenta al Hijo.

Sin embargo, ¿por qué el comentario requiere la eliminación de Cristo? ¿Por qué Orígenes no puede dejarlo en la cumbre, donde convergen las Escrituras y adonde lo había elevado en principio? En lugar de ver en ello una simple desviación heterodoxa, la del origenismo, ¿no habría que ver más bien una necesidad inherente al discurso teológico?

En realidad, Orígenes no se apoya en sí mismo para comentar las Escrituras, sino que descubre en las Escrituras la legitimidad del comentario: todo discurso segundo debe estar ya (contenido) en el texto primero, comprendido su método, no solamente lo que dice, sino también su autoridad para decirlo, según el principio de la regulación del discurso teológico por su objeto mismo, las Escrituras o su defecto. Dos episodios de los Evangelios, que Orígenes recuerda a menudo, le sirven de credenciales y le permiten refugiarse detrás de Cristo y declinar cualquier responsabilidad propia en la lectura que practica. La primera referencia es un pasaje del Evangelio de Juan en el que Cristo se dirige a los



judíos: «Escudriñad las Escrituras, ya que en ellas creéis tener la vida eterna, pues ellas dan testimonio de mí [...] Porque si creyerais en Moisés, creeríais en mí, pues de mí escribió él. Pero si no creéis en sus Escrituras, ¿cómo vais a creer en mis palabras?».<sup>49</sup> Aquí, Cristo no hace más que afirmar él mismo lo que se convertirá en una letanía del discurso teológico: es de él de quien Moisés y los Profetas han hablado, entre Moisés y él existe una relación de mutua implicación. En este sentido, esta cita canónica confirma lo bien fundado del postulado de la convergencia de la Escritura, pero sin prejuzgar la manera más conveniente de explotarlo como lectura. Por eso la segunda referencia de Orígenes es determinante: la aventura de los peregrinos de Emaús. Antes de que Cristo se haya dado a conocer, ellos le confiesan su perplejidad y su dificultad para admitir los acontecimientos recientes de la pasión y de la resurrección. Jesús les responde: «¡Oh, hombres sin inteligencia y tardos de corazón para creer todo lo que vaticinaron los profetas! ¿No era preciso que el Mesías padeciese esto y entrase en su gloria? Y comenzando por Moisés y por todos los profetas, les fue declarando en todas las Escrituras».<sup>50</sup> Mientras que en el primer texto Jesús se limitaba a decir que era de él de quien se trataba en las Escrituras, ahora interpreta él mismo todo el libro en lo que se refiere a él. No es necesario insistir sobre el valor de este episodio para el discurso teológico que se constituirá en su repetición, substituyendo a Cristo por otro intermediario que realice el mismo gesto, que reproduzca el discurso anunciado, pero por desgracia—por suerte para el comentario que se alimenta de él—desconocido, que Cristo hizo una vez en el camino de Emaús. El discurso teológico tendrá como vocación rellenar la laguna de ese discurso que no proporcionan las Escrituras. ¿Qué dijo Cristo? Queriendo restituir algo escuchado por los peregrinos, el comentario acabará instinti-

<sup>49</sup> Juan 5, 39 y 46-47.      <sup>50</sup> Lucas 24, 25-27.

vamente por tomar la palabra de Cristo. Por lo tanto, no es indiferente que Jesús, en esta ocasión, hablara de incógnito, como si fuera un viandante cualquiera, ya que es este detalle el que permitirá al teólogo ponerse en su lugar—o al menos alimentar esta pretensión exorbitante de tomar la palabra en su lugar—para decir y repetir esos *agrapha* caídos en el olvido pero de los que se sabe, y esto es lo único que importa, que tuvieron lugar.

Todo teólogo comenta las Escrituras como lo hizo Cristo para los peregrinos de Emaús: toma el lugar de Cristo y trata de substituirle. Por eso todo comentario es fundamentalmente una *imitatio Christi*. Así se explica la necesaria subordinación del Hijo al Padre, condición implícita y tendencia inevitable del discurso teologal. El teólogo sólo puede reivindicar el lugar de Cristo si este último es tan sólo el mensajero, el intermediario del Padre, mientras que mantenerlo en la cima prohibiría toda imitación en principio, salvo flagrante herejía, y al teólogo no le habría quedado más remedio que callarse o, como Orígenes en sus principios, pasar al acto. En el sistema de Orígenes, Cristo y el perfecto entre los fieles son equiparables; tienen la misma relación mística, gnóstica con el Padre; y es esta experiencia común la que transmiten ambos a los hombres. El discurso teologal supone una cierta identidad entre Cristo y el teólogo, una identidad tópica, de postura frente a las Escrituras, que habilitará al teólogo a hacer las veces, en parte, de Cristo, a repetir su discurso y hasta a reproducir su encarnación.

Por lo tanto, más que de una subordinación del Hijo al Padre, en la doctrina de Orígenes será preferible hablar de una profunda ambigüedad de Cristo inherente al comentario, que constituye su pecado original, la gnosis herética hacia la que tiende a volver como si el inicio no hubiera tenido lugar realmente. Esta ambigüedad sería la misma que la de todo «corte» que supone necesariamente todo comentario, aunque no fuera de la Biblia. Cristo (el corte) desempeña a

la vez tres papeles. Solución de continuidad en el texto, es al mismo tiempo el autor de su unidad retrospectivamente descubierta en la convergencia consigo mismo. Pero, en lugar de que Cristo conserve el valor de un límite asintóticamente aproximado, la convergencia, una vez establecida, es a su vez proyectada sobre el corte, que sutura aproximando, gracias su mediación, los dos conjuntos separados. Y en esta segunda proyección, que transforma la convergencia asintótica en una confluencia discreta, cualquier intérprete puede substituir a Cristo, pues todos los intérpretes son equivalentes. Ésta es la modificación del sentido de la convergencia: en primer lugar el Antiguo Testamento (todos los significantes bíblicos) converge hacia Cristo; a continuación, el Antiguo y el Nuevo Testamento, cada uno comprendido como un todo, convergen uno hacia el otro, se encuentran en Cristo, pero también, y de manera equivalente, en el discurso de todo intérprete que sabe negociar su diferencia en una repetición.

Conviene darse cuenta de cuál es el resto, el desecho de la negociación: es el paso al acto mismo, la encarnación como algo real, no como principio de lectura o matriz del comentario. Efectivamente, Jesucristo fue el primero en comentar. Ante los peregrinos de Emaús se convirtió en el exegeta de la Biblia. Pero no es tanto en esta ocasión, con palabras, como propone un método, sino por su encarnación y por toda su historia, cuando se ofrece como modelo del comentario, mediante actos. Por lo demás, Orígenes lo recuerda a menudo: el ideal del comentario o el comentario ideal es el milagro de las bodas de Caná.

Si en ocasiones Cristo hace la exégesis del texto, en principio es él mismo la exégesis: su comentario, más que palabra, es cumplimiento. El sentido cabal de las Escrituras no lo indica, no lo demuestra, ni siquiera lo representa: lo da, lo muestra, lo hace. Por eso, hablando con propiedad, no podemos decir que antes de él había un espíritu bajo la letra, porque el espíritu es él y él lo crea: él transforma la letra en

espíritu lo mismo que en Caná transformó el agua en vino.<sup>51</sup> Es en persona, en su carne, como interpreta el Antiguo Testamento. El comentario modelo es el que lleva a cabo Cristo; es el cuerpo de Cristo, es un paso al acto.

Esto da la medida de la represión que el comentario impone a lo real y al acto, a fin de negar su imposibilidad de realizar su ideal, que será sufrimiento en la cruz, pasión, resurrección: coalescencia perfecta entre el gesto y la palabra, entre la enunciación y el enunciado, respecto a la cual el discurso teologal entero no es más que un sucedáneo. Orígenes, en definitiva, estuvo más cerca de este ideal cuando se mutiló que a lo largo de toda su obra, más cerca de la palabra eficaz y realizadora que suprime la distancia con el acto, la palabra que confunde el *legein* con el *legomenon*: la esencia del comentario, Cristo, en una palabra, el *Lógos*. Pero la noción de *Lógos* en Orígenes es tan compleja como su Cristo.

### 13. EL «LÓGOS» TEOLOGAL

Sin duda no hay un pasaje de las Escrituras más frecuentemente glosado que el prólogo al Evangelio de Juan: «Al principio era el Verbo». Ésta es la demostración clásica del comentario que, para aspirar a la calidad teologal, tiene que haber superado la prueba de dar cuenta de ella. Ahora bien, el problema es la repetición en diversos momentos de las Escrituras de una palabra cuyo sentido se ha modificado con la historia, el término de Verbo, o de *Lógos*, investido de un valor diferente según la época. Si su sentido es la suma, el conjunto de sus usos—para retomar la única definición de sentido pertinente en este caso, la de Wittgenstein, que decía: «Compara el significado de una palabra con la “función” de

<sup>51</sup> Véase H. de Lubac, «Introduction à Origène», *Homélies sur l'Exode*, París, Cerf, 1947, p. 42.

un funcionario. Y “significados diferentes” con “funciones diferentes”—,<sup>52</sup> la finalidad del discurso teologal es recobrar lo uno que penetra lo múltiple o lo diverso, subsumir la variedad de los usos de la palabra *lógos* bajo la unicidad de un referente primero, con el fin de poder decir: «Siempre se trata de lo Mismo en toda aparición de la palabra *lógos*».

Juan es el único de los evangelistas en el que aparece la noción de *Lógos*, que usa también en sus Epístolas y en el Apocalipsis. Sin duda, no estaba ausente del Antiguo Testamento, pero con una diferencia esencial. En el Génesis, el *lógos* griego traduce la eficacia inmediata de la voluntad divina: es la Palabra de Dios, indistinta del acto, que crea, que realiza el mundo sensible («Dios dijo»). Los Salmos son fieles a esta idea: «Por la palabra de Yavé fueron hechos los cielos, y todo su ejército por el aliento de su boca».<sup>53</sup> El *lógos* veterotestamentario es la palabra mágico-religiosa eficaz y realizadora, y, como se ha visto, éste era también su sentido en la Grecia arcaica.<sup>54</sup> Con esta noción de *lógos* como palabra divina se relaciona directamente la de sabiduría, cuyo campo de actuación es parecido: palabra y sabiduría designan de forma parecida la eficacia de la enunciación divina como voluntad.

Por el contrario, en el corpus de Juan, el *Lógos* posee una naturaleza personal subsistente y constituye una hipóstasis distinta de Dios: es su Hijo el que se hará hombre. Poco importa aquí la influencia que ejerció en Juan la Escuela de Alejandría, y en particular Filón, según el cual se manifiestan diversas potencias entre el mundo sensible y el Dios perfecto, del que no es concebible que pueda comunicarse sin intermediario con los hombres, siendo el primero de es-

<sup>52</sup> Wittgenstein, *Sobre la certeza*, § 64, trad. Josep Lluís Prades y Vicent Raga, Barcelona, Gedisa, 1988.

<sup>53</sup> Salmos 33 (32), 6.

<sup>54</sup> Véase M. Detienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, *op. cit.*

tos intermediarios el *lógos*, primogénito que se convierte en el monogénito, el hijo único del cristianismo. Poco importa el peso exacto de esta herencia alejandrina, pues no fue ella, aunque sin duda pueda encontrarse en ella la fuente de muchas herejías que el cristianismo conocería más tarde, la que tuvo mayor influencia en el desarrollo del comentario; a menos que consideremos que esa influencia transmitía la noción del *lógos* de la filosofía griega, la cual, esencialmente contraria al pensamiento mítico o mágico-religioso, se encontraría en el origen de la dificultad que tendrá el discurso teologal para asimilarlas, para afirmar el Uno, el Mismo en la diversidad de los aspectos.

A menudo se ha dicho que con el *lógos* Juan se había apropiado de una noción de origen estoico,<sup>55</sup> pero que este primer y capital préstamo del cristianismo al helenismo no había transformado la religión cristiana en una filosofía del *lógos*—que, como la de Filón o la de los gnósticos, explicaría la creación del mundo por la acción del *lógos*—, y que, pese al préstamo, el cristianismo no fue absorbido por el helenismo. Por el contrario, Juan habría dado la réplica al helenismo afirmando, ya en el prólogo de su Evangelio, que Cristo es el *Lógos*, como si les dijera a los paganos, a fin de convertirlos: «Reconoceos en nosotros: nuestro Cristo es lo que vosotros llamáis *Lógos*». De modo que se trataría, aun admitiendo la intrusión de elementos griegos en los orígenes del cristianismo, de refutar que esos elementos fuesen parte activa de la fe e incluso de su interpretación filosófica o racional, es decir del discurso teologal. No obstante, al margen de cuál haya sido la inspiración del *Lógos* de Juan, da lugar a una confrontación con el *lógos* griego que el discurso teologal no deja de llevar a cabo, con tanto más celo cuanto que ese otro *lógos* griego no era evidentemente del todo

<sup>55</sup> Véase É. Gilson, *La Philosophie au moyen âge*, París, Payot, 1976, vol. I, p. 13.

ajeno a la idea cristiana del Verbo, al menos desde san Juan.

Orígenes, del que se cuenta que antes de su conversión estudió el platonismo con el mismo maestro que Plotino, Ammonius Saccas, conocería un *lógos* sensiblemente diferente, que tendría que asimilar al de Juan a fin de producir una noción específicamente cristiana, o teologal, del *Lógos*.

Éstos son los dos polos en torno a los cuales girará la noción de *lógos* en Orígenes y, por lo tanto, en el discurso teologal: por una parte, el *lógos* como palabra o enunciación realizadora para el pensamiento mítico de la Grecia arcaica, cercano a la Palabra creadora del Génesis; por otra parte, el *lógos* como operación de lenguaje (*oratio*), como enunciado estructurado que descubre la estructura de su objeto (*ratio*), tal y como se entremezcla con la racionalidad griega desde Platón, o con la filosofía occidental: un *lógos* que procede de lo inteligible y no de lo sensible, de la razón y no de la imaginación.<sup>56</sup> No obstante Platón continuamente tropezaba con el límite de semejante *lógos*, al que llamó, en la *Carta séptima*, lo *indecible*, lo inexpresable del ser en sí, en el que el mito puede en ocasiones tomar el relevo del *lógos*, a pesar de que, como hecho de lenguaje, no esté garantizado por el testimonio ni por la experiencia inteligible. En cierto sentido, Orígenes se dedicará a hacer retroceder este límite del *lógos* platónico y a comprender lo indecible, aunque sin asumir la eficacia inmediata de la palabra. Según Orígenes, el *lógos* no se identifica ni con lo uno ni con lo otro. Se acostumbra a insistir en la influencia del estoicismo o del neoplatonismo en Orígenes, y a recordar que pudo recibir la misma educación que Plotino. Su *lógos* no es únicamente lingüístico, sino que se concibe como elemento determinante de una cosmología. No obstante, mientras que en las *Enéadas* de Plotino la categoría del *lógos* tiene una presencia relativamente débil y está relacionada con Parménides, es constitutiva, en razón de

<sup>56</sup> Véase B. Parain, *Essai sur le logos platonicien*, París, Gallimard, 1942.

las Escrituras, del discurso teologal: se trata de comprender de qué manera le es específica y, para ello, de volver al texto de Orígenes, más concretamente al *Comentario a Juan*,<sup>57</sup> uno de los más largos que Orígenes haya emprendido y que sin duda jamás terminó, puesto que su último libro conocido, el veintidós, se refiere al capítulo trece de los veintiuno del Evangelio. Recordemos que el principio de este comentario fue escrito en torno al año 230, en honor de un tal Ambrosio al que Orígenes acababa de hacer abjurar de la herejía valentiniana, y para refutar las tesis gnósticas, en particular las del primer comentario expuesto en la forma que adquirirá el discurso teologal, el comentario del mismo Evangelio realizado por Heracleón.

En una introducción muy detallada, Orígenes enuncia y descubre los principios de su método: la armonía de los dos Testamentos (réplica a Heracleón), y Cristo, cuya huella hay que buscar en todas partes, clave de la lectura de la Biblia. Aquí es donde define a los Evangelios como las primicias de todas las Escrituras, y además el de Juan como el primero entre ellos, aquél por el cual conviene comenzar la *lectio divina*, y del que hay que extraer el sistema que servirá en toda interpretación. La razón de esta primacía es la siguiente: mientras que Mateo comienza su Evangelio con una genealogía de Jesús, y Marcos con estas palabras, «Principio de la Buena Nueva», Juan, por su parte, comienza por lo que no tiene principio ni genealogía: al principio era el *Lógos*. A esta única proposición inaugural del Evangelio de Juan, y tal vez de todo el discurso teologal, Orígenes consagra el primer libro de su comentario.

Para explicar el *arché*, pasa revista a los sentidos posibles de la palabra y se detiene en el de 'sabiduría', ya que en los Proverbios a la sabiduría se la llama principio: «Yavé me po-

<sup>57</sup> Migne, P. G., 14. Trad. Cécile Blanc (capítulos y párrafos de la edición Preuscher), París, Cerf, 1966, libros I-IV; 1970, libros VI y X.



seyó al principio de sus caminos, antes de sus obras, desde antiguo».<sup>58</sup> Dicho de otro modo, la sabiduría precede al *Lógos*, y «porque es sabiduría es por lo que es llamado principio». La sabiduría sería el atributo más antiguo del Hijo.

Esta sutil glosa contiene el sentido arcaico de *lógos*, la eficacia del pensamiento, y ajusta cuentas con él poniéndolo del lado del *arché*: *Sophía* y *Lógos*, sabiduría y palabra designan en efecto, de manera equivalente en el Antiguo Testamento, la voluntad divina. Pero Orígenes deshace y divide esta identidad veterotestamentaria entre la sabiduría y el *Lógos*. Para él, por un lado está la sabiduría y el *lógos* en el sentido arcaico, que dependen ambos del *arché*; y por el otro, la palabra *lógos*, disponible para otorgarle el sentido racional que inaugura un nuevo paradigma. Y el principio del Evangelio de Juan podría leerse así: en el «*lógos* arcaico» (la sabiduría, el principio) era el «*logos* racional». Lo que seguiría siendo una manera de decir que Cristo y el Nuevo Testamento se encontraban ya contenidos en el Viejo. Sin embargo, como veremos, este *lógos* que estaba en potencia en el principio no se limita a la *ratio*.

¿Cuál es entonces ese *Lógos* inédito que no es nunca completamente idéntico a la *sophía* ni a la *ratio*? Orígenes avanza con prudencia. Éste es, entre muchos otros nombres que figuran en el Antiguo o en el Nuevo Testamento, el que Jesús se da a sí mismo o con el que los profetas y los apóstoles le designan, uno de los nombres (*onomata*) que se atribuye al Hijo de Dios, aunque sólo lo haga Juan. Conviene resituarlo entre el conjunto de esos nombres (pastor, luz, puerta, etcétera) que corresponden a las múltiples cualidades y atributos de Jesús, y no, a la manera de algunos a los que critica Orígenes, privilegiarlo en detrimento de los demás, considerarlo el primero y conformarse con él. Orígenes precisa entonces claramente lo que será su método: «Buscar, a partir del término empleado, el sentido del nombre dado y adaptarlo al

<sup>58</sup> Proverbios 8, 22.

Hijo de Dios, mostrando cómo le es atribuido ese nombre».<sup>59</sup> Y a continuación enumerará las acepciones semánticas de la palabra *lógos* y las contrastará con la afirmación de Juan.

El primer sentido de *lógos* es el de una operación de lenguaje: el Hijo de Dios es una palabra, una enunciación—*prophora* en griego, *prolatio* en la traducción latina de Rufino—, una expresión del Padre, que consiste en cierto modo en sílabas.<sup>60</sup> Se trata de la interpretación que habían adoptado los primeros apologistas griegos, Justino, Ireneo y Clemente, al considerar al Hijo como mensajero, palabra y voz del Padre, de modo que éste era en definitiva el pensamiento y aquél su expresión o su revelación.<sup>61</sup> Pero a Orígenes no le satisfacía esta respuesta que los gnósticos valentinianos pervirtieron basándose en una cita de los Salmos: «Bullendo está en mi corazón un bello canto».<sup>62</sup> Según ellos, este discurso del padre no es más que una frase (formada por sílabas), un enunciado, con la consecuencia heterodoxa de que el Hijo no tiene existencia propia que lo distinga del Padre. Esta primera solución es doblemente insatisfactoria: por una parte, como dice Orígenes, «es difícil para cualquiera comprender que una palabra pronunciada sea un hijo»,<sup>63</sup> por otra parte contiene un riesgo de contradicción con el símbolo, el resumen de los artículos de la fe de los primeros cristianos. Pero permite descubrir uno de los obstáculos con los que tropieza la referencia al *lógos* como categoría lingüística, para interpretar el *incipit* de Juan, obstáculo que el *lógos* teológico tendrá como misión superar. Esta dificultad mayor es la relación entre el Padre y el *Lógos*, puesto que Cristo no puede ser una simple proferición, so pena de conducir a herejías. Por lo tanto, es necesario completar la interpretación de los primeros Padres.

La segunda explicación que nos da Orígenes es la siguen-

<sup>59</sup> Orígenes, *Comentario a Juan*, I, 24, 153.      <sup>60</sup> *Ibid.*, I, 24, 151.

<sup>61</sup> *Ibid.*, I, 38, 277.      <sup>62</sup> Salmos 45 (44), 2.

<sup>63</sup> Orígenes, *Comentario a Juan*, I, 24, 152.

te: al Hijo de Dios se le llama *Lógos*, «porque nos libera de todo lo que es *alogos* y hace de nosotros seres verdaderamente *logikoí*». <sup>64</sup> Esta explicación se extenderá también al *lógos* platónico en la tradición, pero, al reconocerse la duplicidad del término—discurso y/o razón—, concernirá a su segundo sentido, mientras que la primera interpretación de Orígenes concernía más bien al primero. Lo mismo que el *lógos* platónico se traduce en Cicerón bien por *oratio* bien por *ratio*, el *Lógos* de Juan se traduce en Tertuliano y en la teología latina, bien por *sermo* bien por *ratio*, como testimonia la definición agustiniana del discurso teologal, «*ratio sive sermo Divinate*». De manera que, al no haber podido aprehender el *Lógos* por el lado del *sermo*, Orígenes se inclinaría hacia la *ratio* para decir: el *Lógos* nos libra de aquello que está desprovisto de razón—*alogos*, la ausencia de razón, que se diferencia de *paralogos*, la sinrazón o la demencia—, <sup>65</sup> para hacer de nosotros seres de razón, razonables o espirituales. Esta interpretación satisfacía a Orígenes, y encontramos un eco de ella, o su confirmación, en otras fórmulas como ésta: «Todo sabio, en la medida en que participa de la sabiduría, participa de Cristo, que es la sabiduría», <sup>66</sup> en la que es posible reconocer una idea que ya había expresado Justino, quien tenía por cristianos a todos aquellos que habían vivido, antes de Cristo, de acuerdo con el *lógos*, tanto Sócrates y Heráclito como Abraham.

No obstante, el *lógos* entendido como *sermo* o como *ratio* no basta para desvelar el sentido del prólogo de Juan en su conjunto. Aunque su segunda acepción efectivamente designa la relación entre Cristo y los hombres, y justifica la lectura de Orígenes, su primera acepción describía la relación entre el Padre y el Hijo de una manera discutible o insuficiente. Sin embargo, el Hijo está sujeto a ambas relaciones: el *Lógos* hace participar a los hombres en el *lógos*, en la razón, pero,

<sup>64</sup> *Ibid.*, I, 37, 267.      <sup>65</sup> Los griegos llamaban a los animales *ta aloga*.

<sup>66</sup> Orígenes, *Comentario a Juan*, I, 34, 246.

como indican las palabras de Juan a continuación, el *Lógos* estaba con Dios, era Dios. Al comentarlas, Orígenes delimita un *lógos* unitario, específicamente cristiano o teologal, que comprende sus diversas cualidades, y su relación tanto con el Padre como con los hombres, un *lógos* que excede su sentido dual o platónico.

Para ello, Orígenes parte de una observación sobre la sutileza de que hace gala Juan al poner o al omitir el artículo definido—*ho*, ‘el’—delante de las palabras *Theós* y *Lógos* en el primer versículo del prólogo. Por lo demás, considera que el orden de las proposiciones de Juan no es indiferente, puesto que, por ejemplo, el Verbo es Dios porque está junto a Dios. Y sobre estos dos detalles estilísticos Orígenes funda su teoría.

San Juan, dice, «pone el artículo cuando el nombre de Dios designa lo ingénito, causa del universo, y no lo pone cuando el Verbo es denominado Dios: ¿acaso la diferencia en estos pasajes entre Dios y un Dios no se encuentra igualmente entre el Verbo y un Verbo? Ya que, del mismo modo que el Dios soberano es “Dios”, no simplemente un Dios, la fuente del verbo que se encuentra en cada uno de los seres dotados de razón es “el Verbo”, mientras que el verbo que está en cada uno no podría denominarse y llamarse propiamente “el Verbo”».<sup>67</sup>

De modo que es preciso distinguir a Dios, el único verdadero, el Dios en sí, de todas las demás divinidades y criaturas espirituales que lo son porque participan de Dios. Éste es también el caso del Hijo: es Dios por participación. Pero, con el fin de evitar que se le pueda acusar de reducir al Hijo al nivel de todas las demás divinidades, Orígenes puntualiza que si Dios es *el* Dios, el Hijo es *el Lógos* primogénito, que trasciende a todos los demás dioses porque, solo él estaba junto a Dios en el comienzo: «Dios es por lo tanto el verdadero Dios. Los dioses que son formados a partir de él son

<sup>67</sup> *Ibid.*, II, 2, 14-15.

como las reproducciones de un prototipo; la imagen arquetípica de estas múltiples imágenes, es el Verbo que está junto a Dios, el verbo que era al principio». <sup>68</sup>

Esto por lo que se refiere a la relación de Dios con las divinidades, de las que el Hijo es la primera y su principio. Sin embargo, Orígenes afirma también que se da una analogía, una equivalencia, entre la relación del Hijo (*un* Dios y *el* Lógos) con el Padre (*el* Dios), y la relación entre los hombres (los *logikoi* que tienen un *lógos*) y el Hijo (*el* Lógos): «Este *lógos* que hay en cada uno de los *logikoi* mantiene con el Lógos que reside en el principio junto a Dios, que es el Lógos Dios, las mismas relaciones que el Lógos Dios tiene con Dios. Porque aquello que es Dios en sí y verdadero Dios, el Padre, lo es con respecto a su imagen y a las imágenes de su imagen, el Lógos en sí lo es con respecto al *lógos* que hay en cada criatura». <sup>69</sup> Uno y otro tienen rango de principio o de fuente: el Padre, de la divinidad, el Hijo, del *lógos*.

Lo que se ha resuelto de pronto es el problema que había quedado en suspenso anteriormente, el doble vínculo del Lógos, con Dios y con los *logikoi*, que la categoría griega del *lógos*, a pesar de su duplicidad, no permitía explicar; y lo que se desprende por añadidura es una noción específicamente teologal de un *lógos* de la participación, intermediario entre Dios y el cosmos (espiritual). Es inevitable pensar en la procesión o la conversión en el sistema plotiniano que, asimismo, subvertía la racionalidad griega afirmando la génesis de lo múltiple a partir de la unidad primordial. <sup>70</sup> Para Plotino, el *lógos* era un pensamiento del todo donde lo singular quedaba abolido, era el intelecto mediador entre el uno primordial y lo real (el alma y el cuerpo), una fórmula invisible cuyo ob-

<sup>68</sup> *Ibid.*, II, 2, 18.      <sup>69</sup> *Ibid.*, II, 3, 20.

<sup>70</sup> Véase J.-J. Maydiou, «La procession du Logos d'après le Commentaire d'Origène sur l'Évangile de saint Jean», *Bulletin de littérature ecclésiastique*, 35, Toulouse, 1934.

jeto desplegaba las virtualidades en el espacio y el tiempo.<sup>71</sup>

El Dios de Orígenes es único, absolutamente uno y simple: es ese principio primero inaccesible e indemostrable del que ni la ciencia ni el discurso pueden decir nada, puesto que éstos pertenecen fundamentalmente al orden de lo múltiple. Sin embargo, aunque el uno sea principio de todas las cosas, no puede serlo inmediatamente: es necesaria una mediación. Entre la trascendencia del uno y la multiplicidad de las criaturas, es necesaria una entidad, un ser, que participe de la multiplicidad: esa entidad o ese ser es el *Lógos* que no es ni perfectamente uno ni múltiple, pero en quien se encuentran todo un conjunto, una colección, de lo que Orígenes llama *theoremata*, es decir, modelos, virtualidades, cosas en potencia, absolutamente cualquier cosa: «Aparte de los atributos de Cristo, todas las cosas se deben al *Lógos* de Dios».<sup>72</sup>

Todas las cosas son emanaciones del *Lógos*: todas proceden de él. Pero no se trata de un engendramiento, de una producción o de una deducción lógica que se llevaría a cabo de una vez por todas. Dios no deja de producir su *Lógos*, que le es consubstancial—Cristo, aunque tal idea raye la heterodoxia, no es más que una modalidad histórica y contingente—, y el *Lógos* no cesa de difundirse en todas las criaturas. Lo mismo que el *Lógos* participa de Dios en la eternidad, todas las cosas participan del *Lógos* a perpetuidad.

Se trata de un proceso muy diferente de aquel que da cuenta del *lógos* platónico y de sus variedades, el proceso analítico. En realidad, es exactamente a la inversa: mientras que el *lógos* platónico es una predicación, una especificación, una definición característica, el *lógos* teologal, con mayúscula o no, es existencial, genérico, nominal: va de lo uno al todo, de lo simple a lo complejo, del centro a las partes, las *logoi*. Para él, no se trata nunca de división o de deducción,

<sup>71</sup> Plotino, *Enéadas*, V, 8, I, 35.

<sup>72</sup> Orígenes, *Comentario a Juan*, II, 12, 90.

sino de participación y de difusión, de la multiplicación del *Lógos*, como la de los panes.

¿Por qué establecer una oposición distintiva entre un *lógos* analítico, cuyo origen sería platónico, y un *lógos* teologal, cuyo primer esbozo habría llevado a cabo Orígenes, antianalítico, puesto que va de lo uno a lo múltiple? La pregunta es legítima, sobre todo porque la oposición podría ser errónea, en la medida en que parte de la doctrina de Orígenes, que fue acusado de subordinacionismo por haberla defendido. Sin embargo, cuando el concilio de Nicea retocó la subordinación del Hijo al Padre la categoría teologal del *lógos* permaneció fundamentalmente idéntica: participación de la parte en el uno, del *lógos* en el *Lógos*.

Ahora bien—ésta es la justificación del rodeo—esta idea teologal del *lógos* que Orígenes prescribió para el futuro es de capital importancia por lo que respecta a sus efectos en la práctica de la Escritura, y por lo tanto, de la escritura. Impulsó una verdadera teoría del texto, opuesta completamente a la griega: por más que el *lógos* sea Hijo de Dios, no por ello deja de ser discurso.

La diferencia entre las éticas griega y teologal de la escritura y de este pequeño dispositivo que es la cita lo confirma. El *lógos* analítico implicaba mucha desconfianza hacia la escritura: Platón la manifiesta en muchas ocasiones, en el *Fedro*, o en la *Carta séptima* donde la relaciona explícitamente con la ausencia de firmeza, de constancia, del *lógos*. El *lógos* es fluctuante, infiel, engañoso; por eso hay que usar las palabras con la mayor prudencia y negarse a confiar los pensamientos propios a la escritura.<sup>73</sup> No hay *lógos* en sí, verdadero como tal, del que emanaría la proposición: toda la idea de la repetición interdiscursiva, de la *gnome*, así como de su

<sup>73</sup> Platón, *Carta séptima*, 343a.

enunciativa, depende, en gran medida, de la catéctica y positiva del *lógos*. Lo contrario, será la motional del discurso teologal.

#### VERBO ABREVIADO

La doctrina del Verbo abreviado de Orígenes, deducida ineluctablemente de su idea del *lógos*, hizo fortuna durante toda la Edad Media. Esta doctrina identifica a Cristo con las Escrituras, en el sentido de que el uno y las otras mantienen la misma relación con el *Lógos*.

En principio, la identificación sorprende. Parece incompatible con la premisa del discurso teologal según la cual Cristo, en el Nuevo Testamento que cuenta su historia, es el espíritu del Nuevo Testamento. Pero la contradicción que supondría identificar a Cristo con el espíritu del Antiguo Testamento, con todas las Escrituras, sería demasiado flagrante para que Orígenes no se viera obligado a explicarse. Estas identificaciones, en efecto, no son del mismo orden. La primera, que es una ecuación: Cristo = espíritu del Nuevo Testamento, concierne a la exégesis, enuncia el principio hermenéutico que sigue Orígenes en su lectura de la Biblia: la búsqueda de las figuras que anuncian a Cristo y que por ellas participan de su divinidad, su participación en Dios. La segunda identificación, que es una equivalencia más que una ecuación (Cristo ~ Escrituras) compete a lo que convendrá en adelante. A partir de Abelardo y de santo Tomás, la teología, el establecimiento de un saber sistemático de la fe; la doctrina de que Cristo y las Escrituras son dos realizaciones o dos manifestaciones equivalentes del *Lógos*. La divinidad de Cristo, afirmada por la ecuación anterior o, más exactamente, por la identificación que la verifica, tiene como recíproca la divinidad del Antiguo Testamento que la anuncia, y como corolario la divinidad del Nuevo que la refiere. Todas las Escrituras,



como Cristo o a su imagen, participan por lo tanto de Dios.

El *Lógos* se encarna en la persona de Cristo del mismo modo que inspira la escritura, y es en calidad de dos delegaciones o de dos emanaciones (la encarnación y la inspiración) del *Lógos* como Cristo, en la carne, y las Escrituras, en la letra, son equivalentes. Esto no significa que sean idénticos —la primera ecuación lo contradeciría—, sino que en ellos se difunde de manera análoga el *Lógos*, Hijo de Dios. Las Escrituras, repite continuamente Orígenes, son como Cristo, «un solo cuerpo perfecto de *Lógos*».

Según Orígenes, esta relación entre el *Lógos* y las Escrituras—de alguna manera su encarnación—es comparable a la que se da entre el *Lógos* que era en el principio y el *Lógos* encarnado, pero además y por consiguiente, a otra relación de la que ya hemos hablado, entre la gnosis y la fe, o entre los cristianos perfectos y los simples. El *Lógos* se ha hecho carne para todos, a fin de salvarlos a todos. Pero mientras que los simples no conocen más que la fe, el cuerpo del *Lógos* y la letra de las Escrituras, los sabios reconocen en la gnosis las Escrituras más allá de su letra, el Hijo más allá de su encarnación, es decir el *Lógos* mismo: «El *Logos* pierde poco a poco su gravedad hasta convertirse de nuevo en lo que era al principio, el *Lógos* Dios junto al Padre». Por la gnosis, especie de conversión plotiniana, los perfectos llevan a cabo un trayecto inverso a aquel que hace participar del *Lógos* a Cristo y a las Escrituras, encuentran al *Lógos* en su unidad, preñado de una multiplicidad virtual.

En torno al *Lógos* Orígenes consigue cerrar el discurso teológico. En un primer tiempo, Cristo, el *Lógos* encarnado, deshace la contradicción entre los dos Testamentos, y todos los sentidos seriales de las Escrituras convergen en él. En un segundo tiempo, tanto Cristo como el Libro son superados y relegados, para alcanzar inmediatamente el *Lógos* del que participan en igual medida. La doctrina del Verbo abreviado, «*Verbum abbrevians et consummans*», enuncia esa superación

del Libro. Sin añadir nada, sin suprimir nada de las Escrituras, define una correspondencia (el efecto metonímico de la participación) entre la multiplicidad de las palabras, las *verba multa* de la Biblia, y el único *Lógos* que las incluye todas, el «*Verbum unum*» del principio. En este sentido el cristianismo es, más que una religión del Libro, una religión del *Lógos*.

## 15. EL FETICHE

Pero veamos cuál es, sobre la lectura del Libro y sobre la escritura a partir del Libro, el efecto que tiene la idea de las Escrituras como emanación del *Lógos*. Se trata una vez más de un razonamiento por analogía o por correspondencia, el instrumento todopoderoso del discurso teologal. Lo mismo que todas las *logikoi*, las criaturas espirituales, proceden del *Lógos*, éste habita todas las *lógoi*, todas las palabras, todas las frases de las Escrituras. El Libro, como todo, remite a un referente único, el *Lógos*, del que es un avatar; y todos los elementos que lo componen, tomados por separado, tienen el mismo referente que el conjunto. Cada palabra de las Escrituras significa todas las Escrituras y designa el *Lógos*; porque un *lógos*, al participar del *Lógos*, es un signo de él, revela el *Lógos*. Orígenes escribe: «El *Lógos* de Dios, que estaba en el principio junto a Dios, no es una multiplicidad de palabras (*polylogia*); no es, en plural, *lógoi*. Es una Palabra formada por múltiples sentencias, cada una de las cuales es una parte del mismo todo, del mismo *Lógos*».<sup>74</sup> Todas las frases de la Biblia son equivalentes, pues todas comprenden el *Lógos*. La Escritura es una sucesión de pequeñas *lógoi* independientes que se separan del todo sin perder su cualidad: son las *voces paginum* o los *vestigia Dei*. Mejor aun, cada trocito separado, dice Orígenes, contiene en potencia todo el Libro:

<sup>74</sup> Orígenes, *Comentario a Juan*, v, 5 (Migne, P. G., 14, col. 192 A).

«Cada palabra de las divinas Escrituras es parecida a una semilla en cuya naturaleza está multiplicarse y propagarse de acuerdo con su especie, una vez arrojada a la tierra y convertida en espiga [...] A primera vista, parece débil y pequeña. Pero si encuentra un jardinero experto y diligente que la cultive y la trate espiritualmente, pronto alcanza la altura de un árbol y se llena de ramas y de hojas».<sup>75</sup>

Comprendemos entonces el extraordinario valor que tendrá la cita bíblica en el discurso teológico, y cómo se opone radicalmente a la *gnome* de Aristóteles o a la *sententia* de Quintiliano. Éstas nunca tuvieron más valor que el de expresiones de lo general, juicios contingentes o proposiciones de circunstancias cuya conveniencia se decidía en cada caso mediante un epílogo. Por el contrario, la cita bíblica se ofrece siempre como un juicio necesario, una proposición universal, una verdad eterna: se repite sin que sea necesario asegurarse cada vez de su pertinencia, ya que ésta le es inherente, como una energía que la desplaza al menor requerimiento.

Para confirmar la antinomia entre la retórica y el comentario, basta con evocar el distinto uso que una y otro hacen de la misma metáfora. Quintiliano comparaba las *sententiae* en el discurso con los ojos en un cuerpo, y señalaba que no le parecía deseable que éste estuviera cubierto de ellos en detrimento de los demás órganos.<sup>76</sup> San Jerónimo empleará la misma imagen para describir los Evangelios, pero al contrario que Quintiliano, ensalzará la imagen: «*Per totum corpus oculati sunt, scintillae emicant, discurrunt fulgura*», «están dotados de ojos en todo su cuerpo, brillan como centellas, se desplazan como relámpagos».<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Orígenes, *Homilías sobre el Éxodo*, v, 1.

<sup>76</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, VIII, 5, 34.

<sup>77</sup> San Jerónimo, *Epistola ad Paulinum*, carta L, «*De studio scripturarum*» (Migne, P. L., 22) [*Epistolario*, vol. I, ed. bilingüe, trad. Juan Bautista Valero, Madrid, BAC, 1993, p. 502].

Una cita bíblica en el discurso de Orígenes vale por la totalidad del Libro, *pars pro toto*, como en una sinécdoque. Pero esto es así sólo porque ese todo está él mismo habitado por el *Lógos*, que lo inviste por completo. De manera que la cita no vale solamente para el Libro, sino, más concretamente, para el Uno que hay en ella, como si estuviera en persona. Toda cita bíblica es también, como Cristo, como las Escrituras, un cuerpo perfecto de *Lógos*. La cita establece una relación entre el discurso teologal,  $T_2$ , en el que aparece como cita, y las Escrituras,  $T_1$ . Pero, inmediatamente, y menos por añadidura que por principio, conecta ese discurso teologal con el *Lógos* del que procede. Por eso su valor no es ni el del símbolo, ni el del índice, ni el del icono, sino inmediatamente el del *Lógos*. La cita significa la totalidad de la Escritura y designa al *Lógos* único, como un nombre propio: cada palabra de la Biblia es uno de los nombres del *Lógos*. Su presencia, pues, no necesita ser justificada, sino únicamente presentada: «Como dicen las Escrituras...», y eso basta. Por eso el poder de la frase escrita no tiene límite: es una autoridad, es un argumento (una vez más uno de los sentidos del *lógos*) porque contiene en sí misma el *Lógos*.

De donde se deduce un evidente fetichismo, una cosificación de la fórmula, separable, repetible *ad libitum*, sin que la repetición agote jamás su poder. La cita es un elemento relativamente autónomo en relación con el todo, menos porque puede substituirlo que porque, en cierto modo, lo comprende en la medida en que comparte su referente.

Ojo, talismán, fetiche, la cita bíblica abrevia el Verbo, comprende las Escrituras, concentra la potencia del *Lógos*: en ella, el *lógos* y el *érgon* se identifican. Su energía es la de la forma sensible o corporal (el ojo, la *sententia* sensual) que expresa y retiene la idea, la intención espiritual. Tal es la función del *exemplum*, de las múltiples colecciones medievales de *exempla* destinadas a los predicadores. La escolástica y Tomás de Aquino recomendarían además, no sólo recurrir

a las alegorías y a las citas bíblicas, sino también inventar las *sensibilia* que mejor conviniesen a las *intelligibilia*: «Es necesario [...] inventar símbolos e imágenes porque las *intentiones* espirituales escapan fácilmente al alma, salvo cuando están, por así decirlo, ligadas a símbolos corporales, y ello porque la facultad humana de conocimiento es más fuerte en lo que concierne a las *sensibilia*».<sup>78</sup>

Así pues, queda claro que la práctica de la cita bíblica, que se deduce de la idea de la Escritura como procesión del *Lógos*, no se encuentra solamente en Orígenes. Su doctrina del Verbo abreviado la fundó, y jamás fue condenada; al contrario, la confirmó el dogma de la inerrancia de la Biblia. Y no es seguro que no valga todavía en nuestro comportamiento actual y laico, cuando la cita no remite únicamente a todo el libro del que ha sido extraída, sino también a una especie de *Lógos* trascendente que invadiría cada línea de ese libro, ese *Lógos* que, por ejemplo, sería la Idea que preside el libro, la Verdad de la que sería portador.

Puesto que la cita se ha definido como lo que pone en relación dos sistemas semióticos, cada uno compuesto de un texto y de un sujeto de enunciación,  $S_1 (A_1, T_1)$  y  $S_2 (A_2, T_2)$ , en el caso de una cita bíblica,  $S_1$  son las Escrituras, es decir, un texto singular. ¿Cuál es entonces el sujeto que lo enuncia? Un autor inspirado, es decir, a la vez un hombre (causa instrumental para santo Tomás) y Dios o el *Lógos* (causa principal). La imagen tradicional de esta paradójica situación es la de la escritura al dictado—como escribió Gregorio el Grande, «*Ipse haec scripsit qui scribenda dictavit*»—, o también la del hombre inspirado como un instrumento de música que interpretara el *Lógos*. La inspiración trastorna la configuración habitual de la cita. Pero además, ¿cómo hay que hacer, palabra a palabra, la parte del *Lógos* y la del hombre? ¿Cada palabra y cada proposición deben atribuirse al *Lógos*,

<sup>78</sup> Santo Tomás, *Summa theologiae*, II, n, qu. 49, art. 1.

o algunas de ellas dependen únicamente del autor humano? La pregunta no es indiferente. Si en efecto hay en las Escrituras frases cuya responsabilidad no depende de la inspiración, entonces escapan al *Lógos*, y entonces su poder es limitado. En ese caso, su repetición no incluirá ya la referencia todopoderosa al *Lógos*.

Orígenes no se anda con remilgos. Para él, todo fragmento de las Escrituras es *Lógos*. Sin embargo, sus sutiles sucesores, a fin de limitar los abusos de poder del Verbo abreviado y de la inerrancia de la Biblia, pondrán en duda la autoridad de determinados fragmentos de las Escrituras, en particular de aquellos cuya autenticidad no está comprobada: las citas, las fuentes de los autores inspirados, los pasajes que reproducen documentos profanos. La distinción es acertada: despoja de poder a la cita de la cita, a la cita al cuadrado. Citar una cita, como todo el mundo sabe por experiencia, neutraliza el valor de la cita. La cita profana, incluso de segunda mano, conserva siempre más o menos valor; pero el valor de la cita escrituraria sólo puede ser extremo: infinito si participa del *Lógos*, nulo si la parte del *Lógos* puede ser puesta en duda.

Sin embargo, la teoría teológica que pretendía no tener en cuenta las citas en la Biblia, condujo también a excesos: se decía que algo era una cita implícita para resolver cualquier trance.<sup>79</sup> Esta teoría supone que existen en la Biblia citas implícitas que, sin embargo, no estarían aprobadas o garantizadas por los autores inspirados. Pero, por supuesto, toda frase de la Biblia es susceptible de encontrarse en este caso y, si incomoda, puede ser considerada nula y sin valor. Los ejemplos de este recurso son numerosos en el discurso teológico. Jerónimo, cuya consideración por las Escrituras no lo hace precisamente sospechoso de laxismo—él fue uno de los principales acusadores de Orígenes—, fue el primero

<sup>79</sup> Véase A. Lemmonyer, artículo «Citations implicites (Théorie des)», *Dictionnaire de la Bible, Supplément, op. cit.*, t. II, cols. 51-55.

que recurrió a él de manera formal. Más tarde, la ciencia de las descripciones cosmológicas de la Biblia trató del mismo modo las invalidaciones.

La noción de cita implícita es una amenaza grave para el discurso teologal. Convierte en sospechosa cualquier palabra de la Biblia, puesto que pone en duda que la participación del *Lógos* sea universal en las Escrituras. Reconocerla *de iure*, sería condenar el principio mismo del comentario. Cuando, a principios del siglo XX, un teólogo francés, el padre Prat, propuso una teoría general de la cita,<sup>80</sup> la Comisión bíblica del Vaticano reaccionó inmediata y violentamente con una decisión fechada el 13 de febrero de 1905, que restringía el recurso a la cita implícita y que, de hecho, la negaba, como si el debate desatado en torno a ella estuviera todavía vivo, y lo estaba: se trataba nada menos que de un dispositivo que habría permitido refutar retroactivamente casi toda la teología.

## 16. LOS SIGNIFICANTES MAYORES Y SU COMBINATORIA

Todo el discurso teologal gravita en torno a algunos significantes poco numerosos, siempre los mismos, que se repiten página tras página, libro tras libro, doctor tras doctor. Cada

<sup>80</sup> R. P. F. Prat, *La Bible et l'Histoire*, París, Bloud, 1904. A la pregunta por el reconocimiento de la cita implícita, la Comisión bíblica respondió: «*Negative, excepto casu in quo, salvis sensu ac iudicio Ecclesiae, solidis argumentis probetur: 1.º hagiographum alterius dicta vel documenta revera citare et 2.º eadem nec probare nec sua facere, ita ut jure censeatur non proprio nomine loqui*» ('No, salvo en los casos en que, sin faltar al sentido y a la opinión eclesiásticos, está demostrado por sólidos argumentos: 1.º que la hagiografía cita efectivamente palabras de otro o documentos y 2.º que no los prueba ni los hace suyos, de manera que quede claro que no ha hablado en nombre propio'). Véase A. Lemmonyer, *art. cit.*, col. 54.

página, cada libro, cada doctor parecen abocados a la infernal persecución de una coherencia inaccesible de estos significantes. Orígenes se propuso, en una época muy temprana de su existencia, con los *Peri archôn* o *De principiis*, reunir todos los significantes en un sistema. Más tarde, en sus comentarios, puso a prueba aquel sistema y lo fue completando poco a poco. El *De principiis* es el primer ensayo católico de una elaboración del dogma, el precursor de las sumas que se escribirán a partir del siglo XII. El monumento, el modelo y la culminación de la elaboración que organiza impecablemente todos los significantes heredados de las Escrituras y de la tradición, es por supuesto la *Suma teológica*, y el conjunto jerarquizado de sus *quaestiones* representa la combinación final de todos los significantes con los que el discurso teologal está relacionado: Dios, la Trinidad, la creación, los Ángeles, el hombre... Un discurso teologal es una combinatoria siempre precaria de estos significantes.

La fuente de cada uno de ellos puede ser descrita en una frase de la Biblia que sería su epónimo y su divisa. En rigor, lo necesario no es fundar la coherencia del significante con otros, sino verificar y comprobar la coherencia de un texto—es decir, la de la frase, matriz del significante antes de convertirse en su divisa—con el conjunto del texto. El significante surge primero en un sintagma, y para dar un sentido a ese sintagma se extrae de él el significante y se repite en una red de significantes donde, como paradigma, adquirirá significado, devolviéndole así un sentido al sintagma mismo, es decir, a la profesión de fe. Cada frase de la Biblia sólo tiene sentido en relación con el conjunto de la Biblia, o, más exactamente, en relación con la red estructurada de significantes cuyo grafo el discurso teologal exhuma de la Escritura.

Ello no contradice la afirmación de que cada frase del Libro es, en sí misma, *Lógos*. Al contrario, la estructura, la red, es precisamente lo que podríamos llamar el *Lógos*: cada significante mayor tiene su lugar en la estructura concebida



como un todo unitario; y cada frase, cada conjunto de frases, cada libro sólo tiene sentido en relación con esa estructura, en relación con el *Lógos*. El *Lógos* es la estructura de las Escrituras, la red ordenada de sus significantes mayores. Y el discurso teologal pone de manifiesto esta estructura, articula entre ellos los significantes en esa red que revela precisamente cómo está inscrita cada frase en la estructura, por qué el *Lógos* está presente en ella. Pero el discurso teologal sólo puede pretender poner de manifiesto la estructura del texto poniéndola en práctica, suponiéndola y representándola a imagen de la Biblia. Para el *Lógos* o la estructura supuesta, las Escrituras y su comentario son dos discursos separados, y el segundo amplifica el primero, es decir, lo repite para poner de manifiesto su estructura, para que quede probada su existencia por su valor operativo.

El *Lógos*, uno de los significantes mayores, es también la estructura misma, el orden de los significantes mayores, y intenta el papel de signifiante principal del discurso teologal. Y la frase epónima del *Lógos* es el prólogo del Evangelio de Juan que constituye efectivamente el punto de partida—desde el punto de vista lógico—de las Escrituras. El *Lógos* es el primer signifiante que el discurso teologal debe investir, como había observado Orígenes.

Otro ejemplo de la manera en que el discurso teologal extrae un signifiante del sintagma para clasificarlo en la red es el del signifiante Dios, que no es el primero, al menos para el comentario. Su frase inicial es la que Dios contestó a Moisés cuando éste le preguntó su nombre: «*Ego sum qui sum*», «Yo soy el que soy».<sup>81</sup> Y Dios añade: «Así responderás a los hijos de Israel: “El que es, Yavé, me manda a vosotros”». Quien pretenda llegar a ser un teólogo debe resolver el enigma de esta frase y se distinguirá de los demás por la solución que proponga. Más exactamente, no propone una solución a la

<sup>81</sup> Éxodo 3, 14.

frase, sino que, al darle un sentido, aporta una definición de Dios dándole su lugar en la red. Por una vía indirecta, se resuelve el misterio.

El significante Dios, como el significante *Lógos*, es un nombre propio, en el sentido que dan los lógicos a la expresión, es decir, designa a un objeto único (el Padre o el Hijo) y carece de significado. Sin embargo, ese nombre tiene un sentido, el sentido de la frase epónima, que es su modo de designar al objeto. Tomás, como ya había hecho Orígenes para determinar el sentido de la palabra *lógos* apropiada al Hijo, pasa revista a todos los nombres de Dios y muestra cómo se atribuye a Dios cada uno de sus nombres, es decir, qué lugar ocupan en la red, qué vínculo representan. Se queda con «El que es» como el mejor de todos, «el nombre propio de Dios por antonomasia», no porque sea aquél con el que Dios mismo se había identificado ante Moisés, sino porque coincide, por tres razones estructurales, con la posición que ocupa el significante Dios en la elaboración tomista.<sup>82</sup> Las tres razones son las siguientes:

- Dios es el ser que es y ningún otro, es su propia esencia. Pero todos los nombres de Dios expresan tan sólo imperfectamente esa esencia, porque está por encima de todo lo que es posible concebir por medio del pensamiento y expresar por medio de la palabra. No obstante, el nombre «El que es», que no expresa una forma del ser (su bondad, su sabiduría o su poder...) sino el ser mismo, es el más adecuado.

- La esencia de Dios es universal, ilimitada. Pero todos los nombres de Dios representan una idea más o menos limitada o determinada, y, en consecuencia, expresan de un modo poco fiel la esencia divina. Sólo el nombre «El que es», al no prejuzgar los modos de la sustancia divina, satisface su universalidad.

- La esencia de Dios es eterna, intemporal. Pero la mayoría de los nombres sólo convienen a Dios en el tiempo, no en la

<sup>82</sup> Santo Tomás, *Summa theologiae*, I, qu. 13, art. 11.

eternidad. Así, como había observado san Agustín, para que Dios sea el Señor, es necesario que la relación de dependencia con él sea real en la criatura; aunque Dios no fuese, pues, el Señor antes de reinar sobre sus criaturas, la creación no supone ningún cambio en Él. Sólo el nombre «El que es» es adecuado para el ser siempre presente, que no tiene ni pasado ni futuro.

Para Tomás, como escribe Étienne Gilson, «Dios es el acto puro de existir [...], el Existir mismo (*ipsum esse*) que se pone en sí y sin ningún añadido, ya que todo lo que podría añadirse lo limitaría al determinarlo. Lo que queremos decir al afirmar que en Dios la esencia es idéntica a la existencia es que lo que llamamos esencia en los demás seres en él es el acto mismo de existir».<sup>83</sup> Esta verdad es la que se ocultaba bajo el nombre que Dios se dio a sí mismo, y que para Tomás es «Yo soy el que es».

El significante Dios y la frase «*Ego sum qui sum*»—matriz y divisa que, según Tomás, abrevia todos los atributos de Dios, o mejor aun, designa su plenitud absoluta en la ausencia de atributos—es un pasaje obligado del juego de la oca o de la carrera de obstáculos teologal. Más exactamente, se trata de una prueba preliminar que sólo pasan los postulantes que muestran una red completa de significantes impuestos; y sólo a continuación tiene lugar el control de la ortodoxia del discurso, de su contenido. Esto explica que dos discursos puedan ser teologales incluso cuando sus redes son incompatibles, como los de Tomás y Eckhart, que sin embargo se colocan bajo la misma insignia, «*Ego sum qui sum*».

Efectivamente, Eckhart sostiene, contra santo Tomás, que Dios no conoce porque es, sino que es porque conoce. Mientras que para Tomás—fiel a san Agustín, quien afirmaba que «Para Dios, ser es ser sabio»—el conocimiento de Dios no se distingue de su sustancia—es su sustancia, no difiere ni de la esencia ni del ser—, Eckhart, por su parte, subordina el

<sup>83</sup> É. Gilson, *La Philosophie au moyen âge*, op. cit., vol. I, p. 532.

ser de Dios al conocimiento y considera a Dios como el que está puro de todo ser, es superior al ser y por eso puede ser la causa de todo ser. Según Eckhart, eso es lo que Dios dijo a Moisés. Si Dios no estuviera puro del ser habría respondido a Moisés: «*Ego sum*». Pero puesto que respondió «Yo soy el que soy», lo que indicó fue que nada tiene que ver con el ser, que el ser no le concierne.

Nos hallamos pues frente a dos interpretaciones diferentes de la misma frase, «*Ego sum qui sum*»: la de Tomás, que reconoce en ella a Dios como *ipsum esse*, el Existir en sí en el que se identifican la existencia y la esencia; y la de Eckhart, que ve en ella a Dios como *puritas essendi*, puro de todo ser y más allá de la existencia. ¿Es grave la oposición? «*Non sunt adversi, sed diversi*», dirá la escolástica a fin de salvar una y otra, pues satisfacen la exigencia esencial: situar la frase y al significante en una red de sentido coherente.

En el grafo del Maestro Eckhart, en cuanto abandonamos la casilla «*Ego sum qui sum*», nos encontramos con otro significante mayor. Explicar cómo están ligados los dos dará una idea de la consistencia del grafo. Podríamos representar y clasificar los grafos de los diferentes discursos teologales según su grado de consistencia o de compacidad. La de algunos es fuerte: los significantes, las casillas, los átomos, están próximos los unos de los otros; se pasa de uno a otro mediante una relación simple, una ecuación, una equivalencia, una substitución, una implicación; se recorre la red atajando. Otros grafos, por el contrario, tienen poca consistencia: los mismos significantes están dispersos, las relaciones son complejas. Sin embargo, una condición necesaria de todo grafo teologal es que esté conectado, es decir, que haya siempre un camino para ir de un significante a otro. El grafo del Maestro Eckhart es particularmente económico, lo que no lo hace más sencillo, al contrario. Quizá la sencillez de una red varía en razón inversa a su grado de compacidad; y la red límite, en la que todos los significantes se coagularían en un solo

átomo intensivo, sería tan impenetrable como inadmisible la red límite extensiva que hiciera estallar sus significantes sin que hubiera un camino ya de uno a otro. La solución, en teología como en cualquier otra parte, reside en el término medio perfectamente llevado a cabo por Tomás de Aquino, cuya *Suma* podría representar un diagrama: las preguntas serían otras tantas crestas o nudos de la red, mientras que cada artículo trazaría un puente, una unión entre un nudo y otro.

Veamos cuál es la casilla que el Maestro Eckhart conectó directamente con la casilla «Dios: *Ego sum qui sum*»: «*Lógos*: Al principio era el Verbo», que es, con la precedente, una de las encrucijadas más frecuentes de la teología y sin duda su núcleo.

Una vez planteada esta identificación—Dios Padre es *intelligere*—, Eckhart tejía los nudos centrales de su red, en torno a los cuales la iría extendiendo. Después del concilio de Nicea, hay que decir que ya no hubo mucha libertad en el establecimiento de la estructura ternaria que sirve de base común a todos los discursos teológicos: el dogma de la Trinidad. «Creemos en un solo Dios, Padre todopoderoso, creador de todas las cosas visibles e invisibles; y en un solo Señor Jesucristo, el Hijo de Dios; unigénito nacido del Padre, es decir, de la sustancia del Padre; Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero; engendrado, no creado; de la misma naturaleza del Padre; por quien todo fue hecho: tanto lo que hay en el cielo como en la tierra; que por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación bajó y se encarnó, se hizo hombre, padeció y resucitó al tercer día, (y) subió a los cielos, vendrá a juzgar a vivos y muertos; y [creemos] en el Espíritu Santo. Y a los que dicen: hubo un tiempo en que no existió [el Hijo]; antes de ser engendrado no existió; fue hecho de la nada o de otra hipóstasis o naturaleza, pretendiendo que el Hijo de Dios es creado y sujeto de cambio y alteración, a éstos los anatematiza la santa Iglesia católica apostólica». Ésta es la tríada primitiva, todavía fluctuante desde

los tiempos de Orígenes, que, a partir del siglo IV, servirá de núcleo a toda escritura teologal. Eckhart aceptó pronto ese dogma, afirmando, después de haber dicho que Dios estaba más allá del ser, que era también el ser; pero haciendo depender el ser de la tercera persona: el Padre es *Intelligere*, el Hijo *Vivere*, y el Espíritu *Esse*.<sup>84</sup>

Resumiendo, a partir de este principio trinitario fijado en Nicea, el discurso teologal se muestra como un grafo de la estructura supuesta de las Escrituras. El *Lógos* es esta estructura, inexpresable como tal, y solamente representable, actualizable. Todo discurso teologal es una realización o una representación, un modelo de la estructura, que se convierte así en común a la Biblia y a sí mismo. Por eso la ambición suprema, y necesaria, de este discurso es llevar a cabo—mediante una analogía o una equivalencia, puesto que el grafo es un modelo analógico—la relación que existe entre el *Lógos* y las Escrituras, proceder del *Lógos* a imagen de las Escrituras, incluso sustituirlas, de modo que el modelo relegue a su principio.

## 17. SEGUNDA INSPIRACIÓN DEL DISCURSO TEOLOGAL

Ha llegado el momento de recapitular, de repasar el camino recorrido. Al principio había un texto—las Escrituras—del que había que extraer el sentido, el sentido plenario, como dicen los teólogos contemporáneos. Pero a diferencia de los judíos o los gnósticos, que daban por supuesta la unidad del texto, los cristianos reconocían su duplicidad. Lo decisivo no es si esa elección fue voluntaria o impuesta, sino que representó la condición estructural que hizo posible un nuevo género discursivo, el comentario o el discurso teologal, búsqueda formal de un más allá de la división en dos. Por eso el

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 697.

discurso teologal no se limita al descubrimiento de un sentido latente bajo el sentido manifiesto, de un significado en reserva del significante, como fue el caso de las lecturas judaica o gnóstica de la Biblia que practicaron la exégesis, cuando no el comentario. El discurso teologal es necesariamente una teoría del texto.

Ahora bien, en el momento en que nos encontramos, las Escrituras habían recuperado unidad sin que ésta se redujera a unicidad. Cristo ha pasado de ser solución de continuidad en el texto a convertirse en el principio de su inteligibilidad; es la relación de dualidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Es más, Cristo y las Escrituras son absorbidos por la doctrina del Verbo abreviado: son dos realizaciones equivalentes del *Lógos*. Más aún, el discurso teologal que reemplaza al *Lógos* como estructura de las Escrituras, es decir, que proporciona de ella un grafo, se convierte a su vez en un modelo del *Lógos* y, como tal, en un rival de las Escrituras y de Cristo.

Podría parecer que se habría cerrado el círculo, que el discurso teologal habría cumplido el programa que se había propuesto y que el teólogo no tendría más remedio que cerrar la boca. Instalado en la cuneta intertestamentaria, habría reducido la diferencia remitiendo las dos partes al mismo referente, habría saturado las Escrituras de sentido.

Pero no, todavía no estaba todo dicho, y el discurso teologal no quedaría dispensado. Superará este bache gracias a un pequeño dispositivo de reactivación que se había guardado en la manga inadvertidamente.

Como se ha visto, lo que había permitido a Orígenes arrancar el motor era el postulado según el cual las Escrituras no solamente estaban divididas a lo largo, entre Antiguo y Nuevo Testamento, sino también a lo ancho, entre la letra y el espíritu. Las dos divisiones eran equivalentes y, proyectando una sobre la otra, se resolvían ambas: el espíritu del Antiguo Testamento era el Nuevo. Sin embargo, ¿no tendrá también el Nuevo Testamento una letra y un espíritu? ¿Es completa-

mente idéntico al espíritu del Antiguo o lo es solamente a su letra? Nada permite saber cuál es la respuesta correcta. El Nuevo Testamento consiste en testimonios sobre la vida de Cristo y las cartas de los apóstoles a las primeras comunidades cristianas: ¿por qué debería encerrar un sentido místico? Sin embargo, eso es lo que sostiene Orígenes: del mismo modo que el espíritu del Antiguo Testamento es lo que anuncia (Cristo), el espíritu del Nuevo Testamento es actual, es la Iglesia. Como escribe Orígenes: «Todo lo que fue realizado según el cuerpo cuando el Salvador descendió a la tierra, era la figura y el símbolo de lo que debía realizarse en el futuro».<sup>85</sup> El discurso teológico encuentra una segunda inspiración: este espíritu del Nuevo Testamento, en su propia letra, lo expresará. Vemos la importancia de considerar las Escrituras no sólo como materia, sino también como modelo del discurso teológico que, tomando el relevo del Nuevo Testamento, mantendrá con él la misma relación que éste mantenía con el Antiguo.

#### 18. ¿UN DISCURSO INTERMINABLE?

Desde entonces ya no hay razón para que el discurso teológico se vuelva a interrumpir. Si todo aquello que debe suceder en el futuro está contenido en las Escrituras (la Iglesia en todos sus estados), siempre habrá algo de que hablar. Esto tiene al menos dos consecuencias:

- Además de ser la lectura retrospectiva del Antiguo Testamento en función del Nuevo, el discurso teológico se convierte en una lectura «retro-prospectiva», del presente en función del Nuevo Testamento. A partir del corte radical que el discurso teológico imputa a Cristo, se despliega en dos direcciones opuestas, hacia el pasado y hacia el futuro. Esta inver-

<sup>85</sup> Orígenes, *Homilías sobre Isaías*, VI, 3.



sión del sentido de la investigación da cuenta de la doble naturaleza del discurso teologal, empírica y formal, o del paso de una hermenéutica a una dogmática. San Agustín distinguía así dos vertientes en su discurso: una, *ratio sive sermo de Divinate*, el comentario propiamente dicho, desprovisto de poder secular; otra, *doctrina christiana*, orientada hacia el presente, el dogma, la Iglesia, la institución, supeditada a un poder o a su servicio.

- En la analogía de las relaciones entre el discurso teologal y el Nuevo Testamento, por una parte, y entre el Nuevo Testamento y el Antiguo, por otra, reside el principio de una iteración. Un segundo discurso teologal jugará en relación con un primero el papel que éste representaba en relación con el Evangelio; y así sucesivamente, a menos que se ponga término alguna vez, mediante una intervención exterior, a la proliferación de los discursos, a su generación espontánea.

Considerar estos dos fenómenos juntos, las relaciones de un discurso teologal con el poder y el encadenamiento de los discursos teologales, equivale a interrogar las nociones de tradición y de patrística.

## 19. LA REGULACIÓN ASINCRÓNICA DE LA MÁQUINA TEOLOGAL

Es necesario corregir la impresión de la total libertad de que disfrutaría el discurso teologal en su comentario de las Escrituras, corregir el siguiente lugar común: el comentario hace decir cualquier cosa, lo que desee, al texto primero, porque es su propio pensamiento lo que lee en la Escritura, como un reflejo que le permite engañarse y legitimarlo. Hasta cierto punto esta idea no es falsa, pero sólo hasta cierto punto. Hay un mecanismo de control riguroso del discurso teologal, un principio de regulación, que limita sus excesos, que corrige sus bandazos.

El discurso teologal se encaja entre dos discursos: uno, que reescribe, es en cierto modo su base (las Escrituras, antigua y nueva ahora abreviadas); el otro, que suscribe y está comprendido en él, es la Tradición. Entre uno a otro, su posición sigue siendo la de un intermediario, un intérprete. Regula la dinámica evolutiva de las Escrituras y de la Tradición.

La Tradición fue inicialmente concebida, en los primeros siglos del cristianismo, como el conjunto de verdades y prácticas que habían sido transmitidas oralmente por los apóstoles: las *logia* y las *agrapha* de Cristo y de los antiguos que no habían sido consignadas en una escritura.

En el prólogo a *De principiis*, Orígenes enumera los objetos que la predicación impone a la creencia: el *símbolo* con el que todo cristiano se compromete en el momento de su bautismo, o el *kerigma* eclesiástico, la profesión de fe, la proclamación. Orígenes define así esta regla fundamental: «La predicación de la Iglesia que transmitieron los apóstoles por orden de sucesión y se conserva hasta hoy. *Illa sola credenda est veritas quae in nullo ab ecclesiastica et apostolica discordat traditione*, sólo debe ser objeto de la fe la verdad que no se aparta en nada de la tradición apostólica y eclesiástica».<sup>86</sup> Esta declaración preliminar determina, por defecto, el dominio concedido al investigador: el teólogo es libre de divagar después de haber afirmado su fe, su juramento a la tradición.

Pero cuando Orígenes evoca la tradición eclesiástica, se trata tan sólo de la verdad de las prácticas que un cristiano debe llevar a cabo, no de un poder doctrinal de la Iglesia sobre su propio discurso. La tradición es para él sólo el símbolo, la corta lista de los artículos de fe. En sus refutaciones de los gnósticos, jamás recurre a ninguna autoridad de la Iglesia, sino a la tradición oral que se remonta a Cristo. Es la identificación de la tradición con la Iglesia, es decir, la institución de la tradición cuando deje de ser considerada un simple *con-*

<sup>86</sup> Orígenes, *De principiis*, libro I, *praef.*, n. 2 (Migne, P. G., II, col. 116 B).

*tinuum* de la memoria, lo que fundará un sistema de control del discurso teologal.

Tertuliano, autor latino contemporáneo de Orígenes, es el primero que lleva a cabo, en su tratado *De la prescription contre les hérétiques*, una argumentación jurídica que tiende a establecer la autoridad de la Iglesia basada en la verdad, en las Escrituras y en la tradición. El razonamiento se sostiene en tres puntos:

- *praescriptio veritatis*: la Iglesia detenta la verdad porque hay en la Iglesia un consenso en torno a esa verdad;

- *praescriptio principalitatis*: esta verdad es anterior a los cambios de opinión y a las herejías, ha sido transmitida sin interrupción desde los tiempos de los apóstoles hasta la Iglesia actual, su dogma es conforme al Nuevo Testamento;

- *praescriptio proprietatis*: éste es el argumento determinante; descansa en una estipulación de la ley romana según la cual toda persona que ha gozado de un bien durante un tiempo suficientemente largo puede considerarse como su propietario legítimo y desestimar en justicia a quien se lo disputase; las Escrituras son por lo tanto la propiedad de la Iglesia, que tiene su usufructo desde tiempos de los apóstoles.

Tertuliano replica a los herejicos a fin de refutar su pretensión de comentar las Escrituras: «Mía es la posesión, poseo desde hace mucho tiempo, poseo el primero, tengo unos orígenes sólidos [que derivan] de los autores mismos a los que perteneció la cosa. Yo soy el heredero de los apóstoles [...] A vosotros, ciertamente, os desheredaron siempre».<sup>87</sup>

Éste es el acta de nacimiento de la tradición en su aspecto reglamentario. Los tres argumentos de Tertuliano vuelven a reconocer a la Iglesia, propietaria del texto, un derecho de inspección sobre todo discurso que tenga que ver con las Escrituras y sus territorios, es decir, un poder para juzgar el

<sup>87</sup> Tertuliano, *Prescripciones contra todas las herejías*, XXXVII, 1-6, trad. Salvador Vicastillo, Madrid, Ciudad Nueva, 2001, pp. 277 y 279.

discurso teologal, para otorgarle o no el sello de la ortodoxia. Esto implica una subordinación de las Escrituras—que sólo son accesibles por la *lectio* que practica el discurso teologal—a la tradición. Desde el siglo III, el episcopado—que es, por sucesión, el órgano de la tradición—detenta una autoridad doctrinal: posee una verdad clara de las Escrituras, la *regula fidei*. Por suerte, como si hubiera querido ofrecerse él mismo como un mal ejemplo, tan pronto como Tertuliano definió *ex professo* el poder doctrinal de la Iglesia, la abandonó para fundar una secta herética.

San Agustín, en su *De doctrina christiana*, especifica el sistema de regulación que en adelante será el del discurso teologal: por una parte, las Escrituras, por otra, la tradición, que comprende las decisiones de los concilios y las epístolas decretales o las *regulares* papales. Ya no se trata de un conjunto oral, como había ratificado el concilio de Nicea al poner por encima de todo el consentimiento unánime de los obispos. La tradición ya no es un símbolo, ni siquiera una *regula fidei*, sino todo un *corpus* de textos, un código obligatorio, y el discurso teologal tendrá también la función de validarlo.

El concilio de Nicea representa una etapa decisiva en este proceso. Al establecer la doctrina de la Trinidad, puso fin a las controversias sobre las tres personas que, hasta aquel momento, habían provocado la mayor parte de las herejías. Todo discurso debía compartir, a menos que se declararan abiertamente herético, la decisión del concilio. Cada concilio posterior, instituyendo un nuevo dogma, delimitando una parte cada vez mayor de la estructura o de la red referencial, aportó un nuevo límite al campo del comentario.

Vincent de Lérins formuló la relación entre el discurso teologal y el dogma de una manera definitiva, que fue confirmada por el concilio de Trento: «Es necesario someter la interpretación de los libros proféticos y apostólicos a la regla del sentido eclesiástico y católico». Todo lo que proviene de los apóstoles se da por sentado que está contenido en

los libros, y la tradición coincide con el poder de la Iglesia.

Pero ¿es inmutable la tradición misma? Una vez más es Vincent de Lérins quien resume en unas célebres palabras la opinión de la Iglesia: «*Non nova, sed nove*».<sup>88</sup> El progreso de la tradición se limita al de la expresión: los autores religiosos deben limitarse a repetir de forma diferente aquello que aprendieron, a hablar en términos nuevos pero evitando aportar cualquier novedad. De acuerdo con un punto de vista tan estricto, ni siquiera hay lugar para una dinámica del comentario y del dogma, donde el primero serviría para legitimar al segundo en relación con las Escrituras. El discurso teológico está completamente sometido a una instancia externa y trascendente de control, incluso de censura; en su encadenamiento sólo hay una actualización del *Lógos*, una renovación de la combinatoria de los kerigmas establecidos en el dogma. Su papel principal es el de perpetuar la tradición, y le está oficialmente reservado. Como dirá santo Tomás: «Los Padres son los intérpretes de las Escrituras y los órganos que perpetúan la tradición».

## 20. EL ENCADENAMIENTO DE LOS DISCURSOS

Posteriormente, tradición y patrística estuvieron tan mezcladas (se consolidaron mutuamente) que ya no aparecían como dos nociones distintas y a menudo antagónicas. Un discurso teológico, si se somete durante su enunciación al control de la tradición, se integra inmediatamente a la tradición de la que acabará constituyendo un eslabón. Durante la Edad Media, se consideró que los escritos de los autores religiosos consagrados como Padres de la Iglesia formaban parte, de pleno derecho, de la tradición; formaban parte de ella al igual que las decisiones conciliares, y la Iglesia unánimemente de

<sup>88</sup> V. de Lérins, *Commonitorium*, n. 22 (Migne, P. L., 50, col. 667).

acuerdo ha aprobado en ocasiones, de forma oficial y explícita, algunas de sus interpretaciones. Tal ratificación supone un triunfo para el discurso teologal, que toma el relevo del texto que reescribe hasta llegar casi a substituirlo.

En el siglo XII, Hugo de San Víctor, uno de los precursores de la escolástica—en su *Didascalion*, donde enseña lo que hay que leer y cómo—, dividió tanto el Nuevo Testamento como el Antiguo en tres categorías. En el Antiguo: la Ley, los Profetas y los Hagiógrafos; en el Nuevo: los Evangelios, los Hechos de los Apóstoles, y los Padres, es decir, las epístolas decretales de los papas y las obras de los Doctores.<sup>89</sup> Según Hugo de San Víctor, el discurso teologal patrístico es por lo tanto una literatura divina e inspirada, al igual que los Salmos, Job o los Proverbios.

Sin llegar a ese extremo, toda una gama de compilaciones de los Padres glorifica en la Edad Media el ideal del comentario. Se trata de las *catenae*, montones de extractos de los grandes Padres; glosas ordinarias (es decir marginales) o interlineales que transcriben junto al texto de la Biblia cortas notas extraídas de los Padres, interpretaciones heredadas; y por último, sobre todo, de los libros de sentencias que se difundieron a partir del siglo XII, hasta el punto de servir de *liber textus* en lugar de la Biblia. Pedro Lombardo, el autor del más famoso de estos libros, ambicionaba «resumir en un breve volumen la doctrina de los Padres». Sus *IV libri sententiarum* jugarán un papel sin parangón en la historia de la teología católica en la que serán obligada referencia durante cuatro siglos. En 1215, el concilio de Letrán inscribirá el nombre de su autor en un canon dogmático.

<sup>89</sup> «*In his ordinibus autem, maxime utriusque Testamenti, apparet convenientia: quia sicut post legem prophetarum et post prophetas agiographi, ita post Evangelium apostoli et post apostolos doctores ordine successerunt*», Hugo de San Víctor, *De scripturis et scriptoribus sacris prae-notatiunculae*, cap. VII (Migne, P.L., 175, col. 16 A).

Cadenas, glosas, breviarios, rapsodias y libros de sentencias son colecciones de citas, los últimos retoños de la Biblia y del comentario. Estuvieron muy de moda hacia finales del período patrístico, durante toda la época escolástica, y conocieron las mayores tiradas de los principios de la imprenta. En efecto, si bien cumplen la ambición del comentario, rivalizar con las Escrituras como *liber textus* e incluso sustituirla, también marcan su final. El libro de sentencias se opone al discurso teologal como el montaje al comentario, lo discontinuo a lo continuo, lo discreto a lo lineal. Mientras que el comentario seguía el texto palabra por palabra, y el montaje rompe su curso, la cadena toma el texto y todos los comentarios oblicuamente. Es una síntesis previa a la que llevará a cabo la suma, y en este sentido no es indiferente que santo Tomás haya compuesto él mismo una cadena, la *Catena aurea*. Ahora bien el lugar común al comentario, a la suma, y a la cadena (o al *Sic et non* de Abelardo), el elemento que los vincula, histórica y metodológicamente, es la cita bíblica y patrística. Cuando la cadena y la suma suceden al comentario, conservan su elemento determinante y motor, el principio: se trata de citas que la colección toma oblicuamente, de citas cuya suma organiza la red. La cita sigue siendo el átomo del discurso teologal y de todos sus avatares.

## 21. LA «AUCTORITAS»

La señal más segura del carácter serial del discurso teologal es su continuo recurso a la cita, no ya a la cita bíblica sino a la cita patrística. Agustín cita a Orígenes, Tomás cita a Agustín... y los catenistas citan a todo el mundo, en un linaje, una filiación, de la que la cita es una figura obligada.

En la Edad Media se la llama *auctoritas*: las sentencias de los catenistas o de Pedro Lombardo, o de Tomás en la *Catena aurea* dedicada a Urbano IV, son otras tantas *auctorita-*

tes, proposiciones homologadas, que pueden ser interpretadas pero no refutadas. La *auctoritas* es una frase de un discurso teologal repetida en otro discurso teologal. Así definida, el vínculo que establece en la cadena patrística parece de tipo simbólico: relacionará exclusivamente dos textos,  $T_1$  y  $T_2$ . Pero la historia del dicho descubre que las cosas son de otro modo. La *auctoritas* es una cita necesariamente referida a un autor; sin esa referencia su valor es nulo. Es una relación entre el discurso citante y el *sanctus doctor* citado o, mejor aun, entre el *scholasticus lector* y el *sanctus doctor*, entre dos teólogos, uno aspirante y el otro consagrado. Es un rito de iniciación.

Toda la fuerza de la *auctoritas* procede de su epónimo, y el dicho, más que designar un enunciado, remite a un sujeto de la enunciación. Según el Código de Justiniano, en el siglo VI, la *auctoritas* establece una oposición distintiva con el *exemplum*. Ambos son razonamientos por inducción, pero la *auctoritas*, a diferencia del *exemplum*, remite a una enunciación particular, es decir, a un sujeto. Las *auctoritates* son *originalia* o *authentica rescripta*, tienen un nombre propio, un nombre de autor. Ésta es una distinción que ni Aristóteles ni Quintiliano habían planteado formalmente, a pesar de que el signo de la sabiduría que permitía el uso de una tesis probable como *gnome* era, para Aristóteles, la fama, y de que Quintiliano, por su parte, llamara *auctoritas* a una prueba que no sabía dónde clasificar. La noción pertinente en este caso, que Aristóteles y Quintiliano no se habían decidido a introducir abiertamente y que el Código de Justiniano instituye, es la noción de autor: *auctor*, *actor* o *autor* que, en un sentido muy alejado de su origen demiúrgico,<sup>90</sup> designa a aquel que tiene la cualidad jurídica e institucional para hacer una obra, incluso cuando esta cualidad sólo le es reconocida más tarde. Es el escritor, el hombre, quien tiene auto-

<sup>90</sup> Véase É. Benveniste, *Vocabulario de las instituciones europeas*, trad. Mauro Armíño, Madrid, Taurus, 1983, pp. 323-327.



ridad; el enunciado sólo tiene el poder de testificarla. Mientras la antigua retórica trataba de mantener—con esfuerzo, sin duda—una legitimidad inmanente a la repetición de lo ya dicho, por su valor lógico de símbolo, el discurso teologal asumió plenamente la idea de que el reconocimiento institucional fuese aquello que, trascendiendo el discurso, habilitaba una cita. De hecho, la cita es fundamentalmente indicativa: designa una garantía real. Por eso dos clases de argumentos estructuralmente diferentes, el de tradición, *authenticitas*, y el de autoridad, *auctoritas*, llegan a confundirse para formar el argumento patrístico en su especificidad: la cita de un *doctor authenticus*, órgano de la tradición, que detenta el *robur auctoritatis*, la fuerza de la autoridad.

Si el *auctor* es *authenticus* se agrega a la tradición. Citarlo es invocar la tradición en la que ha perdido su identidad y su texto se ha universalizado. El cuerpo constituido por los Padres de la Iglesia se identifica con la tradición, y la *auctoritas*, más allá del autor particular que la enuncia, remite inmediatamente a la tradición. Lo mismo que una frase de la Biblia, no importa cuál, comprendía todo el Libro y el *Lógos* único, cada frase patrística vale por todo el *corpus* y por el referente bajo el que se subsume, la tradición en su unidad y en su universalidad católica. Así, poco importa consignar el nombre del Padre que se cita, puesto que su letra sólo es eficaz por el poder que, más allá de ese nombre, la inviste y se hace cargo de ella. Beda el Venerable será la excepción, en el siglo VIII, al poner al margen las iniciales del nombre de los Padres que cita, y fue Tomás de Aquino el primero que especificaría las referencias de las sentencias reunidas en la *Catena aurea*. Por las mismas razones (la sublimación de los Padres en el cuerpo de los Padres), san Agustín reemplazó la *cantidad* de las citas (como si su acumulación subrayase su unanimidad y las consolidase mutuamente) por la *calidad* de una sola, suficiente, que las representara a todas a la manera de un modelo eminente.

Tales fueron los términos de una práctica empírica del argumento de autoridad que duró hasta el siglo XII.<sup>91</sup> La formalizaron entonces primero Abelardo y, más tarde y más sistemáticamente, santo Tomás. Lógicamente, el discurso teológico argumenta siempre *ex auctoritate*, es decir más por inducción que por silogismo, pero la clasificación de los *argumenta* propuesta por Tomás tiene una clara marca aristotélica.<sup>92</sup> Para empezar, distingue dos clases de argumentos, los *argumenta propria* y los *argumenta probabilia*. Los primeros son los *articuli fidei*, los principios primeros de la teología, que están dados por la revelación divina y consignados en los escritos canónicos; son necesarios, *propria ex necessitate*, y fuentes de todas las doctrinas. Los segundos, probables o verosímiles, proceden de los textos de los filósofos y de los escritores paganos, *probabilia extranea*. En la frontera de estas dos clases, entre la filosofía y las Escrituras, Tomás sitúa el *corpus* patrístico en el que los textos son más que probables pero no completamente necesarios, altamente verosímiles pero no a ciencia cierta verdaderos, *ex propriis sed probabiliter*. El argumento patrístico tiene por lo tanto el valor de una prueba o de una confirmación de la doctrina, pero no el de una fuente.

La *auctoritas* es sin duda el mayor éxito del discurso teológico producida gracias a su continuidad; es la ambición de cada nuevo eslabón de la cadena. Sin embargo plantea un grave problema en torno al cual se jugará la muerte del comentario y de la teología como *lectio*: el problema de las *auctoritates* contradictorias. ¿Qué hacer cuando los Padres se oponen entre sí? Ésta es una *difficultas* o una *quaestio*. Evidentemente, la *quaestio* existía ya en el seno de la *lectio*:

<sup>91</sup> Sobre la fortuna del *exemplum* y de la *auctoritas*, véase J.-T. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, París-Toulouse, Guitard, 1927.

<sup>92</sup> Santo Tomás, *Summa theologiae*, I, qu. I, art. 8.

son numerosos los comentarios patrísticos que, como los de Agustín, se interrumpen continuamente para debatir tal o cual punto de doctrina. La *quaestio* surgió, en el marco de la *lectio*, como una dificultad de lectura o una contradicción entre dos interpretaciones, una y otra basadas en argumentos de autoridad, escriturarios o patrísticos. Cuando se presentaba semejante dificultad, era necesario resolver la oposición a fin de proseguir el camino; escoger una de las proposiciones, o conciliarlas de acuerdo con el gran principio que afirmará una vez más Tomás: «*Non sunt adversi, sed diversi*». Sin embargo la *quaestio* y la *disputatio* que resultan, después de haber coexistido en la *lectio*, se emanciparán y formarán un género distinto que pronto será dominante.<sup>93</sup> Abelardo, en el *Sic et non*, es el primero en redactar un tratado de teología que no se presenta ya en forma de comentario interrumpido de debates, sino en la de una serie de confrontaciones de *auctoritates* incompatibles. En el siglo XII, el procedimiento de trabajo se convertirá en sistemático y la *lectio* se abandonará completamente en beneficio de las *quaestiones*. Por ello, podría decirse que el comentario murió de *auctoritas*.

## 22. FIN DE SERIE

La máquina de escribir teologal parece arrastrada por un perpetuo movimiento. Por qué iba a detenerse, por qué iba a suspender su progresión serial, si siempre es necesario actualizar, interpretar de nuevo el texto primero, cuyas virtualidades se enriquecen cuando se realiza aquello que en él permanecía todavía misterioso, si siempre es necesario reescribir, retomar el último discurso hasta la fecha, ya que ninguno

<sup>93</sup> La *quaestio* y la *disputatio* serán los dos ejercicios fundamentales de la escolástica.

puede jamás ser considerado definitivo. Sin embargo, la escolástica y santo Tomás rompieron la máquina, pusieron término al discurso teologal, lo que equivale a decir que después de la *Suma* no pudo proseguirse ni recomenzar bajo la forma de aquella infinita repetición que jamás llegaría a ningún fin... ¿A qué fin? Éste es sin duda todo el problema, el secreto del discurso teologal. ¿Qué es lo que desea llevar a un fin, con qué trata de acabar, qué quiere, sin conseguirlo, que después de él deje de ser como antes?

Se trata de la pregunta por la relación del discurso teologal con su objeto, es decir, según Althusser, «simultáneamente la cuestión de la especificidad de su *objeto*, y la cuestión de la especificidad de su *relación* con este objeto»,<sup>94</sup> es decir, de la definición del discurso teologal por la diferencia específica. Éste es el objeto que un discurso capta, manipula, expulsa. El discurso muere y otros discursos lo reemplazan, cuando ha ajustado cuentas con el objeto, cuando le ha dado todas las vueltas, cuando lo ha neutralizado. Es necesario cambiar de objeto, encontrar uno nuevo. Sin embargo, ¿cuál sería el objeto del discurso interminable—el discurso que se repite bajo el lema «*Non nova, sed nove*» de Vincent de Lérins, y que, a diferencia de todos los demás, asume ese destino—para que no llegue nunca a condenarlo a muerte? ¿Existe tal objeto? Evidentemente, no. El discurso teologal no tiene objeto, o su objeto se le escapa siempre, es inasequible. La patrística es la búsqueda infinita del objeto. El discurso teologal no detenta jamás un objeto: está detrás de él, o delante de él, pero en cualquier caso tan lejos y separado de él que el discurso no puede más que repetirse con la ilusión perdida hace tiempo de que alcanzará ese límite, de que llegará al término en que finalmente se convertirá en objeto.

Pero no hay nada más aparentemente indiscutible que el

<sup>94</sup> L. Althusser, *Para leer «El capital»*, op. cit., p. 19.

objeto del discurso teologal. *Teología*: el discurso sobre Dios. Dios será el objeto del discurso teologal. La palabra descubrirá su secreto del que está separada para siempre. Sin embargo, la explicación es sencilla y desmentida por el uso que los primeros Padres hacen de la palabra.<sup>95</sup> Entre ellos, prevalece su sentido pagano, el sentido de una especulación, teogónica, mitológica, sobre el origen del mundo. Para Clemente de Alejandría y para Orígenes, los teólogos son Orfeo, Homero, Hesíodo, incluso Platón y los estoicos. Habrá sin duda en Atanasio y Gregorio Nacianceno una determinada especialización de la palabra, limitada a la consideración de la doctrina cristiana de la Trinidad, pero no será retomada en latín. Los Padres, griegos o latinos, no llamaban jamás *teología* a su propia práctica. Fue Abelardo quien dio a la palabra el sentido que conserva hoy en día.

¿El objeto del discurso teologal serían las Escrituras? Podría pensarse que así es, puesto que las Escrituras están en su punto de partida. Pero ¿son verdaderamente el objeto? No, una vez más no. Sería más bien, como hemos visto, el fallo o la laguna de las Escrituras, el intervalo entre los Testamentos: Cristo. Pero él no es el objeto del comentario que, por el contrario, trata necesariamente de desnaturalizarlo para encontrarse con aquello que era antes de la encarnación. Y aquí se adivina el imposible e intocable objeto: el *Lógos*, la estructura y el origen de las Escrituras, de todo discurso. El objeto del discurso teologal es—no ya en última instancia, sino en el eterno retorno—el *Lógos* supuesto o fingido, un artificio, el simulacro por antonomasia cuya esencia consiste en repetirse eternamente. El *Lógos* es el movimiento perpetuo: es fácil, muy fácil, demostrar que no existe, pero lo inventamos todos los días.

El *Lógos* es una reserva inagotable de energía que contie-

<sup>95</sup> Véase M.-J. Congar, artículo «Théologie», *Dictionnaire de théologie catholique*, París, 1946, vol. xv, col. 341 y s.

ne las modalidades de su repetición. Cada discurso teológico, después de la Biblia y de Cristo, es, en cuanto que tiene al *Lógos* como objeto virtual, la copia de una serie infinita de copias cuyo original falta, irremediablemente, mientras cada repetición se va alejando cada vez más de él. La relación del discurso teológico con su objeto, así como la de los sucesivos discursos teológicos entre sí, está comprendida en ese objeto: no podría ser otra cosa que la parodia siempre reiniciada y siempre débil de su supuesta existencia. Es necesario que la patrística construya una cadena por recurrencia, ya que ella se inicia en el *Lógos* que controla su infinitud. Podemos por lo tanto remontar la cadena y ver cómo se desenrolla:

o. En el principio está el *Lógos*, ni Dios ni su palabra, sino la estructura, la energía, el fundamento (el *ground*) de todo discurso.

1. El Antiguo Testamento viene en segundo lugar. Revelación de la palabra divina, es, en relación con el objeto, un representamen, un primer signo: la palabra inspirada. Sin embargo, la relación entre el *Lógos* como *ground* y el Antiguo Testamento como representamen es indeterminable, y esta indeterminación es, en cuanto tal, la condición de la fe y del movimiento perpetuo.

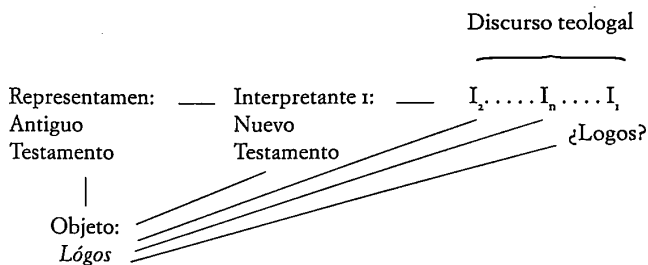
2. El Nuevo Testamento, signo del signo, representamen del Antiguo, es un tercero, un interpretante del *Lógos*. Cristo, como actor (*actor* y *autor*) interpreta el *Lógos* del que procede y que habla por él; y el Nuevo Testamento asume, en relación con el *Lógos*, la misma relación que existe entre el Antiguo y el *Lógos*: completa el triángulo cuyas virtualidades desplegará el discurso teológico. Este dispositivo ternario o trinitario, en el origen del comentario, da cuenta de su especificidad cristiana y lo distingue radical y estructuralmente de la exégesis judaica o gnóstica, cuyo motor inicial, de carácter binario, no ofrece resistencia a un arranque serial.

3. Un discurso teológico, que viene en tercer lugar con respecto a la pareja del Antiguo y del Nuevo Testamentos, cuya

diferencia contempla, es, para la estructura ternaria ya establecida (objeto-representamen-interpretante), un interpretante secundario, que tiene que ver con un objeto ya siempre de interpretación. A su vez, se articula con el *Lógos* como objeto mediante una relación que toma como modelo la que el Antiguo y el Nuevo Testamentos mantienen con ese objeto, es decir, una relación insostenible, excitadora de todas las resonancias cuyo eco no coincidirá jamás con el origen.

4. Ésta es la razón del desarrollo serial característico del discurso teologal: la sucesión interminable de los interpretantes sin progreso, que no obstante se organiza al mismo tiempo en un saber que ocupa el lugar de la verdad, del *Lógos*. La sucesión de los discursos se agrega en la tradición, que cada nuevo avatar viene a consolidar; no alcanzará nunca, como en un bucle infinito, el objeto de su deseo. La patristica es una conclusión, la conclusión ejemplar del eterno retorno que es el *Lógos*, su insondable ley, si, como decía G. Deleuze: «El eterno retorno no tiene otro sentido que éste: la ausencia de origen asignable».<sup>96</sup> El axioma perfecto de Vincent de Lérins está contenido en esta ley: expresa la trampa de la presencia, como lo mismo de lo diferente o como lo uno de lo múltiple; expresa la escenificación de la ausencia, como el vacío del que Dios es el anagrama pero del que Russell y el discurso teologal, haciéndolo uno, conjuntamente, recrean lo real o la matemática, es decir el número elevado a la potencia de lo continuo: el infinito depende de la falta de un original. Pero el discurso (teologal) siente horror al vacío, algo que puede ilustrarse con un esquema parecido a aquel con el que Peirce representaba la indefinición constitutiva del signo y la consiguiente proliferación de los interpretantes:

<sup>96</sup> G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, op. cit., pp. 194-195.



Sólo puede suspender la loca carrera, poner término a la fuga de los interpretantes, el rechazo del modelo ternario que la inicia y la dislocación del conjunto. Eso es lo que hizo la escolástica para frenar el discurso teologal. La escolástica es el último eslabón de la cadena o, más exactamente, el anillo roto que la cierra sobre ella misma, que la domina en lugar de someterse a ella. La patrística y la escolástica, el comentario y la suma, se oponen como los estudios de casos y las síntesis, como las monografías y el sistema, como las maquetas a escala y un gran espectáculo teatral, en resumen, como la *interpretación* y la *construcción*, como la fantasía y la ciencia, como la contemplación o la gnosis y el poder o el saber, como la prédica y la enseñanza. La patrística renunciaba al poder cuando se dejaba arrastrar por su sueño del *Lógos* perdido, cuando se sumía en el delirio de una búsqueda de sí. Pero a partir de la escolástica, para la teología todo dependerá de la Escritura y la Iglesia, del poder y del saber: de la Universidad. Esta institución despreciará el discurso teologal, tan vacío como pomposo: «La Escritura se basta a sí misma, porque dice todo lo que los Padres dirán más tarde», escribirá Tomás.

### 23. EL SUJETO DESMENTIDO

¿Hay que pensar que todo discurso supone un sujeto que lo detenta? ¿Un discurso es siempre el discurso de alguien?



Puesto que el discurso teologal es esa escritura serial que parte de las Escrituras a la búsqueda incesante de un origen, ¿cuál es el lugar del sujeto que, en un momento dado, lleva a cabo la repetición que hace pasar del elemento  $n$  al elemento  $n + 1$  de la patrística? O, del mismo modo que el discurso teologal no tiene objeto (o sólo tiene un objeto irreductible, diferido por el eterno retorno), ¿tampoco tendrá sujeto?

La posición de sujeto del discurso teologal es en efecto terriblemente precaria: todas las divisiones que recrean este discurso desembocan en él. Cuando el comentario celebra tantas uniones antagónicas, la del Antiguo y el Nuevo Testamentos, la de la fe y la razón, la de la letra y el espíritu, la de las Escrituras y la Iglesia, es necesario que algo o que alguien se encargue de llevar, de soportar el corte que circula, siempre desplazado, siempre aplazado. Y ese alguien es el teólogo: no goza de la fama de que gozaron los autores de los libros sagrados cuando escribieron bajo inspiración divina; tampoco dispone del poder del obispo, «príncipe de la Iglesia, doctor de las almas que preside la comunidad en lugar de Cristo», al que corresponde declarar la herejía. Ni profeta ni poderoso, el teólogo es falible, errante, culpable, sujeto predestinado a la caída en su posición de mediador entre dos. Es un equilibrista suspendido en el vacío cuyo lugar, si es que tiene alguno, es el de lo imposible.

Por eso, y para protegerse al menos, para cubrirse, intenta disponer bajo él una malla: la red de citas bíblicas y patrísticas, sus *auctoritates*, como salvavidas. En cierto modo dice: «No, no soy yo, no os equivoquéis. Yo cito, yo repito, nada más, no soy el responsable. No debería acusárseme si me equivoco, pues no tengo nada que ver en el asunto. ¿Queréis saber quiénes son los sospechosos? Basilio, Jerónimo, Agustín... Pero como están canonizados, no podéis acusarlos de nada». Ésta es la *excusatio vulpina*, la estratagema de la doctrina de la doble verdad que vuelve siempre ambiguo el pensamiento de un autor, subrayado como está por el *qui-*

*dam dicunt*: «Que cada quien tenga en cuenta que en estos escritos, no he hablado afirmando, sino relatando—*non dixisse asserendo, sed solum recitando*», decía Tadeo de Parma.<sup>97</sup>

No es menos cierto que una amenaza permanente pesa sobre el teólogo: el anatema y la hoguera, a menos que fuese la aventura de Orígenes, o la de Abelardo, lo que la censura condenara más que su mutilación.

## 24. LA IMPOSTURA

¿Por qué tomar la palabra, por qué escribir de nuevo, por qué comentar las Escrituras cuando en ellas ya está todo dicho? ¿De qué sirve arriesgarse a la herejía por una interpretación y por una repetición de la que nada puede obtenerse?

Orígenes plantea esta pregunta esencial a toda escritura —¿para qué?—, una pregunta que la práctica del comentario hace más crucial todavía: «Podría evitar este trabajo, y el peligro que corren, por voluntad de Dios, quienes se entregan a la composición de obras de teología: diré en mi defensa que, de acuerdo con el consejo de las Escrituras, renuncio a multiplicar los libros. Salomón dice en el Eclesiastés: “No busques, hijo mío, más de esto, que el componer libros es cosa sin fin y el demasiado estudio fatiga al hombre”».<sup>98</sup> Orígenes aduce todas las buenas razones para callarse, puesto que no hay mucho que ganar al hablar, y sí hay mucho que perder, como dice una vez más Salomón en los Proverbios: «En el mucho charlar no falta el pecado, el que refrena sus labios es sabio».<sup>99</sup> En el silencio, se está muy cerca del *Lógos*, principio de todo discurso: ni Moisés, ni Pablo, ni Pedro escribieron mucho, y

<sup>97</sup> Citado por É. Gilson, *La Philosophie au moyen âge*, op. cit., vol. II, p. 691.

<sup>98</sup> Orígenes, *Comentario a Juan*, v, 1 (Migne, P. G., 14, col. 185 D).

<sup>99</sup> Proverbios 10, 19.

el mismo Juan, pese a admitir al final de su Evangelio que habría tanto que decir sobre la vida de Jesús que «este mundo no podría contener los libros»,<sup>100</sup> se abstuvo de escribirlos.

Orígenes, por su parte, se decidió a escribir con profusión, y lo justificaba por dos razones, una teórica y la otra práctica. La primera, corolario de su idea del *Lógos*, es que el discurso teologal, a pesar de su abundancia, no consiste en una multitud de palabras, sino, a imagen de las Escrituras, en la repetición de una única palabra, el *Lógos*, que comprende un gran número de ideas cada una de las cuales es una parte del *Lógos* en su totalidad: «Quien expone la doctrina de la verdad, incluso si dice todo sin omitir nada, no pronuncia jamás más que una sola palabra».<sup>101</sup> Si el discurso es fiel al *Lógos*, entonces se limita a repetirlo, no es culpable.

La segunda razón para no callarse es la necesidad de la prédica, y acto seguido Orígenes prosigue: «No nos entreguemos, por desesperación, al silencio, cosa que no conviene a la Iglesia de Dios; contestemos con algunas palabras aquello de lo que podemos decir algo, en la medida en que podamos».<sup>102</sup>

Ni una ni otra razón, que son más bien dos pretextos, remedian la falta de derecho al discurso que caracteriza la situación del teólogo. La primera viene a decir que no está prohibido hablar de todo, que determinado discurso es posible, con la condición de decir siempre lo mismo, de repetir el *Lógos*. Pero ¿quién detenta el *Lógos*, quién sabe algo de él? En cuanto a la segunda razón, aconseja hablar a fin de no desesperar. ¿Pero quién está autorizado a hacerlo? Juntas, estas preguntas delimitan perfectamente el vacío en que consiste todo discurso, vacío absoluto en el caso del discurso de la teología: ¿qué decir y con qué autoridad hablar? Para la primera pregunta no hay respuesta (buena): aquello que habría

<sup>100</sup> Juan 21, 25.

<sup>101</sup> Orígenes, *Comentario a Juan*, v, 6 (Migne, P. G., 14, col. 192 A).

<sup>102</sup> Orígenes, *Homilias sobre el Éxodo*, IV, 5.

que decir, aquello que tendríamos en la punta de la lengua, aquello que no conseguiríamos decir pero que, a pesar de todo, estaría allí, en alguna parte: aquello que yo quiero. Hay algo que me gustaría decir, pero no es eso. En realidad, no sé lo que es, un secreto que yo guardaría, cuya existencia conocería, pero no su contenido. Voy a intentarlo de nuevo, una vez más, durante un tiempo, siempre, pero sé que no lo conseguiré, pues sé que lo que no quiero saber es que no hay nada, nada que decir en el fondo, nada que saber, nada en la punta de la lengua, nada que sea un secreto, nada al final de los paréntesis que abro uno a uno y que no cerraré, pues haría falta algo en medio, algo después de lo cual pudiera cerrarlos.<sup>103</sup> Sin embargo, la nada, el vacío, la ausencia, es el *Lógos* anagógico *quo tendas*, hacia el que se tiende en el discurso teologal, sin quererlo realmente, pues en él todos los discursos se hundirían en lo insondable del discurso, no el *para-lógos*, la sinrazón, sino el *a-lógos*, la ausencia radical de razón en el discurso, en la progresión teologal del discurso y en su aterradora aceleración.

Puesto que todo discurso se aniquilaría, la pregunta «¿Qué decir?» o «¿Qué queremos decir?» se desviaría hacia esta otra: «¿Desde dónde hablar?» ¿Dónde te encuentras tú para hablar? Requerimiento muy conocido en estos tiempos en los que hay que anunciar desde dónde se habla para tener derecho al discurso. El discurso teologal, y algunos otros entre los cuales se encuentra sin duda la literatura, asume la impostura de su enunciación: hablo *de* que no sé qué quiero decir. Todo discurso descansa en esta impostura. Pero, sin la inspiración (del profeta, del místico o del loco), sin el poder (del obispo o de cualquier maestro), sin el saber (del escolástico o del profesor), sólo el teólogo habla de nada y desde

<sup>103</sup> Una representación de este problema es evidentemente el *topos* místico de lo indecible, de lo inefable, «palabras inefables que el hombre no puede decir» (II Corintios 12, 4).

esa nada que es en el fondo el discurso, la carencia de la que procede todo discurso. El teólogo no tiene dónde agarrarse, no tiene lugar, no tiene fundamento: es el impostor por antonomasia, aquel que se hace cargo de la carencia y que, al hacerlo, está más cerca del *Lógos* que nadie, de la verdad y de lo real en cuanto que son inabordables.

## 25. «ABRE TU BOCA, Y YO LA SACIARÉ»

Al teólogo no le queda más remedio—puesto que lo suyo es la impostura—que tomar a su cargo el discurrir, afirmar un derecho a la palabra necesariamente inefable, imitar el don de la profecía, aunque sin creer en ella, arriesgándose y lanzándose al vacío cuando sabe, mejor que cualquiera, que no hay nada más. Así es como Orígenes lucha contra la tentación del silencio. Habla pase lo que pase. ¿Acaso Moisés no era tartamudo? Dios le abrió la boca y le instruyó sobre lo que tenía que decir. También San Pablo se arriesgó: «Para que, al abrir mi boca, se me conceda la palabra».<sup>104</sup> «¡Bienaventurados aquellos a los que Dios abre la boca para que hablen!», concluye Orígenes.<sup>105</sup> Y un poco más adelante pregunta: «¿Quién es el hombre a quien Dios llenará de aquel espíritu con que llenó a Moisés y a Aarón? [...] ¿Acaso el apóstol Pablo no nos dice: «Que el espíritu de los profetas se someta a los profetas?». Por lo tanto no le es dado a cualquiera explicar las palabras de los profetas, sino que ellas mismas están sometidas a los profetas. Sin embargo, puesto que el mismo bienaventurado apóstol nos pide que nos hagamos imitadores de esta gracia—es decir, del don de profecía—como si fuera algo que estuviera a nuestro alcance cuando dice: «Aspirad a los bienes mejores, pero sobre todo al de la profecía», tratemos también nosotros de compartir

<sup>104</sup> Efesios 6, 19.

<sup>105</sup> Orígenes, *Homilías sobre el Éxodo*, 111, 2.

esa ambición, de gozar de esos bienes en la medida en que esté en nosotros, mientras esperamos del Señor la plenitud del don. Porque fue por eso por lo que el Señor dijo por medio del profeta: «Abre tu boca, y yo la saciaré».<sup>106</sup>

Todo discurso teologal sueña con un carisma especial, análogo al don de la profecía. Aunque no sería posible demostrarlo, merece la pena intentar la experiencia—es la única oportunidad—fingiendo, imitando la inspiración. Por lo demás, esto no sólo no resuelve la impostura, sino que, por el contrario, la expone y la acentúa. Orígenes, en realidad finge entusiasmo y se deja llevar por él. Pero ¿quién le llena la boca? ¿Dios, el diablo? ¿Cómo saberlo? «Dios abre la boca de quienes profieren las palabras divinas. Temo que sea también el diablo quien abre la boca a otros [...] Mira lo que está escrito de Judas, cómo se dice que entró en él Satanás y que el diablo metió en su corazón que entregara a su Señor», dice Orígenes.<sup>107</sup> Por eso el voto de posesión que pronuncia cada teólogo no le garantiza en absoluto estar libre de la impostura y la condena: lejos de negar la falta de un lugar desde donde comentar, reconoce este voto y se resigna al peligro del discurso, sin nostalgia por la palabra eficaz, es decir, sin ilusión. ¿Qué dice el teólogo? Ya que no tengo un lugar propio, como el mártir en la arena, ni seré santo, disimulo, imito a los profetas, a los apóstoles e incluso a Cristo. «Para ser otro Juan, hay que convertirse en alguien que, como Juan, se sepa elegido por Jesús, como el propio Jesús se sintió elegido».<sup>108</sup>

Más allá de esta regulación del discurso en su inmanencia que fue la retórica, lo que el discurso teologal lleva a cabo es una vuelta a la imitación y a la *mimesis* cuyo delirio reprochaba Platón, pero una vuelta sumisa, sin gloria ni entusiasmo. Imitar es la condición del comentario, ya que es el único medio de hacerse con un lugar, el lugar de alguien, cuan-

<sup>106</sup> *Ibid.*, IV, 5. Cf. Salmos, 81 (80), II. <sup>107</sup> *Ibid.*, III, 2.

<sup>108</sup> Orígenes, *Comentario a Juan*, I, 4, 23.

do todos los lugares han sido ya distribuidos. En el discurso teologal—y sin duda en todo discurso, aunque lo desconozca—, tomar la palabra significa dar la voz, dar o vender el alma a cambio del *Lógos*, dejarse poseer con la esperanza de tomar el lugar del otro y de tener finalmente un lugar propio. Ahora bien, no existe un lugar para nadie, salvo para la *persona*,<sup>109</sup> es decir, para la máscara que hace resonar la voz.

De ahí, por lo que respecta al discurso teologal, la paradoja del sujeto escondido: discurso sin sujeto, o más bien con un sujeto desprovisto de atributos, y no hay discurso del que, por un instante, no esté penetrado quien lo detenta. Aquel que cree solamente repetir está poseído. Repetir significa estar sometido al discurso ya presente, a la estructura que supone la fe. El sueño del comentario o del discurso de la repetición es siempre ser uno, ponerse en lugar del uno, sabiendo a la vez que el uno no existe.

## 26. CONTINUARÁ...

Ya está, hemos terminado con el discurso teologal. ¿Y con el comentario? ¿Son inseparables? Es cierto que desde la Edad Media ningún cuerpo de discurso ha reproducido el esquema patrístico en su soberbio desarrollo serial. La serie está en la naturaleza del comentario cristiano, está contenida en su principio. ¿Qué quedaría sin ella? Al menos su virtualidad: todo comentario es virtualmente indefinido, en la medida en que es concebible otro comentario distinto al de las Escrituras. ¿Es éste el caso? ¿Acaso si se substituye la Biblia por otro texto, no seguirá produciendo algo la máquina? Admitámoslo. Ello no significa que un comentario laico se separe del modelo cristiano, sino todo lo contrario, que se suma

<sup>109</sup> El término *persona* tiene aquí, además del sentido actual, el sentido etimológico de 'máscara'. (N. del T.).

a él, que postula en el texto sobre el que trabaja, cualquiera que éste sea, las condiciones del discurso teologal, es decir, la estructura de la Biblia. El comentario es un género discursivo cuyo *requisito* es la división en dos de su texto, y el ideal indefinido, la sublimación de la división en una relación de dualidad. Estas exigencias son ineludibles. Repitiéndolas en un texto, artificialmente o no, será posible un determinado discurso a partir de ese texto, que podrá llamarse comentario, incluso si carece de encadenamiento, o si lo tiene en potencia. Los ejemplos son numerosos, y actuales. Seguramente, el más común es el que practica un corte cronológico en la obra de un autor: permite, instalándose en ella, restablecer todo el desarrollo teologal hasta sus últimas consecuencias, hasta la impostura y la suplantación. L. Althusser, de un modo parecido a Orígenes, reconocía al principio de *Para leer «El capital»*: «He aquí, pues, de qué es culpable nuestra lectura filosófica de *El capital*: de haber leído a Marx observando las reglas de una lectura de la que él nos da una impresionante lección en su propia lectura de la economía política clásica».<sup>110</sup> Esto significa que la imitación, la *imitatio Christi* o la de algún otro avatar del *Lógos*, es en realidad la figura esencial del comentario, que jamás se ha apartado de la fe.

<sup>110</sup> L. Althusser, *Para leer «El capital»*, op. cit., p. 35.



## SECUENCIA V

### LA INMOVILIZACIÓN DEL TEXTO

Es evidente, me parece, que sólo la falsa erudición y la idea de saber muchas cosas ha podido poner de moda las citas como lo han estado hasta hoy y como todavía lo están ahora entre algunos sabios, pues no es muy difícil hallar autores que citan continuamente largos pasajes sin ninguna razón para citar, ya porque las cosas que enuncian son tan claras que nadie duda de ellas, ya porque están tan ocultas que la autoridad de esos autores no las puede probar al no poder saber nada de ellas, ya porque, en fin, las citas que aportan no pueden adornar lo que dicen [...] Pero lo que constituye un orgullo extravagante es querer que parezca que se han leído esos mismos libros sin haberlos leído; no obstante, tal cosa ocurre con mucha frecuencia, pues hay personas de treinta años que os citan en sus obras más libros malignos de los que podrían haber leído en varios siglos.

MALEBRANCHE,

*Acerca de la investigación sobre la verdad*<sup>1</sup>

#### I. LA ESCRITURA EN TODOS SUS ESTADOS

«Se invierte más trabajo en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas, y hay más libros sobre libros que sobre cualquier otro asunto. No hacemos sino glosarnos los unos a los otros.

»Por todas partes proliferan los comentarios; de autores hay gran escasez.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Trad. Javier Martín Barinaga-Rementería, Salamanca, Sígueme, 2009, pp. 410-411. (*N. del T.*).

<sup>2</sup> Montaigne, *Los ensayos*, III, 13, según la edición de 1595 de Marie Gournay, prólogo de Antoine Compagnon, edición y traducción de J. Bayod Brau, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 1596. [La traducción de todas las citas de Montaigne, tanto las de este capítulo como las que aparecen a lo largo del libro, pertenecen a esta edición. (*N. del T.*)].

Éste es el diagnóstico que hacía Montaigne sobre la escritura de su siglo, tiempo inestable por diversas razones. Los equilibrios político, religioso, técnico, económico se desplazaron, y su fluctuación afectó al régimen del texto. Hasta que se establecieron en otra parte, los mecanismos de poder se relajaron o se suspendieron por completo. Este momento, que he elegido para realizar un tercer sondeo en la historia de la cita, es un momento privilegiado porque es el momento de un entreacto, de una transición entre dos estados de un hecho de discurso, y es raro acceder a tales momentos sin tener que reconstruirlos. El sistema de la escritura medieval, patrística o escolástica, se tambalea, y la tradición y la Iglesia son refutadas como principios de la regulación del discurso. La invención de la imprenta provoca una fabulosa movilización del texto, que no frena ninguna instancia simbólica. Montaigne y otros autores participan plenamente en esta transición y son testigos de la lucha entre las fuerzas antiguas y las nuevas que rodean al texto. Porque en la escritura desenfrenada del siglo XVI tenemos ya el esbozo de un nuevo modelo de libro, de un nuevo principio de control que rivaliza con aquel que se abandona. El Renacimiento producirá los libros a fin de constreñir el texto sobre sí mismo, de imponer límites a su extensión en torno a un sujeto, el autor cuya rareza deploraría Montaigne. En contraste tanto con la práctica antigua de la cita (predominantemente simbólica en la *gnome*), como con la práctica medieval (predominantemente indicativa en la *auctoritas*), el siglo XVII inventará una ética distinta al recurso de lo ya dicho. Es esta definición, esta acotación, esta inmovilización del texto lo que interesa analizar, ya que estos mecanismos tal vez no hayan cambiado demasiado desde finales del siglo XVII, cuando se perfeccionaron.

## 2. «COMMENTATIO, COMMENTITIA»

Pierre de la Ramée, llamado Petrus Ramus, filósofo y lógico del Renacimiento, se hizo una reputación de iconoclasta cuando defendió en la Sorbona, en 1536, una tesis que replanteaba la hegemonía en la universidad de la tradición escolástica y aristotélica. Más tarde, con los *Aristotelae animadversiones* (1543), desarrollaría su argumento en un sistema que atenuaba el efecto subversivo inicial.<sup>3</sup>

La tesis está considerada como un proceso célebre en la historia de la lógica, a pesar de que hoy esté un poco olvidada y, desde los tiempos de los lógicos de Port-Royal, no se considere necesario volver a Ramus o refutarlo, como si Arnauld y Nicole lo hubieran hecho de manera decisiva.

Ramus afirmaría que «*quaecumque ab Aristotele dicta essent commentitia esse*». Su tesis se resumía en pocas palabras, en una proposición. Entonces esto era habitual en las tesis, que se presentaban casi siempre en forma de un silogismo. Pero traducir el sentido de esas pocas palabras al francés no es fácil, y los sutiles problemas que plantea la traducción no son evidentemente ajenos a los que debió plantear su interpretación. La defensa tomó sin duda el cariz de una discusión filológica y semántica, como debía ser el caso cuando había que evaluar la verdad de una única proposición lógica en relación con toda la dialéctica y la teología. La tesis escolástica o la *disputatio*, que tiene como motivo la *quaestio* (el punto a debatir, la contradicción), supone que, para resolver la *quaestio*, se tome en consideración el saber en su conjunto.

Un primer sentido de la tesis de Ramus sería el siguiente: «Todo lo que dijo Aristóteles es falso». Pero perdería mucho de su complejidad y se reduciría a un juicio de valor lindante

<sup>3</sup> Sobre Ramus, véase sobre todo W.J. Ong, *Ramus. Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958. Sobre su tesis, pp. 36-49.

con el absurdo y difícilmente defendible:<sup>4</sup> Aristóteles dijo sin duda algo que no era falso, y al menos hay en Aristóteles una proposición verdadera. Por lo demás, en este sentido, el adjetivo *falsus* hubiera sido más apropiado que *commenticius* (*commentitiuus* en bajo latín), que designa una clase particular de lo falso, no el error o aquello que, según la razón, se opone a la verdad de acuerdo con la alternativa lógica de lo verdadero y lo falso, sino lo que es ficticio, imaginario, inventado, aquello que no tiene referente, no aquello que es inadecuado a un referente, es decir, aquello que ni siquiera es merecedor del criterio formal de la verdad como juicio, aquello que depende de una ontología y de lo que la lógica no se ocupa. De manera que sería mejor traducir por: «Todo lo que dijo Aristóteles es una invención». ¿Pero invención de quién? ¿De Aristóteles o de la posteridad? ¿Acaso no es Aristóteles mismo una falsedad, una invención, un testafierro, el pseudónimo de aquellos que han hablado después de él y que le han atribuido sus opiniones? La tesis de Ramus también fue entendida en su época como si refutara que Aristóteles hubiera sido el autor de los textos firmados con su nombre, e incluso que un hombre llamado Aristóteles haya existido. El nombre de Aristóteles sería una invención. Aristóteles sólo habría existido en la imaginación de sus sucesores.

Sin llegar a esta conclusión perentoria, la modalidad de la falsedad característica del *commenticius* abre sin embargo dos caminos, según se impute la falsificación a Aristóteles o a la posteridad: las máximas de Aristóteles son invenciones, o las máximas que atribuimos a Aristóteles han sido falsificadas más tarde. Por lo demás, estas dos interpretaciones no son mutuamente excluyentes, y los dos elementos han podido

<sup>4</sup> El nominalismo radical lo juzgó así, por ejemplo Nicolas d'Autrecourt en el siglo XIV: «En toda la filosofía natural y en toda la metafísica de Aristóteles, no hay dos conclusiones verdaderas, tal vez ni siquiera una», citado por É. Gilson, *La Philosophie au moyen âge*, op. cit., vol. II, p. 672.

añadirse, como sugiere el prefacio a la primera edición francesa de la *Dialectique* de Ramus (1555). Allí se puede leer que los libros de Aristóteles no son otra cosa que «los libros de los antiguos reunidos por Aristóteles», lo que equivale a decir que Aristóteles fue un compilador y no un autor, que carecía de originalidad. Sin embargo, algunas líneas antes, Ramus había dado como causa de la decadencia de la dialéctica que desde Galeno no se hubiera hecho más que repetir a Aristóteles. La desconfianza de Ramus, tal y como aparece en su primera tesis, es doble, está dirigida a dos objetivos: el texto de Aristóteles y la serie de interpretaciones siguientes. Estos dos aspectos se reúnen en el término de *commenticius*, que los comprende y los significa al mismo tiempo: por un motivo u otro hay una falsificación que desacredita o, como mínimo, arroja alguna duda sobre las tesis atribuidas al nombre de Aristóteles.

El adjetivo *commenticius* corresponde al sustantivo *commentum* (derivado, a su vez, del verbo *comminiscor*, 'imaginar, inventar') cuyos sentidos reconocidos son los siguientes: 1. 'invención, ficción'; 2. 'libro'; 3. 'entimema'. Un nuevo valor de la tesis de Ramus sería por lo tanto: «Todas las máximas de Aristóteles son entimemas», es decir, silogismos imperfectos, proposiciones incompletas, retóricas y no lógicas, desprovistas de fundamento ontológico. No son necesariamente verdaderas.

Pero *commentum*, en el sentido de 'entimema', concurre, en la lengua latina, con otra palabra cuya etimología es completamente diferente: *commentatio*. Ya Quintiliano advertía al lector de las *Instituciones oratorias*: «Enthymema, quod nos commentum sane, aut commentationem interpretemur, quia aliter non possumus, graeco melius usuri».<sup>5</sup> La palabra *commentatio* deriva, por su parte, del verbo *commentor*, 'tener

<sup>5</sup> Quintiliano, *Instituciones oratorias*, V, 10, 1. «El entimema, para utilizar el término griego, que traducimos imperfectamente por *commentum* o *commentatio*».

en mente', y produce a su vez otro sustantivo, *commentarius*, 'la colección, el libro de notas'.

Las dos series etimológicas están muy próximas, las dos tienen el mismo origen, la palabra *mens*: *commentor* se relaciona directamente con ella (*ad mentem habere*), mientras que *commentior* lo hace por intermediación de *mentior*, 'no decir la verdad, fantasear'. En las dos series, se encuentran varios significados idénticos: 'el libro', 'el entimema'. La contigüidad de los significantes provocó algunas confusiones, entre *commentor* y *commentum*, entre *commentarius* y *commenticius*, o juegos de palabras como aquel al que se entrega Cicerón, no sin efecto oratorio: «*Commentariis commenticiis [...] innumerabilis pecunia congesta est*».<sup>6</sup>

La constelación semántica ya ingente en torno a la que se ordena la tesis de Ramus se enriquece de este modo con nuevos significados, como si el solo término de *commenticius* permitiera acumular todas las pruebas de acusación posibles contra Aristóteles—entre las que elegir, o mejor aun, ni elegir—para condenarle sin apelación. Recordémoslas. La falsedad se deduciría de los motivos siguientes:

- no habría existido el hombre llamado Aristóteles;
- habría existido, pero no habría sido más que el compilador de textos antiguos;
- habría existido, habría sido autor, pero no de los textos que se le atribuyen en la época de Ramus;
- habría existido, habría sido autor de los textos que se le atribuyen, pero esos textos serían retóricos, sin fundamento ontológico, no serían proposiciones lógicas cuya verdad pudiera probarse;
- habría existido, habría sido autor de tesis lógicas, pero éstas habrían sido pervertidas por la transmisión en los cuadernos y en los libros de notas.

<sup>6</sup> Cicerón, *Filípicas*, V, 12: «Mediante papeles falsificados, sumas inmensas se han amasado».

A fin de cuentas, si todos estos cargos se suman sin anularse mutuamente, de Aristóteles no queda nada, nada seguro, nada cuya autenticidad sea irrefutable, nada que sea verificable, utilizable.

Sin embargo, existe una palabra en la lengua francesa que resume todos los sentidos que podemos conceder a la tesis de Ramus, una palabra que designa la especie dominante de la escritura hasta el siglo XVI: la palabra *commentaire* ('comentario'), a la vez *commentum* y *commentatio*, *commenticius* y *commentarius*. Durante el período escolástico, la gran máquina del comentario, una vez que hubo abandonado las Escrituras, se aplicó prioritariamente al texto aristotélico. A esta máquina le declara la guerra Ramus: a Aristóteles como comentario y al comentario de Aristóteles.

Por eso la traducción más fiel de la tesis ramista es la siguiente: «Todo Aristóteles es comentario» o, más libremente, «*commentatio*, *commentitia*», «*traduttore*, *traditore*».

### 3. LA CRISIS DE AUTORIDAD

La continuación de la obra de Ramus ilustra el sentido de su tesis y confirma que se trataba menos de una condena del texto aristotélico que de una denuncia del papel que le atribuía la universidad. En el prefacio de su *Dialéctica*, Ramus se propone hacer revivir una ciencia cuyo progreso se había interrumpido desde Galeno, ya que todos aquellos que la habían seguido «han abandonado el verdadero amor de la sapiencia, y se han entregado servilmente al amor de Aristóteles, sin examinar ni poner en práctica sus preceptos, como él mismo había examinado y puesto en práctica los preceptos de los filósofos antiguos, sino defendiéndolos religiosamente, e interpretándolos de este modo, como alguien podría interpretar las opiniones de otro, cuya verdad y utilidad jamás habría experimentado. Y como son maestros de escuelas públicas

y desprecian los libros de todos los demás filósofos, le han otorgado tantísima autoridad, que finalmente estos maestros, a veces por su bondad y su religión, han hecho de Aristóteles el único heredero de todos los antiguos filósofos».<sup>7</sup>

No hay ninguna duda en cuanto al proyecto de Ramus: la desacralización de Aristóteles. Y aunque en el mismo texto Ramus acuse a Aristóteles de compilar, está claro que de lo que se trata no es de la verdad de la doctrina aristotélica, sino de su prestigio excesivo y de su abuso de poder. Ramus se opone menos al propio Aristóteles que al argumento de autoridad que se esgrime en todas las escuelas.

Que el blanco principal de Ramus es la *auctoritas* puede comprobarse en muchos lugares de su obra, por ejemplo en las *Dialecticae partitiones* (1543), anteriores a la *Dialéctica* en lengua francesa, donde enuncia en pocas palabras el punto exacto que critica del uso que hacen los escolásticos de Aristóteles, «*ipse dixit, ergo verum*», cosa que es la definición misma del argumento de autoridad, la proposición irrefutable y únicamente interpretable; o también en las *Scholae mathematicae*: «*Nulla auctoritas rationis, sed ratio auctoritatis dominaque esse debet*».<sup>8</sup> Ramus quiere substituir la autoridad por la razón y por la razón de la autoridad, de acuerdo con un mecanismo que parece un auténtico retorno a la *gnose* griega y a su fundamento lógico.

Ahora bien, la condena de la *auctoritas* como prueba, que pasa por una denuncia equívoca de Aristóteles—de él mismo o del papel que se le atribuye: ¿hay que considerarlo responsable y culpable de su prestigio?—, se encuentra, además de en Ramus, un poco por todas partes durante el siglo XVI, en particular, casi en los mismos términos y con la misma ambigüedad, en *Los ensayos* de Montaigne. Éste ha leído poco

<sup>7</sup> Ramus, *Dialectique*, París, A. Wechel, 1555, prefacio.

<sup>8</sup> Ramus, *Scholae mathematicae*, Bâle, E. Episcopium, 1569, lib. III, p. 78.



a Aristóteles,<sup>9</sup> y las referencias que hace de él son raras, casi exclusivamente a la Ética a Nicómaco. Pero da pábulo a una crítica de su influencia cuando le llama «monarca de la doctrina moderna» (I, 25, p. 182), o «Dios de la ciencia escolástica» (II, 12, pp. 803-804): «Su doctrina, que es acaso tan falsa como otra cualquiera, nos sirve como ley magistral». Una vez más, se sospecha de Aristóteles: su doctrina tal vez sea falsa, pero en cualquier caso la escolástica sólo se pregunta «si lo que dijo fue así o de otra manera» (II, 12, p. 803).

No conviene subestimar la violencia de tales palabras que no hacen más que esbozar una profunda crítica de la *auctoritas* aristotélica, y por lo tanto de la *auctoritas* en general como forma discursiva. Se extenderá durante más de un siglo y Descartes retomará fielmente a Ramus: «... la mayor parte de cuántos han deseado ser filósofos en los últimos años, han seguido ciegamente a Aristóteles hasta el punto de corromper con frecuencia el sentido de sus escritos, atribuyéndole diversas opiniones que, si de nuevo retornara a este mundo, no reconocería como propias».<sup>10</sup> El Segundo Discurso de introducción a la *Lógica* de Port-Royal también estará dedicado, casi en su totalidad, a una puntualización de Arnauld y Nicole sobre el lugar que ellos reservan a Aristóteles, y a su pensamiento liberado finalmente de la fascinación que suponía su monopolio. Los autores de la *Lógica* tendrán que defenderse de un auténtico crimen de lesa majestad: permitirse señalar errores en Aristóteles y citar «ejemplos de definiciones defectuosas y de razonamientos incorrectos».<sup>11</sup> Como Ramus y como Descartes, su única justificación consiste en invocar la razón contra la autoridad. «Y si se encontrasen per-

<sup>9</sup> Véase H. Friedrich, *Montaigne*, trad. fr., París, Gallimard, 1986, p. 67.

<sup>10</sup> Descartes, *Los principios de la filosofía*, introd., trad. y notas Guillermo Quintás, Madrid, Alianza, 1995, p. 11.

<sup>11</sup> Arnauld y Nicole, *La lógica o el arte de pensar*, pról., trad. y notas Guillermo Quintás, Madrid, Alfaguara, 1987, p. 41.

sonas que pretendiesen que en modo alguno está permitido testimoniar el desacuerdo con Aristóteles, fácil sería hacerles ver que no es razonable mantener esta consideración hacia Aristóteles». <sup>12</sup> En un momento en que un valor nuevo de la repetición de las palabras de otro, que no es exclusivamente indicativo, se reconoce o está a punto de hacerse reconocer, particularmente en la obra de Arnauld y Nicole, sigue siendo necesario tener en cuenta su valor antiguo, instituido, y pedirle disculpas. Pero no es seguro que la excusa aducida sea la mejor (razón); en todo caso no conviene identificarla precipitadamente con el fundamento lógico de la *gnome*. Descartes completa en efecto su crítica de aquello que es «fácil de creer», la tesis probable o el lugar común, en estos términos: «prácticamente considero falso todo lo que tan sólo es verosímil». <sup>13</sup> No obstante, la verosimilitud era lo característico de la *gnome*, que por lo tanto no vale más que la *auctoritas*.

#### 4. LA LENGUA MUERTA

En la Edad Media, la justicia se hacía en latín en los tribunales eclesiásticos. Cuando, bajo Felipe IV de Francia, el Parlamento se convierte en Tribunal Supremo, la lengua francesa se introduce en el derecho. Pero su léxico carece de términos apropiados. Latín y francés se mezclan y se completan, como en el sermón de Janotus de Bragmardo. El abogado litiga en francés, el fiscal designa el delito en latín, y entretanto poco a poco se va generando un código en francés. Voltaire recuerda la última etapa de esta transformación: «Francisco I abolió el antiguo uso de litigar, de juzgar, de contratar en latín; uso que ponía en evidencia la barbarie de una lengua que no

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>13</sup> Descartes, «Lettre au père Mersenne» (respuesta a Fermat), 5 de octubre de 1637, en: *Œuvres philosophiques, op. cit.*, 1963, vol. I, p. 815.

se osaba utilizar en los actos públicos [...] Entonces no hubo más remedio que cultivar el *francés*».<sup>14</sup> Sin embargo, el latín sobrevivió en los tribunales, pero desplazándose: el vocabulario técnico del canon fue substituido, en el siglo XVI, por la lengua de los clásicos y la elocuencia. La lengua latina ha dejado de significar y ahora es una digresión. Cuando la *citatio*, que designa el requerimiento a comparecer, se afrancesa en *citation*, el discurso jurídico se salpica de citas latinas. Las palabras latinas del léxico desaparecen y son substituidas por unidades superiores del discurso: frases, fragmentos, pasajes tomados de los autores. La enseñanza del derecho conserva el latín en su programa, en forma de aprendizaje de determinadas locuciones: se aconseja a todo estudiante que lleve un cuaderno donde anotar fórmulas elegantes. La cita hace jurisprudencia en la época del Renacimiento. Por lo demás, para remediar las lagunas en los cuadernos de notas de los hombres de leyes se imprimen cantidad de florilegios y de analectas con gran éxito. Son volúmenes monstruosos, como el *Polymnémon* o *Florilegio de Fráncfort* que recogía varios centenares de miles de citas griegas y latinas clasificadas de una manera compleja. Disponía de un *Onomatologus*, relación alfabética de los autores, y de un *Breviculum titulorum*, índice de temas con quinientas cuarenta y ocho entradas desde *Abortus* hasta *Zodiacus*, y una plétora de entradas secundarias que identificaban por ejemplo en el artículo *Invidia* más de veinte variedades.

La prodigiosa difusión de la cita latina en el siglo XVI, facilitada por la imprenta, está relacionada con la decadencia de esta lengua en el discurso, no únicamente jurídico. El latín muere, se petrifica, se momifica en citas; cuando la lengua latina ya no genera enunciados nuevos, se convierte en el campo privilegiado de la repetición. La cita es siempre la supervi-

<sup>14</sup> Voltaire, artículo «François», *Dictionnaire philosophique*, en: *Œuvres complètes*, París, Garnier, 1879, vol. XIX, p. 183.

vencia de una lengua muerta, aunque sólo sea de un idiolecto.

La *Dialéctica* de Ramus y *Los ensayos* de Montaigne son las dos primeras obras originales publicadas en francés, motivo por el que Ramus tuvo que reinventar todo el vocabulario de la lógica. Pero la elección de la lengua vulgar y el rechazo de la *auctoritas* van de la mano y se implican mutuamente, ya que en el fondo son el mismo gesto. Se cuestiona la *auctoritas* cuando se expresa en otra lengua (en latín en el texto), cuando el desfase entre dos niveles del discurso, el del maestro y el del aprendiz, el del Padre muerto y el del discípulo, será demasiado flagrante por la diferencia de las lenguas; entonces se convertirá en insoportable, como si el latín fuera por sí mismo *auctoritas*. La lengua vulgar representa una trasgresión o una reivindicación tal que no puede soportar una tutela y parece necesariamente incompatible con la *auctoritas*.

## 5. MARCHA ATRÁS

Contra la *auctoritas*, Ramus se pronuncia a favor de un retorno al texto de Aristóteles y de una lectura sin prejuicios, inocente y que ignore los comentarios consagrados, es decir, la tradición. Todo retorno al texto se inaugura con una denuncia de la tradición, legítima detentadora del sentido que no obstante lo habrá pervertido.

La obra de Ramus es contemporánea de la Reforma y Ramus mismo cambió de religión hacia el final de su vida, en 1561. Más tarde, de 1568 a 1570, tuvo que exiliarse a Suiza y a Alemania, donde se hizo propagador de la cultura francesa. Esto explica que el ramismo se extendiese, más que en Francia, en esos países ganados por el protestantismo, así como en Inglaterra. Ramus terminó su vida asesinado en 1572, durante la masacre de la noche de San Bartolomé.

La protesta contra la autoridad de Aristóteles comparte el mismo principio que la de la Reforma contra la tradición

católica, y el aristotelismo es además indisociable del tomismo y de la escolástica. Por lo tanto, no es de extrañar que un lógico reformista emprenda la crítica de Aristóteles, o mejor aun, que un lógico que ha criticado el aristotelismo dominante acabe convertido al protestantismo. La Reforma acusa de idolatría a la religión católica y considera que las tradiciones son superfluas y nocivas. Según Lutero y Calvino, la Biblia contiene toda la revelación y no hay nada en ella que deba suprimirse ni añadirse. Por eso los escritos de los Padres no pueden pretender ninguna autoridad. Y lo mismo dijo Ramus del comentario de Aristóteles.

Pero la tradición y la autoridad constituían en la Edad Media un sistema de regulación del discurso. Negarse a acatarlo provocaba la paradoja de que el retorno al texto, a pesar de su carácter reaccionario al rechazar la actualización y la secularización del libro desde su origen, equivale al relajamiento de una obligación. Todo el poder de la Iglesia y de la Universidad (del saber) se tambalea. El retorno al texto, *T*, el rechazo de la *auctoritas*, *A*, acompañan y determinan el rechazo de un poder efectivo. Rechazar la fuerza de la *auctoritas* como modelo y matriz de toda escritura, equivale a apartarse de la institución que la reconoce. Ramus y Montaigne pertenecen plenamente a este convulso período de la transición hacia un nuevo poder, un nuevo control, un nuevo régimen de la escritura, cuyas reglas definirá el concilio de Trento y el Barroco.

## 6. LA PÁGINA IMPRESA

*Commentarius*, antes de significar un ejercicio intelectual en la lengua latina de la Edad Media, designa el cuaderno, la colección, el cuaderno de notas. Más determinante para el comentario que la práctica teórica de la exégesis es la condición de esta práctica, el objeto concreto y material, el soporte sobre el que se lleva a cabo. El comentario está ligado de

manera indisoluble a un modo particular e históricamente determinado de la transmisión del texto: la copia.

Los fallos técnicos de esta transmisión son también objeto de la condena del comentario a la que se entrega Ramus. La copia provoca distorsiones y errores en el texto; es aproximativa, insuficiente, infiel a la letra; el retorno al texto es un retorno a su letra. Las evidencias están ahí, y para reconocerlas basta señalar este detalle: los copistas de los escritos patrísticos tenían la costumbre de substituir las citas bíblicas de los Padres por el texto de la vulgata o, más frecuentemente todavía, citar los pasajes más o menos igual, de memoria, según la versión de la Biblia que habían aprendido. Podemos imaginar en qué se habían convertido las *auctoritas* después de haber sido corregidas de este modo: como dice Descartes, se había corrompido el sentido de los textos. Y ésta es sólo una, la más manifiesta, de las adaptaciones que los copistas llevaban a cabo. No hay nada en un texto más frágil, más fácilmente modificable, que sus citas.<sup>15</sup>

Aunque sólo fuera por esto, es necesario reconocer la importancia que el desarrollo de la imprenta tuvo en los procesos intelectuales del siglo XVI. La nueva práctica del texto, de la escritura y de la lectura, no podría captarse en su originalidad si no se tuviese en cuenta el efecto de la imprenta. Pero a menudo se tiende, desde una perspectiva bastante mecanicista, a reducir este efecto al de una mayor difusión del texto impreso con relación al manuscrito, y a subrayar que la imprenta, caracterizada por su poder de multiplicación, fue la primera técnica que produjo artículos en serie y en masa. Sin embargo, esta afirmación es insuficiente, al menos por lo que se refiere a finales del siglo XV y principios del XVI, cuando las tiradas de las imprentas no superaban la producción de los grandes talleres de copia.

<sup>15</sup> Véase G. Bardy, «Les citations bibliques d'Origène dans le *De principiis*», *Revue biblique*, París, 1919, pp. 106-136.

El efecto inicial de la imprenta no es el de una difusión mayor de ejemplares idénticos de un mismo texto que puede llegar de este modo a muchas manos, si no a todas, con la eventual ruptura cualitativa que podría provocar esta repentina expansión; lo que impuso la simple existencia de un nuevo soporte y de una nueva técnica fue en primer lugar y sobre todo la transformación misma de la ética de la lectura y de la escritura, que tuvo consecuencias incluso en la teoría del lenguaje. El modelo del libro impreso o de la escritura artificial—la imprenta fue llamada en sus inicios *ars artificialiter scribendi*—, substituye el modelo del manuscrito y de la copia en la práctica del texto, antes de que la enorme difusión de la imprenta tenga consecuencias. Esto se comprueba fácilmente observando la rápida evolución de la página impresa en su disposición, durante el transcurso de la segunda mitad del siglo xv, a partir de una tipografía que al principio trata de imitar todo lo posible al manuscrito.<sup>16</sup>

## 7. COMILLAS Y CURSIVA

En la obra de Ramus, el tránsito del modelo manuscrito al modelo impreso del texto es característico: no se observa únicamente en la presentación material del libro, en su forma, sino que se manifiesta incluso, y de manera notable, en la transformación de la lógica que Ramus lleva a cabo, y en la concepción del lenguaje, explícita o implícita, de la que parte.

La influencia de la imprenta, sobre la presentación del texto y sobre la organización de las materias, se aprecia a simple vista, en las obras de Ramus y en sus ediciones sucesivas,

<sup>16</sup> Véase L. Febvre y H. J. Martin, *L'Apparition du livre*, París, A. Michel, 1958, y H. Carter, *A View of Early Typography*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

en el papel creciente que desempeñan toda una serie de modalidades y de marcas tipográficas introducidas poco a poco cuyo mayor efecto es diferenciar completamente la página impresa de su antiguo manuscrito.

Así, en las *Dialecticae partitiones* de 1543, aparece una única tipografía, la romana, excepto en el prólogo, que está en cursiva. Las comillas no se utilizan, no existen. Por el contrario, a partir de la primera edición francesa de la *Dialéctica*, aparecida en 1555 en la imprenta de André Wechel de París, todas las citas incluidas en el texto se distinguen por la tipografía: cuando están en verso, se imprimen en cursiva, mientras que el conjunto del texto está en romana, y el nombre del traductor (casi siempre Ronsard) figura a pie de página; cuando están en prosa, exclusivamente una de Cicerón, una coma invertida figura al margen, a la altura de las líneas donde empieza y termina la cita, y dos comas invertidas al margen de las líneas intermedias. Estas marcas, que anuncian la forma que tomarán las futuras comillas en el siglo siguiente, suponen una innovación capital. Que yo sepa, no hay antecedentes de tal precisión en la cita: principio y fin señalados inequívocamente, autor y traductor nombrados. En un artículo titulado «The Origin and Development of the Marks of Quotation»,<sup>17</sup> Douglas C. McMurtrie situaba el origen de las comillas en Francia alrededor de los años 1580-1590, «two comas or two turned comas in the margins being used to indicate cited passages». Sin embargo, la *Dialéctica* de Ramus, en la que figura precisamente ese signo, fue publicada unos treinta años antes: sería tentador considerar que este libro fue a la vez la primera obra filosófica en lengua francesa y la primera en recurrir a las comillas, de modo que los dos fenómenos están relacionados, puesto que son los fragmentos traducidos de una lengua extranjera los que se señalan. Antes de indicar la cita, el desplazamiento de un discurso a otro,

<sup>17</sup> *The Library*, Fourth series, Londres, 1922, vol. 11, n.º 2, pp. 133-134.



las comillas significaban una transferencia más esencial y más grave, la de una lengua a otra.

En todas las publicaciones posteriores de Ramus se utilizará un sistema análogo para separar los niveles de discurso y los sujetos de la enunciación. No obstante, hay que decir que después de su aparición en la *Dialéctica*, las comillas desaparecen delante de la cursiva. En la *Gramática* de Ramus, publicada en 1572, todas las citas están en cursiva. A este respecto podríamos suponer que, del mismo modo que la tipografía romana, en la que se habían impreso los primeros libros a mediados del siglo xv, dio paso a continuación a la gótica antes de reaparecer en el siglo xvi, las comillas fueron abandonadas después de su aparición (¿en la *Dialéctica* de Ramus?) y sólo resucitaron definitivamente más tarde, en la fecha indicada por Douglas C. McMurtrie.

Pero poco importan estas sutiles preferencias en la cronología. Cuenta mucho más la innovación en sí misma: sólo con la imprenta se introducen en el texto los indicadores de la cita, sólo a partir de este invento la cita adquiere su sentido propio, moderno, plural, pleno, y define una categoría específica en la práctica del texto.

## 8. LA RAZÓN DEL EJEMPLO

Los indicadores tipográficos de la repetición, las comillas y la cursiva, cumplen una función capital en el sistema de Ramus. Suprimen la «indiferencia» hacia la variedad de los discursos, que según Condorcet había constituido un obstáculo para el conocimiento antes de la imprenta;<sup>18</sup> separan dos

<sup>18</sup> Condorcet escribía a propósito de los romanos: «Un *se dice*, *se cuenta*, colocado al principio de la frase, les parece suficiente para ponerse al abrigo del ridículo de una credulidad pueril. A la desgracia de ignorar todavía el arte de la imprenta hay que atribuir sobre todo esta indiferencia,

o varios niveles en el discurso, un lenguaje-objeto y un meta-lenguaje, o la lengua enseñada y la lengua enseñante. Sin embargo, aquello cuyo estatuto la tipografía distingue con precisión son los *ejemplos* de la gramática o de la lógica. ¿Pero qué valor pueden tener los ejemplos de Ramus, si se oponen a la *auctoritas*? Hay al menos dos motivos para distinguirlos con claridad que dan cuenta de su valor específico.

El primero es que con Ramus—precursor en esto de los gramáticos del siglo XVII—, la lengua está en trance de convertirse en un objeto específico de conocimiento, y, por consiguiente, los ejemplos son a la vez experiencias e ilustraciones del conocimiento que empieza a elaborarse. Era corriente, hasta el siglo XVII, que el enunciado de la prescripción gramatical fuera a su vez una aplicación. La regla era su propio ejemplo, y la confusión en un único enunciado de estas dos entidades lógicamente diferentes la justificaba, y sin duda la imponía, el éxito de los métodos mnemotécnicos en la enseñanza medieval: aprendiendo de memoria el ejemplo, el alumno aprendía al mismo tiempo la regla. La gramática se presentaba habitualmente como un catálogo de ejemplos o—cosa que venía a ser lo mismo—de reglas, sin que hubiera lugar para una distinción entre niveles de lenguaje. Cuando el *exemplum* medieval comprendía lo particular y lo universal se integraba perfectamente en una mnemotécnica a cuya decadencia contribuirá la imprenta, técnica substitutiva para retener la información.<sup>19</sup> En realidad, con la simplificación que Ramus propuso de la retórica, suprimió la cuarta parte, *memoria*; y luchó contra el culto escolástico de la memoria tanto como contra el de la autoridad. Todo *ars me-*

---

que corrompió en ellos el arte de la historia y que se opuso a su progreso en el conocimiento de la naturaleza», *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, París, Vrin, 1970, v.ª época, p. 88.

<sup>19</sup> Véase M. Foucault, introducción a la *Grammaire* de Port-Royal, París, Paulet, 1969, pp. v-vi.

*moria*, desde la Antigüedad, supone un sistema de representación visual y espacial: de los lugares, *loci*, y de las imágenes sorprendentes, *imagines agentes*. Las imágenes vívidas, o para la memoria, permiten recordar más fácilmente las ideas retenidas en algún sitio: como por ejemplo las *sensibilia* de santo Tomás para las *intentiones* espirituales. Pero Ramus se opone a la representación como estímulo de la memoria, así como condena las imágenes desde un punto de vista religioso, de acuerdo con las protestas iconoclastas de la Reforma.<sup>20</sup> El rechazo de los *exempla* y de las *auctoritates*, y el de las *imagines agentes* y la *memoria* corren parejos. Ramus expulsa las imágenes de los lugares sagrados, pero conserva los lugares sagrados; su sistema de memoria es una tópica abstracta, diagramática en lugar de icónica: el orden analítico, el esquema arborescente, el índice que figura al final de sus obras y que se parece a un dibujo de Llull cuyos símbolos hubieran sido borrados. Inscritos en el proceso analítico de Ramus, sus ejemplos y sus citas no tiene nada de imágenes de memoria destinadas a excitar los sentidos, y no contribuyen a una educación sensible.

El segundo motivo profundo de la distinción gráfica de los ejemplos, que interviene más concretamente en la *Dialéctica*, concierne a los extractos de los poetas y de los prosistas antiguos cuyas formas de razonamiento Ramus analiza. El extracto antiguo en Ramus no es ni *exemplum*, ni menos todavía *auctoritas*; pero tampoco es ilustración. Tiene una función característica del proceso ramista, legitimada en teoría.

La dialéctica de Ramus se define como un método para volver y dirigir el espíritu hacia la verdad, y un método natural, porque el hombre tiene la facultad natural de conocer todas las cosas (como señala en el prefacio de 1555). Nada da mejor cuenta del método que el uso, del que Ramus

<sup>20</sup> Ramus, *De religione christiana*, Fráncfort, A. Wechel, 1577, pp. 114-115. Véase F. A. Yates, *L'Art de la mémoire*, op. cit., p. 256.

quería extraer los principios. ¿Cuál es el uso en este caso? Por una parte, su propia razón, la de cada cual y la de Ramus, por otra, los espíritus superiores, cuyos ejemplos aparecen consignados en los textos que han llegado hasta nosotros. Mientras Descartes—ésta es la principal diferencia entre Ramus y él—confiará únicamente en su razón para la elaboración de un método, Ramus añade el ejemplo de los antiguos, puesto que ponen de manifiesto el uso de razón. El método de Ramus se funda en parte sobre los principios, la razón universal de la que dan testimonio los espíritus superiores, y en parte sobre la experiencia, que es una inferencia singular.<sup>21</sup>

Conviene distinguir claramente el ejemplo, tal y como interviene en Ramus, del *exemplum* medieval, género de la *auctoritas*. Este último, al haber perdido su referencia al paradigma de la antigua retórica, ya no era más que una imagen piadosa, una figura de la homilía. Ramus le devuelve su valor aristotélico de símbolo, sin efectos de *páthos* o de *ethos*, sin componente indicativo o icónico: es una tesis probable, una inferencia singular, que sólo puede ser dialectizado como universal en la confrontación con la razón, en el juego de manos en que la carta de la *auctoritas rationis* se convierte en la de la *ratio auctoritatis*. El ejemplo, lo que figura en cursiva o entre comillas en los libros de Ramus, es asumido como elemento extraño, no es objeto de un culto sino de una evaluación metódica: la experiencia se extiende al *corpus* de los textos disponibles.

Cuando, con Descartes, el principio del método sea el sujeto únicamente—es decir, el *cogito*, nuevo principio de la *ratio*—, el sujeto quedará aislado de su contexto, lo que no significará la desaparición de la cita sino, a diferencia del

<sup>21</sup> Véase M. Dassonville, introducción a Ramus, *Dialectique*, Ginebra, Droz, 1964; y P. A. Duhamel, «The Logic and Rhetoric of P. Ramus», *Modern Philology*, Chicago, 1949, vol. XLVI, pp. 163-171.

*exemplum* medieval o del ejemplo ramista, su absoluto sometimiento.

## 9. UN MODELO ESPACIAL DE LA ESCRITURA

Antes de la imprenta, la materia del libro no estaba localizada con precisión. El texto, precedido o no de un título, desfilaba de la primera a la última línea sin interrupción, sin pausa, sin blancos. Se plegaba al ideal del discurso, el *flumen orationis*, como si la continuidad estuviese en su naturaleza, la continuidad de la voz y de la lectura en voz alta. El contenido del manuscrito debía indicar su propia organización, por ejemplo en la *dispositio* retórica, pues no había nada en la forma que la representara. Esta precaución tomada por el texto antiguo es, por lo demás, lo que permite reproducirlo hoy en día sobrecargándolo con una división en párrafos y con una serie de subtítulos que no hacen más que adaptar las indicaciones dadas por el texto a una nueva puntuación que facilita la lectura según nuestro método actual.

Sin embargo, esta sobreimpresión de una disposición distinta en el texto antiguo no es evidente desde un punto de vista teórico. Deja constancia de la substitución de un *modelo lineal* del texto, esencialmente oral, por un *modelo espacial*, el libro. Ambos se oponen como la voz y la mirada: el libro y el nuevo espacio de la página impresa se enfrentan a la tradicional lectura en voz alta y exigen una lectura visual. La disposición tipográfica deja ver inmediatamente la estructura del texto. Más que ilustrarlo, lo muestra.

Dos elementos importantes del libro, que aparecen en los orígenes de la imprenta, confirman el paso de un modelo de texto a otro: el título y el índice.

Los primeros libros impresos todavía no llevaban portada, comenzaban *in media res*, como los manuscritos, y terminaban con un colofón, una caja de texto donde figuraban, gene-

ralmente en caracteres reducidos, el título de la obra, el nombre del autor y el del impresor, así como la fecha y el lugar de publicación. La forma era siempre la de los manuscritos. Sin embargo, estas diversas informaciones ocuparán pronto un primer plano, la primera página profusamente adornada, acompañada de un motivo que el impresor reproducirá en todas sus publicaciones. La portada será motivo de una combinación entre diversas clases de caracteres y de una ilustración. También figurará en ella la marca de imprenta. Esta cubierta se convierte en una especie de etiqueta pegada sobre un objeto: el libro es un objeto, un volumen, un espacio. El título equivale al libro, representa el libro, o mejor aun, su contenido en el sentido material de la palabra: el texto que ocupa su espacio. Título y texto mantienen una relación inédita: el título ya no designa el texto como lo hacía antiguamente, mediante una relación de contigüidad cuyo prototipo fue, en latín, la preposición *de* (sobre, a propósito de) que destacaba un fragmento de un conjunto más amplio y continuo, que atrapaba algunas palabras del flujo discursivo—la totalidad del texto—. El título se escribirá en adelante en nominativo. Es un nombre, el nombre propio del libro: lo representa mediante una relación de similitud. La primera página no es una página como las demás, continua, contigua, sino que, adornada como está con motivos generalmente no figurativos, se impone como un equivalente de todo el texto. El título—lo veremos más adelante—se relaciona con un nuevo tipo de signo que se desarrollará entre los siglos xv y xvi.

Cuando el título adquiera un lugar de honor al principio del libro y el desplazamiento del colofón libere la última casilla al final del volumen, ésta no se quedará en blanco. Un nuevo elemento vendrá a ocuparla, otro sucedáneo de la firma: el índice o, para devolverle su nombre original que concuerda mejor con su vocación y con el modelo espacial del texto, el *index locorum*, la relación topográfica de los lugares, de los *topoi* que ocupan las materias y entre las que se repar-

ten. El *index locorum*, un mapa propio de cada libro, substituye a la tópica retórica, a la tabla de los lugares comunes de todos los géneros discursivos. El *index locorum* relaciona secciones, títulos y subtítulos, y lugares, indicados por números de página, donde el lector encontrará, como en un fichero, mediante una búsqueda selectiva, el texto que anuncian. La sección del índice, como el título del volumen, también designa un espacio, pero más pequeño e inscrito en el del libro, como una casilla que contiene una materia.

Ramus llevará más lejos que nadie este sistema de representación espacial o diagramática del texto. Hará que sus libros contengan, no ya un simple repertorio o catálogo, sino un verdadero mapa: una proyección del volumen sobre un plano. Lo llama tabla y consiste en una arborescencia, un grafo, un organigrama que, sobre una página mayor que las demás y que hay que desplegar, dispone la estructura del libro y de su contenido. Esta tabla divide y analiza el título en todos sus componentes, de acuerdo con los principios de la dicotomía platónica: la dialéctica está formada por dos partes, imaginación y juicio, etcétera. La tabla ramista es modélica en lo que se refiere a la explotación de las posibilidades técnicas que ofrece la página impresa. Nada se ha inventado desde entonces que exprese su contenido con más claridad.

El texto comprendido entre un título y un índice, entre estos dos elementos que lo representan cada uno de acuerdo con una modalidad diferente, escapa totalmente al medio lineal y vocal del discurso. Título e índice, que enmarcan el volumen, son los esbozos, dentro de la gran movilización tipográfica de la escritura y suscitados por ella, del sistema que la dominará más tarde.<sup>22</sup> El libro ya no se concibe sin ellos. Nadie, ni el lector ni el autor, puede librarse ya de la nueva práctica del texto que impone la imprenta.

<sup>22</sup> Véase *infra*, la secuencia v, 29, «La perigrafía», p. 404.

## 10. LOS TIPOS MÓVILES

Se hicieron dos ediciones de la gramática francesa de Ramus en vida de su autor: *Gramere* en 1562 y *Grammaire* en 1572, en la misma imprenta parisina de André Wechel. En la *Gramere* de 1562, la influencia de la imprenta es perceptible en detalles tales como la presencia, para cada letra, de varias formas, de acuerdo con una distinción que hacían los impresores entre mayúsculas y minúsculas, o en la introducción de una letra *V* (denominación: *Uve*, forma: *V*, *v*) «de acuerdo con la autoridad de Varron y de nuestros impresores».<sup>23</sup> Observemos que están en pie de igualdad, por lo que respecta a la garantía que representan, el autor antiguo y el impresor, en una época en la que no estaba permitido todavía citar a un autor contemporáneo. En la edición de 1572 la presencia del modelo impreso es constante. Así, a propósito de la *V*, Ramus no se contenta ya con remitir a la autoridad de la imprenta, sino que detalla sus consecuencias con el fin de justificar su representación del «sonido pronunciado desde las primeras letras de estas palabras *vacation*, *vertu*, *viste*, *vostre*, *vuide*. Nosotros lo hemos representado así, *V*, *v*, para distinguirlo de la última vocal *u*, y Varron, docto romano, la llama *uve*, de acuerdo con su propiedad y virtud. Estas dos letras tienen un gran y frecuente uso en nuestra lengua y por lo tanto requerirán además sus propios tipos tal y como los hemos propuesto».<sup>24</sup> Ramus retoma esta vez explícitamente y por cuenta propia el argumento tipográfico.

<sup>23</sup> Ramus, *Gramere*, París, A. Wechel, 1562, p. 24. La letra es, según Ramus, la unidad elemental de la gramática y hay que considerar en ella tres aspectos: el sonido, la forma y el nombre. El sonido es la fuerza de la letra (*ibid.*, p. 8). De manera que la forma y el sonido se oponen como la *marca* y el *valor* de la letra o del signo, mientras que el nombre es o bien el sonido mismo (en el caso de las vocales), o bien un nombre de la marca (en el caso de las consonantes que no pueden pronunciarse solas, *ibid.*, p. 13).

<sup>24</sup> Ramus, *Grammaire*, París, A. Wechel, 1572, pp. 26-27.



La mayor innovación, en la *Grammaire*, es la intrusión de una palabra nueva, presente en la cita que acabamos de hacer, y determinante. Se desliza en todas las páginas, duplica las demás designaciones de la unidad lingüística y finalmente se impone a ellas: la palabra *tipos*. El tipo substituye a la letra como unidad lingüística y predomina en la teoría ramista del lenguaje. Ahora bien el tipo, o su modelo, es sencillamente el pequeño objeto metálico que hay en la caja del tipógrafo. Para Ramus no hay ninguna duda de que la letra es el tipo. Esto implica varias consecuencias por las cuales los teóricos clásicos del lenguaje refutarán este axioma.

Reconociendo como principio de la gramática el tipo y no el sonido, la escritura, incluso la tipografía, y no el habla, Ramus tropieza pronto con una aporía: los sonidos, la prosodia o la «prolación» corresponden mal a los tipos y a la ortografía. Ramus sugiere una razón histórica para esto: «Los franceses, al querer escribir con tipos romanos los sonidos de su lengua, [habrían] tomado los que encontraban más parecidos». <sup>25</sup> Pero si el tipo se convierte en el elemento de la lengua, semejante incertidumbre no es aceptable. Es necesaria una forma propia para cada sonido, y Ramus inventa toda una serie de tipos para representar los diversos valores o potencialidades de cada letra antigua. Donde no había más que una forma para la *e*, habrá en adelante tres caracteres tipográficos distintos, *é*, *ë* y *e*, para escribir *férmete* u *onétete* (*fermeté* y *honnêteté*): «Tres vocales diferentes en sonido y potencia tendrían diferentes formas y tipos». <sup>26</sup>

Bajo la égida del tipo y el predominio de la escritura, el objeto de la gramática se modifica. Ya no se trata de establecer las propiedades de las palabras, sílabas y letras, sino de llevar a cabo, en cada signo, la congruencia de la *marca* y del *valor*, de la forma y del sonido. De ahí procede el proyecto de una nueva escritura, de un conjunto de tipos que se

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 6.      <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 9.

adapten mejor que la tipografía romana a la lengua francesa.

Se reprocha a los gramáticos, dice Ramus, que «las letras se inventaron para dar significado a las palabras y que aquí hacemos todo lo contrario, y que necesitamos escuchar las palabras significadas para aprender los signos. De modo que, cuando las letras que son los signos descubran abiertamente y sin ambigüedad su significado, seremos absueltos de esa acusación y nuestra escritura será fácil para los niños, para las mujeres, y para todas las naciones».<sup>27</sup>

Completando los cajones de su impresor con los tipos que le parecen necesarios para llevar a cabo la conformidad de las letras con los sonidos y que la lectura del texto escrito en francés reproduzca exactamente el sonido de las palabras, Ramus desplaza el objeto de la gramática desde un análisis de la lengua a una reconstrucción de la escritura, deslizamiento patente, pero menos hacia la escritura en sí que hacia la tipografía, ya que Ramus no propone una versión quirográfica para las formas que inventa, y no hace jamás mención de una posible adaptación. Además compone su libro en dos columnas enfrentadas, una en «escritura gramatical», y la otra «a la manera vulgar», «como hacen los impresores normalmente con los libros traducidos, oponiendo el original a la traducción»,<sup>28</sup> uno en tipografía romana y otro en cursiva. Ramus lleva a cabo, en su propio libro, los principios cuya aplicación general recomienda. La manera vulgar es la escritura heredada de la copia, que induce a imprecisión y falsificación; y la escritura gramatical, es el original, una escritura propia y propiamente tipográfica para la época de la imprenta, una escritura que querría acabar con el manuscrito, el comentario y su filosofía del lenguaje para sustituirla por otra, más rigurosa, en la que la sustancia del lenguaje es el tipo, de tal manera que a cada marca corresponda un valor y sólo uno.

De la *Grammaire* se hizo una reedición en 1587, quince

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.      <sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

años después de la muerte de Ramus, precedida de una advertencia del impresor, D. du Val, el sucesor de André Wechel. En ella explicaba que el libro ya no estaba disponible, pero que ningún impresor aceptaba reeditarlo a causa de «la diversidad de tipos que tendría que tallar» y del excesivo coste que eso entrañaría. Pero acababan de encontrarse en un rincón del taller los tipos, numerosos y extraños, que Ramus había diseñado. La reimpresión de la *Grammaire* se debe por lo tanto a la benevolencia de un impresor, o a su negligencia, ya que se olvidó de fundir un material que quedaba obsoleto enseguida. La anécdota es curiosa: confirma la dependencia histórica, conceptual y material, de la obra ramista con la tipografía, y muestra la poca consideración en que se tenía el proyecto de una escritura gramatical, antes del siglo XVI, además de ilustrar sobre todo la falta de realismo de semejantes proyectos que se sucedían a un ritmo acelerado y quedaban pronto superados. Tal es el destino de este tipo de sueños.

Arnauld y Lancelot se opusieron encarnizadamente a Ramus y condenaron su sueño de una reforma de la escritura.<sup>29</sup> Según ellos, es imposible resolver mediante una decisión la diversidad entre la pronunciación y la escritura, pese a que «algunos se han imaginado que podrían corregir este defecto en las lenguas vulgares, inventando nuevos tipos, como hizo Ramus en su *Gramática de la lengua francesa*».<sup>30</sup> Por lo demás, eso no sería deseable, ya que el tipo contiene un suple-

<sup>29</sup> Ramus es el único gramático citado en la primera parte de la *Grammaire* de Port-Royal, «donde se habla de letras y de tipos de la escritura». Los mismos términos de Ramus están aquí presentes (tipo, letra, sonido, forma), pero su jerarquía es otra: la escritura y el carácter son relegados. Los *sonidos* son llamados *letras* y son *signos* de los pensamientos, y las *formas* son *signos* de los *sonidos*. Por lo tanto no hay ninguna correspondencia necesaria entre el tipo, signo del sonido, y el sonido, signo del pensamiento, incluso si en su origen la congruencia representa un ideal inaccesible. *Grammaire générale et raisonnée*, op. cit., p. 17.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 19.

mento de sentido con relación al sonido, la huella de la historia de la lengua. Arnould y Lancelot consagran el divorcio entre el habla y la escritura, que data del siglo XVI. Hasta ese momento se habían conjugado en la copia y el dictado, en la copia al dictado. Ramus, y los demás maniacos de las reformas ortográficas, quisieron reconciliar la vista con el oído, la letra con el sonido, lucharon contra su separación bajo el reinado de la tipografía e intentaron un último esfuerzo para reconciliarlos en el tipo.

Cuando el modelo del signo son los tipos móviles, el lenguaje se concibe como una combinatoria regulada de objetos materializados, libre de cualquier otra determinación. La *Grammaire* de Ramus fue esencialmente un manual para uso de tipógrafos.<sup>31</sup>

Arnould y Lancelot lo comprendieron enseguida, y en el mismo capítulo en el que citan a Ramus limitan las proezas de la impresión a la alternancia de la tipografía romana y la cursiva, la mayúscula y la minúscula: diferencias que son útiles por lo que se refiere al sentido, pero que no cambian nada en lo que se refiere a la pronunciación, es decir, al fondo.

Aunque admitamos el principio de una relación estrecha entre la teoría ramista del lenguaje, la más influyente en los siglos XVI y XVII, y la invención de los tipos móviles (relación que no hay que entender como una completa dependencia), conviene matizar el cuadro que Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, dibujaba de la *episteme* del siglo XVI, donde no se aclara la influencia del desarrollo de la imprenta sobre la concepción del lenguaje. Sin llegar a considerar que hubo, antes de finales del siglo XVI, una ruptura o un corte, técnico o epistemológico—la hipótesis no es en absoluto

<sup>31</sup> Véase W.J. Ong, «Ramist Method and the Commercial Mind», *Studies in the Renaissance*, Nueva York, 1961, vol. VIII, pp. 152-172.

necesaria—, hay que reconocer que la empresa de Ramus no concuerda con la descripción que Foucault da de esta época, imbuida de la fe en una semejanza de las palabras con las cosas, en una misteriosa analogía entre el lenguaje y el mundo.

A lo largo del siglo XVI, hay una corriente de transición, confusa y heterogénea, que no prefigura realmente, o sólo en negativo, la futura época de las representaciones—la de Port Royal—, pero que, al haber dejado de creer en una semejanza natural y enigmática entre el signo y el referente, o considerarla ilusoria, trata por todos los medios, en ocasiones delirantes, de sustituirla y mantener una conjunción artificial, no entre la palabra y la cosa, sino, para todo signo, entre el valor y la marca, la potencia y el carácter, el sonido y la forma. Se trata de una mezcla inestable y efímera de innovación y de reacción, pronto disipada y caída en el olvido, entre dos panoramas opuestos.

Ramus es un representante ejemplar de este régimen transitorio, lo que explica también la poca atención que se le ha prestado. Pertenece sin duda al siglo XVI, pero en un importante número de puntos rompe con su *episteme*, al menos tal y como Michel Foucault analiza su contribución. En lo que concierne a Ramus, es impreciso decir que el lenguaje reside «al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales», o que «debe ser estudiado como una cosa natural».<sup>32</sup> Cuando Ramus divide su *Grammaire* en dos partes, la etimología, «que estudia las propiedades de las letras, sílabas y palabras»,<sup>33</sup> y la sintaxis, que «enseña la relación de las palabras entre sí por su propiedad, y casi únicamente en concordancia y mutua comunión de las propiedades»,<sup>34</sup> las propiedades a las que alude no son ni naturales ni intrínse-

<sup>32</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México D. F., Siglo XXI, 1968, p. 43.

<sup>33</sup> Ramus, *Grammaire*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>34</sup> Ramus, *Gramere*, *op. cit.*, p. 77.

cas; son más bien modalidades de la existencia de los elementos, ellas mismas susceptibles de modificarse. Ramus propone por lo demás su reorganización arbitraria y artificial. Las propiedades ¿están «depositadas» en las letras, son «virtudes que las acercan o separan, justo como en el mundo las marcas se oponen o se atraen unas a otras»?<sup>35</sup> No, la analogía no es ésta. Las letras se agrupan en sílabas y las sílabas en palabras, del mismo modo que el impresor dispone en el espacio los tipos móviles. En efecto, sigue siendo analogía, y en efecto Ramus da una prioridad absoluta a la escritura en el lenguaje. Pero la escritura no se encuentra entre las cosas, no es una de las cosas manufacturadas como son los tipos. La metáfora espacial de la escritura sigue siendo válida, pero ya no remite al mundo, a la prosa del mundo: remite al volumen impreso.

Una nueva práctica del lenguaje ha tenido lugar, una producción de sentido de acuerdo con un proceso que ya no tiene como modelo la palabra o la escritura divina, humana o natural. Imprimir es producir sobre un soporte una *impresión*. Y cuando el modelo del signo es éste, ni directa ni necesariamente lingüístico, se trata ya de una teoría de la representación a la que sólo falta, para proclamarse, desembarazarse de una idea del significado por analogía. Todo el régimen transitorio de la escritura del siglo XVI está contenido en esta variación, en la progresión de la categoría del signo y el retroceso de la de significación. El signo sirve para representar. ¿Pero representar qué? Ése es todo el problema, que Ramus evita plantear buscando la mejor representación posible, la adecuación, la conjunción del carácter con el sonido, sin preguntarse nunca por la referencia o por el significado. En ausencia de tal reflexión, el signo, mediante una analogía que no tiene ya ningún fundamento esencial ni natural, quiere decir todo y cualquier cosa. En el siglo XVI la característica principal del signo es el artificio.

<sup>35</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, op. cit., p. 43.

## II. EL EMBLEMA

Con el Renacimiento, una especie inédita de signo hizo su aparición. Una especie que se oponía punto por punto a su variedad medieval, concebida sobre el modelo de la alegoría bíblica. Se trata del emblema.

La alegoría suponía una relación estable entre el significante y el significado, un fundamento del signo, una identidad original, en un *lógos*, entre *sermo* y *ratio*. El emblema pierde la fe en una inteligibilidad propia—aunque nunca segura y siempre imperceptible—del signo. Toda la problemática de la alegoría era la de su desciframiento, como si se tratara de un misterio cuya lectura hubiera tenido la facultad de descifrar el sentido: *Intus legere*, ésta era la propuesta del discurso patrístico. El emblema denuncia la tradición que se aplica a interpretar el signo, es decir, a descubrir su sentido como si fuera una esencia que llevase en su interior. La alegoría era divina, depositada por Dios para uso de los hombres, en la Biblia y en el mundo; el emblema será plenamente humano. La alegoría era natural—o sobrenatural: tenía una naturaleza, una sustancia—, el emblema será artificial, siempre accidental. La alegoría aspiraba a un sentido intrínseco, original; el emblema no reivindicará ningún sentido previo a su creación. El significante alegórico se presentaba ante la vista ocultando un significado que mantenía en reserva pero designando su existencia; el significante emblemático estará completamente a la vista, no tendrá más significado que el virtual. La alegoría se interpretaba—había que desmontarla, leerla significaba interpretarla, practicar una *lectio rerum*, una lección de cosas—, el emblema se inventará, estará por hacer; producirlo será hacerlo, fabricarlo. Los interpretantes de la alegoría se daban por verdaderos, por auténticos, fundados en una semejanza o una identidad con la *ratio* original; los interpretantes del emblema se anunciarán de entrada como ficticios, verosímiles, aunque acreditados por la imaginación.

En resumen, el emblema difiere ante todo de la alegoría por la inmediatez y por la actualidad de su producción: es un signo sin historia; en cada ocasión hay que producir su razón y su significado como si viniese de la nada. Mientras que el signo lingüístico designa lo particular mediante lo general, mientras que la alegoría designa lo general mediante lo particular, el emblema relaciona lo particular con lo particular, sin diferencia de extensión entre sus *relata*: uno es coextensivo al otro, es lo mismo que el otro. Por eso el emblema se relaciona con la imagen de memoria, con la *impresa* que Bacon llamará también emblema y que relaciona igualmente dos particulares, un concepto intelectual y una imagen sensible. El emblema, como la imagen de memoria, es un signo transitorio, siempre revisable en función de su adecuación a lo particular. Además, el emblema no siempre se separa tanto de la memoria y de los sentidos como pretendía hacerlo el ejemplo de Ramus. Sin embargo, mientras que la imagen de memoria se integra, en el siglo XVI, en una tradición mística y hermética, y se convierte en talismán, clave mágica de un conocimiento universal, *clavis universalis*, y por lo tanto ya no corresponde a una relación de lo particular con lo particular (como, por ejemplo, en Bruno, que llamaba a Ramus, «el archi-pedante de Francia»), el emblema, por su parte, no tiene ninguna inclinación hacia el ocultismo o la eficacia mágica. Al contrario del *sello* de Bruno, tiende hacia la transparencia y la inmediatez. El emblema es un signo que vuelve a representar, que repite siempre, que parodia incluso, la escena original; su origen está ahí, tangible, explícito, mientras que la alegoría era el signo cuyo origen, mítico, ausente y desconocido, había que descubrir en el fondo. Por mucho que el emblema permanezca atrapado en la cuestión del origen, no se separa de la alegoría real ni abiertamente. Se opone a ella como el reverso al anverso y conserva el mismo referente. Insatisfecho con los signos disponibles, forja signos nuevos. En la base de la alegoría, tal vez perfecta pero cuya



búsqueda fracasa siempre, como si fuera un abismo sin fondo, el emblema substituye a una *ratio* contingente pero siempre suficiente, admitida: el artefacto al menos es fiable aunque el modelo no lo fuese, y muestra la conformidad del significante con el significado que postulaba la alegoría, como Tomás al pedir ver para creer.

Sin duda el emblema representa una especie de combate de vanguardia para seguir manteniendo el ideal de una adecuación entre el valor y la marca, lo mismo que Ramus imaginaba a pesar de la lengua una identidad de la potencia y del tipo, del sonido y de la figura: el emblema es un signo inventado para remediar el defecto de la alegoría y, por lo tanto, niega también que el fundamento del signo sea siempre indecible, cuando no arbitrario.

La transparencia, por la que apuesta el emblema, entre el significante y el significado, entre el objeto y la idea, no pasará por el lenguaje, y dejará de lado el discurso. Su modelo es una imagen, un dibujo, una forma sintética a la cual asocia el sentido más apropiado, es decir el que desea: al significante su significado, y recíprocamente. Al texto una imagen, y a la imagen un texto, una leyenda, no ya lo que podría leerse en la imagen—la imagen no tiene sentido propio—, sino una ficción apropiada, una divisa.

La moda de los emblemas, que obtuvo un tardío reconocimiento oficial con la creación, en 1663, de la Académie des inscriptions et médailles, había surgido en Italia, en la segunda mitad del siglo XV, a raíz de una investigación sobre los dibujos que se encontraban en el reverso de las medallas romanas, y sobre los jeroglíficos egipcios que aparecían en las caras de los obeliscos de Roma, dos clases de imágenes que hasta aquel momento no habían despertado la curiosidad, signos que, *a priori*, no tienen sentido, en los que nada indica que haya que buscar un sentido que mantendrían oculto. El gran problema de la escritura egipcia, principio de la reflexión sobre la escritura, que tendrá lugar durante el siglo XVII, se

había planteado desde los comienzos del Renacimiento, y su primera aparición había sido ese nuevo signo, el emblema, que funcionaba como una relación entre el objeto y la presunta idea del jeroglífico, figurativo o ideogramático, es decir, gráfico, jamás fonético.<sup>36</sup> Sin duda, habría que distinguir en el proyecto ramista de una escritura gramatical una influencia de los jeroglíficos y de la idea emblemática del signo.

El emblema, signo nuevo y a la moda, suscita su forma propia de circulación: las colecciones de emblemas que, gracias a la imprenta, tuvieron un gran éxito en los siglos XVI y XVII.<sup>37</sup> Tales colecciones se contaron entre los libros con tiradas más largas. El primero del género, los *Emblemata* de Andrea Alciato (véase p. 321), publicado en Augsburgo en 1531, y luego en París en 1534, traducido e impreso en varias ocasiones, contenía cien grabados, cada uno de ellos acompañado de un epigrama.<sup>38</sup> El género, siguiendo su modelo, se estableció en el número cien: «Cien emblemas adornados con cien figuras», como anuncia el subtítulo redundante de la *Hecatomgraphie*: «Es decir, las descripciones de cien figuras e historias, conteniendo varios Apotegmas, Proverbios, Sentencias y dichos tanto de los Antiguos como de los modernos». Hay que señalar la presencia, que se convertirá en obligatoria, de todas las formas de la cita—la lista es exhaustiva—en el libro de emblemas.

Las dos colecciones más famosas en Francia fueron el *Theatre des bons engins*, cuyo título mismo contiene todas las

<sup>36</sup> Véase F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, A. Manucio, 1499, el primer libro impreso que asocia el jeroglífico con el nuevo modelo de signo.

<sup>37</sup> Véase E. P. Goldschmidt, *The Printed Book of the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1950.

<sup>38</sup> El prefacio del *Emblematum liber* dice así: «Las palabras significan, las cosas son significadas. Sin embargo, hay casos en que las cosas significan, como es el caso de los jeroglíficos». Ése será también el caso de los emblemas.

características del emblema (*engin*: máquina, artefacto, invento ingenioso; *théâtre*: escenificación, exhibición),<sup>39</sup> y esta *Hecatomgraphie* (véase p. 323) cuyo prefacio retoma la tesis del origen jeroglífico del emblema:

*Chascune hystoire est d'ymage illustrée  
Affin que soit plus clairement monstrée  
L'invention, et la rendre autenticque  
Qu'on peult nommer lettre hieroglyphique  
Comme jadis faisoient les anciens  
Et entre tous les vieux Égyptiens  
Qui denotoient vice ou vertu honneste  
Par ung oiseau, ung poisson, une beste,  
Ainsi ay faict, affin que l'œil choisisse  
Vertu tant belle et delaisse le vice.*<sup>40</sup>

La confección de las páginas de la *Hecatomgraphie* (p. 323) es más elaborada que la de los *Emblemata* de Alciato (p. 321), y comprende más elementos: sobre la página de la izquierda, de arriba abajo, vemos un título, un dibujo (un grabado sobre madera) y un epigrama (una cuarteta), todo ello rodeado de una decoración no figurativa; y sobre la página de la derecha, una sentencia moral. ¿Cuál es, de todos estos elementos, el emblema? No es únicamente la figura. El emblema comprende una imagen, pero no se identifica con ella. Ninguno

<sup>39</sup> G. de La Perrière, *Le Theatre des bons engins*, Lyon, 1536 (sin imágenes), y París, D. Janot, 1539 (con imágenes). Éste es el primer libro de emblemas francés.

<sup>40</sup> G. Corrozet, *Hecatomgraphie*, París, D. Janot, 1440, f. A3v: «Cada historia es por una imagen ilustrada | A fin de ser más claramente mostrada | La invención, y hacerla más auténtica | Puede llamársela letra jeroglífica | Como lo hacían antes los antiguos | Y de entre todos los viejos Egipcios | Que representaban el vicio y la virtud honesta | Mediante un pájaro, un pez, o una bestia | Lo mismo he hecho yo, para que el ojo escoja | Virtud tan bella y el vicio aborrezca».

de los elementos puede ser separado de los demás, ninguno tiene una definición fuera del conjunto. El emblema es el todo, la confección de la página misma, la configuración o la disposición, la reunión de diversas piezas: el emblema no reside jamás en un único signo, es la articulación de dos o varios grafismos, el conjunto de varios grafismos.<sup>41</sup>

## 12. LA MARCA DE IMPRENTA

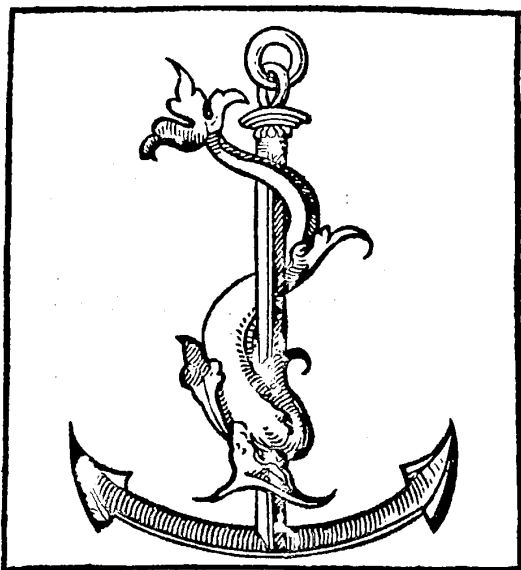
La invención del emblema, nueva variedad del signo, y la de los tipos móviles, fueron simultáneas. La moda del emblema fue resultado del libro. ¿Basta con constatar esto? ¿No habría entre el emblema y la tipografía una estrecha correspondencia que no se limitaría a la simultaneidad de su nacimiento y el paralelismo de su desarrollo? Los dos fenómenos están relacionados, forman una pareja indisoluble en su acontecer histórico. Un tercer término donde se reúne lo que caracteriza al emblema y a la tipografía permite comprenderlo: se trata de la marca de imprenta.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> La disposición en la página del emblema se compone canónicamente de cinco elementos: 1. Una *image, figura o pictura*, «el cuerpo»; 2. Una *inscripción*, divisa, máxima, sentencia, apotegma, refrán o adagio, «el alma»; 3. Un *epigrama*, dístico, cuarteta, soneto, la *subscriptio*; 4. Una explicación o un comentario, la *narratio philosophica*; 5. Un marco o encuadre. El libro de Alciato, promotor del género, no comprendía todavía el cuarto elemento, el discurso moral. La pareja formada por una imagen y una inscripción es una *impresa*; el trío formado por una imagen, una inscripción y un epigrama es un emblema propiamente dicho, del que la inscripción y el epigrama son la leyenda, y el epigrama y el discurso moral la exégesis. Véase Emanuele Tesauro, *Il Cannochiale Aristotelico*, Turín, 1654 y 1670, y Miedema Hessel, «The Term Emblema in Alciato», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, Londres, 1968.

<sup>42</sup> Véase L.-C. Silvestre, *Marques typographiques*, París, Renou et Maulde, 1867, y P. Delalain, *Inventaire des marques typographiques*, París, Cercle de la librairie, 1886-1888.

EMBLEMATVM LIBELLVS.

*Princeps subditorum incolumi-  
tatem procurans.*



*Titanij quoties conturbant aquora fratres,  
Tum miseros nautas anchora iacta iquat.  
Hanc pius erga homines Delphin complectitur, imis  
Tutius ut possit figier illa uadis.  
Quam decet hæc memores gestare insignia Reges,  
Anchora quod nautis, se populo esse suo.*

Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, Chrétien Wechel, 1534 (B.N.  
Rés. Z. 2511). Figura grabada en maderá, p. 25.

Su función económica es vital: al aparecer repetida en todos los libros salidos de un taller, asegura al impresor una ventaja comercial o publicitaria en el mercado. Es un signo distintivo, una firma, tanto más cuanto que aparece en la página del título, reproducida también siguiendo el mismo modelo en todas las obras del impresor. Resumiendo, su estatuto es típicamente el de una marca de fábrica y su función en el comercio está, todavía hoy en día, garantizada por la cubierta del libro, diferente para cada editorial y representativa de determinado producto de cuya calidad se hace fiadora.

Dos clases de signos estaban a disposición inicialmente de los impresores, entre los que elegir para establecer su marca, dos signos medievales por lo que respecta a su origen, y habitualmente destinados a esos usos.

El primero es la marca de comercio que el comerciante estampaba sobre el material necesario para su trabajo, y que debía serle devuelto por el cliente después de su uso (lo que se llama hoy en día la consigna). Es una grafía, letra, inicial, cifra o matrícula, una marca de reconocimiento, sin vocación publicitaria. Figuraba principalmente sobre los recipientes: el libro, como objeto que dispone de la etiqueta de un título y el inventario de un índice, puede ser considerado como tal. Pero como a los primeros impresores les parecía que el modelo del sello era demasiado vulgar para el libro, lo desearon. Prefirieron un signo más noble que también existía: el escudo o el blasón. Un blasón sirvió de marca a los primeros libros.

Pero muy pronto, antes de terminar el siglo xv, los impresores, que aspiraban a participar del Renacimiento, abandonaron el blasón, pues recordaba demasiado a la Edad Media. Lo substituyeron por otro signo, un signo intachable y sin pasado que satisfacía las exigencias del nuevo espíritu, ya que carecía de asociaciones indignas con la marca de comercio o el blasón gótico. En el siglo xvi, la marca de imprenta se presenta de manera sistemática en forma de emblema. En



Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris, Denys Janot, 1540 (B.N. Rés. Z. 2598). Ilustración grabada en madera. Folio D1 verso: La imagen de la temeridad.

la primera página del libro, el emblema y el carácter se unen en un conjunto inédito.

Aldo Manucio, impresor veneciano, uno de los que más participaron en los círculos humanistas y que, en 1501, había introducido la cursiva (imitación de una escritura manuscrita de la cancillería romana), fue uno de los primeros que tuvo su propio emblema (p. 331). A partir de 1502, sus libros aparecieron con el signo, que pronto se hizo famoso, del delfín enroscándose en torno a la caña de un ancla; este emblema, como era habitual, había sido tomado del reverso de una medalla romana de la época de Vespasiano. Pero ¿qué significado tenía, qué idea evocaba esta imagen? De hecho, ser un elemento ajeno no es la única cualidad del emblema—aunque ésa sea su etimología—, también tiene que ser la representación apropiada de una idea, de un sentido. Y éste es precisamente el caso del ancla y el delfín de Aldo Manucio: constituyen un emblema porque se les puede asociar un lema que sea su equivalente, y pueda sustituirlo. Erasmo aportará el lema.<sup>43</sup>

Otra marca de impresor que ilustra perfectamente el desarrollo emblemático es la de Gilles Corrozet, autor de la *Hecatomgraphie* y de otra colección de emblemas de la que trataremos, los *Simulachres et Historiées Faces de la Mort*. Éste eligió como marca, haciendo un juego de palabras con su propio nombre—*cor-rozé*—, una mano extendida con un corazón y una rosa abierta en el medio, y la subrayó con este lema: *In corde prudentis revivescit sapientia*.<sup>44</sup> Esta disposición artificial muestra perfectamente la configuración específica del emblema, la equivalencia de la imagen como signo de toda una proposición, de una idea.

<sup>43</sup> Véase el apartado siguiente, 13, «El adagio».

<sup>44</sup> «En el corazón del prudente renace la sabiduría», donde la prudencia se entiende evidentemente como virtud cardinal, en el sentido de la *frónesis* aristotélica.



Aunque una de las primeras funciones del emblema fue la de marca de imprenta, es un signo económico. Se integra en una circulación de bienes como un título de propiedad. El impresor es el propietario del texto que publica. El manuscrito le ha sido cedido por un autor; él detenta el derecho de reproducirlo. Las primeras medidas legales concernientes al libro (un acta de reglamentación dictada por Francisco I en 1529 y la ordenanza de Moulins que establece en 1566 el régimen de los Privilegios del impresor)<sup>45</sup> tendrán como único objeto la salvaguarda de los derechos del editor contra la reproducción. Un dibujante añade a mano el signo de quien adquiere un ejemplar del libro en usufructo, una posesión limitada al uso inmediato. Casi siempre se trata de un blasón, vestigio de la época de la copia. La confluencia de la marca de imprenta (un emblema) y del *exlibris* (un blasón), signos rivales que representan dos propiedades contradictorias, basta para señalar un cambio en el régimen del texto.

### 13. EL ADAGIO

En 1500 se imprimió en París, en la imprenta de Jean Philippe, un pequeño libro que representa un hito en la historia de la cita como forma de producción de sentido. En él convergen todos los parámetros que determinan una ruptura en la práctica de la lectura y de la escritura desde comienzos del siglo XVI. Este libro, en el que se encuentran y se combinan todos los problemas que plantean el relevo de la copia, del comentario y de la *auctoritas*, por la imprenta, el ejemplo y el emblema, es la primera colección de los *Adagios* de Erasmo.

¿Por qué es capital?

- En primer lugar, y por una circunstancia formal pero no

<sup>45</sup> H. Falk, *Les Privilèges de librairie sous l'Ancien Régime*, París, A. Rousseau, 1906.

fortuita—fue una condición de la posibilidad del libro—, fue uno de los primeros libros, si no el primero, de la segunda generación de la tipografía romana en París. Como se sabe, después de los tímidos comienzos en romana hacia 1470, la expansión inicial de la imprenta tiene lugar en caracteres góticos con obras de teología. En 1500, se produjo una vuelta a la tipografía romana, que fue definitivamente adoptada en 1525. Esto demuestra la estrecha dependencia entre el renacimiento de la tipografía romana, que corresponde al verdadero inicio de la imprenta, y la aparición de los *Adagios* de Erasmo. No es excesivo decir que es el primer libro de un nuevo universo de discurso.

- Es una de las primeras antologías de refranes latinos (y griegos, en menor medida, ya que en aquella época Erasmo no tenía todavía un buen conocimiento del griego); y es casi la primera: *Proverbiorum libellus* de Polidoro Virgilio había sido publicado en 1498, pero al parecer Erasmo no había tenido conocimiento de ello. La coincidencia confirma la existencia de una demanda real de semejantes obras.

Los *Adagiorum collectanea* de Erasmo forman un delgado volumen de pocas páginas: no contiene más que ochocientos diez refranes sin ningún orden, ni introducción, ni índice. Es pues una obra poco manejable que, si no hubiera tenido varias ediciones posteriores que la mejoraron, no habría despertado más atención que la colección de Polidoro Virgilio. Y, sin embargo, lo habría merecido, porque era un proyecto ambicioso: consistía menos en exponer una serie de refranes que en encontrar, para cada uno de ellos, el mayor número posible de referencias en los textos antiguos, y citar a los autores que en una forma u otra habían usado el refrán. Tanto como una colección de refranes, el libro de Erasmo es una colección de fuentes, o de citas. Cada refrán incluye el conjunto de las citas antiguas donde se encuentra el refrán de marras o la idea que contiene. Por eso, entre el refrán y las citas, aparecía una explicación de la idea o

del sentido del refrán que tenía valor de definición, de *ratio philosophica*.

Conviene preguntarse qué relaciones mantienen estas tres entidades (el refrán, la definición y la cita), y qué necesidad puede haber de indicar, para cada refrán, una serie de usos diferentes. Esta disposición recuerda las glosas marginales o interlineales de la escolástica, o los manuales de predicación, rebosantes de *exempla*. La colección de Erasmo y la compilación medieval se parecen porque son las dos caras de la misma moneda: mantienen la misma relación que la alegoría y el emblema. En la glosa figuraban junto a un pasaje de la Biblia las citas de los Padres que lo habían comentado, y las interpretaciones de la alegoría que habían sugerido: ambas se planteaban como otros tantos significados del signo, como otras tantas verdades. Sin embargo, en los *Adagios* de Erasmo la relación entre el texto y las citas es completamente diferente, está orientada en sentido contrario, de la cita hacia el adagio. El adagio, que ya no es una aserción perentoria o redentora, como tampoco una verdad revelada o una palabra divina,<sup>46</sup> está referido a casos particulares y seculares. Lo que relativiza la *auctoritas* es el retorno al texto y a la diversidad de los textos. Mientras que la alegoría o el signo bíblico consagraban las *auctoritates* como absolutos de sentido, las citas desacralizan el adagio devolviéndolo a sus orígenes circunstanciales. Lo que conforma el adagio, lo que le da derecho a figurar en la colección, es el conjunto de las citas que lo apoyan, sin que ninguno de los dos elementos, adagio o cita, detente ninguna trascendencia. El adagio mantiene con la cita la misma relación que el emblema con la divisa (*figura y dictum*): es un signo caracterizado por la corresponden-

<sup>46</sup> Véase É. Benveniste, *El vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, op. cit., pp. 394 y ss. Sobre el origen común del *adagio* y del *prodigio*, como aserción de verdad, como signo caracterizado por la emisión de una voz divina.

cia artificial y condicional entre el objeto y la idea. Del mismo modo que no existe emblema sin lema ni explicación, el adagio es la representación apropiada de un sentido, porque se produce toda una serie de citas o de referencias y manifiestan la necesidad de su relación. La definición de Erasmo a este respecto es explícita: el adagio es necesario porque es congruente, y cuando lo es, es un *quantum* de sentido. Pero, en cuanto tal, es relativo.

Erasmo retomó el proyecto del escueto volumen de los *Adagiorum collectanea* de 1500 dándole un mayor alcance. En 1508 se imprimió en Venecia, en la imprenta de Aldo Manucio, una nueva edición que no tenía mucho en común con la primera, si exceptuamos que los refranes de aquella están también incluidos en ésta. En los *Adagiorum chiliades* son más de tres mil. El libro está aumentado con dos índices, uno de los refranes por orden alfabético y otro de materias, además de una larga introducción metodológica que se inicia con esta pregunta: *Quid sit paroemia?* ('¿Qué es un refrán y un adagio?'). Después de compararlo con la *gnome* y la *sententia*, con el enigma, con la parábola y la *auctoritas*, después de haber concluido que no se identificaba con ninguna de esas nociones anticuadas, Erasmo lo define así: «*paroemia est celebre dictum, scita quapiam novitate insigne*», el refrán o el adagio es 'una frase famosa, conocida o célebre por su carácter inesperado'. A pesar de que recuerde la novedad del emblema siempre inédito, la definición no recoge en absoluto la originalidad de la visión de Erasmo.

Porque todavía no se ha dicho todo sobre la analogía entre el adagio y el emblema. Las dos parejas que forman el emblema y la divisa, el adagio y la cita, son equivalentes: la divisa es al emblema lo que la cita es al adagio. El adagio y el emblema se definen de la misma manera, porque equivalen respectivamente a una cita o a una divisa y las comprenden, porque representan de forma pertinente una idea. Sin embargo, las dos parejas no son únicamente paralelas y propor-

cionales, o mejor aun, porque lo son pueden anudarse más estrechamente todavía: el adagio es susceptible de hacer las veces de divisa, de identificarse con una divisa. Por lo demás, éste es el caso más frecuente, que la divisa sea un adagio, y *dictum* es su nombre habitual. Las dos parejas se fusionan, todos los términos se encadenan, y forman una serie de producción de signos:

Emblema / Divisa

<

Adagio / Cita

Una situación semejante tiene lugar especialmente cuando, en su colección, Erasmo acomete el adagio mil uno: «*Chilias secunda, Proverbium unum: Festina lente*». Para definirlo, Erasmo lo asocia a la marca misma de su impresor, Aldo Manucio, y explica esta relación (p. 331). El delfín es la velocidad, la prisa, y el ancla la estabilidad, la firmeza. El delfín se enrolla en torno a la caña del ancla, el ancla y el delfín se encabalgan, como el sujeto y el predicado en el menor *lógos* que distinguía Platón, y componen una frase, una consigna: «apresúrate despacio». La idea del emblema es una idea compleja puesto que, a diferencia de la palabra, no es el signo de una cosa, sino de toda una proposición. Equivale en este caso a un jeroglífico, o a lo que se suponía entonces del jeroglífico por lo que respecta a su relación con la idea.

Aquí nos encontramos con dos parejas objeto-idea: en la primera, el emblema es el objeto y la divisa, la idea; en la segunda, el adagio es el objeto, y la cita, la idea. Erasmo relaciona la idea de la primera pareja con el objeto de la segunda, que se convierte así en el término medio de una serie: emblema, divisa-adagio, cita. Éstos son también tres interpretantes sucesivos de un mismo sentido. Pero eso significa invertir el proceso de la invención que recorre la cadena en sentido contrario, de la cita al emblema que le conviene, por mediación

del adagio. Erasmo no se entrega a una lectura o una interpretación de la marca de su impresor, no dice que esa marca significa *festina lente*, o más bien que significa (representa) la misma idea que significa (representa) a su nivel (el del adagio y no el del emblema) *festina lente*. Lo que dice es que el emblema apropiado al adagio *festina lente* es el del ancla y el delfín: y al hacerlo, lo inventa, se lo encuentra como se encuentra un objeto perdido, ya que el emblema es en cada ocasión original y no recae sobre él ninguna prohibición. El emblema que conviene a una idea siempre es inventado: es una figura que se constituye de forma inmediata, la última tentativa para crear un sistema de signos bien fundado. Y la lectura es también una invención de emblemas, todo lo contrario de la *lectio divina*.<sup>47</sup>

#### 14. ERASMO Y HOLBEIN

En 1513 apareció una tercera edición de los *Adagios* en Basilea, en la imprenta de Jean Froben, seguida dos años más tarde por una segunda edición, salida de la misma imprenta, del *Elogio de la locura*, que se había publicado primero en 1511 en París. Froben tenía entonces como ayudante al joven Hans Holbein, que contaba menos de veinte años y dibujaba los títulos, los *incipit*, las capitulares, las orlas de las páginas, y lo hizo en concreto para las dos obras de Erasmo.

La presencia de Holbein junto a Erasmo en un trabajo sobre el libro merece ser consignada. Ambos colaboraron de

<sup>47</sup> Véase p. 331, donde la misma imagen es extraída del *Emblematum libellus* de Alciato, con la única diferencia de que el delfín se enrolla en torno al ancla en sentido inverso. Y la interpretación es diferente. La coincidencia de las imágenes y la diferencia de las interpretaciones confirman que la marca de imprenta es sin duda un emblema y que, en el libro de Erasmo, el adagio tiene valor de divisa, la cita, de *subscriptio*, y la definición, de *ratio philosophica*.

# ERASMI ROTERO-

DAMI ADAGIORVM CHILIADES QVA  
TVOR, CENTVRIAEQVE TOTI  
DEM. QVIBVS ETIAM QVIN  
TA ADDITVR IM.  
PERFECTA.



Erasmus, *Adagiorum chiliades*, Venecia, Aldo Manucio, 1520 (B.N. Rés. Z.  
243). Página de título.

cerca, en ocasiones juntos, al desarrollo de la imprenta. Su colaboración, aunque ocasional y fortuita, tuvo pronto consecuencias, entre ellas ésta: Holbein relleno los márgenes de su ejemplar del *Elogio de la locura* con infinidad de pequeños dibujos. ¿Qué son esos dibujos? La primera respuesta es que se trata simplemente de ilustraciones. Sin embargo, la ilustración del libro en aquella época era un procedimiento desacreditado por su gran afinidad con la Edad Media. El libro ilustrado muere con la imprenta, como texto acompañado de láminas fuera de texto representando determinadas escenas narradas—tendrán que pasar varios siglos antes de que resucite—, y la ilustración es substituida por la decoración ornamental de la página, raramente figurativa. La página impresa es su propia imagen. Texto e imagen ya no están separados, se reúnen en la misma página en un tipo particular de signo, una vez más el emblema, en la medida en que la única imagen aceptable en un libro es emblemática, como en la colección de Alciato y las que siguieron. El emblema no es una ilustración ni una lámina fuera del texto: es el texto de pleno derecho, un signo que satisface el régimen general del signo como tipo móvil.

Los *marginalia* de Holbein en el *Elogio de la locura* son emblemas. Como prueba, su disposición: están rodeados por una leyenda compuesta de un título y algunas palabras explicativas. Ésta es además la configuración característica en la que se presenta el emblema, tal y como el proyecto de los *Adagiorum* de Erasmo ha permitido establecer. El dibujo de Holbein es el emblema mismo; el título es la divisa que le acompaña para formar la primera pareja, con la que se articula la segunda, compuesta de título, esta vez tomado como adagio, y la explicación que remite al texto, que es una cita.

En esta lectura de Holbein del *Elogio de la locura* hay que ver el modelo de la lectura como producción de emblemas, modelo inverso al de la *lectio*. La *lectio* inscribía en los márgenes glosas que eran autoridades, signos antiguos consagra-



dos por la tradición. La lectura emblemática por el contrario, la de Holbein por ejemplo, toma posesión del texto, ocupa el margen en el que inscribe signos siempre nuevos, sin otra función y sin otro valor que el de su conveniencia extemporánea. Pero se trata en realidad de un valor—el emblema no es gratuito—, el valor indudable y formal que procura la conjunción efímera y muy personal del valor y de la marca, de dos representaciones equivalentes de la cosa, como si la cosa misma se pusiera así de manifiesto. Inventando emblemas, cada cual acuña su moneda: se emite un lenguaje privado, constreñido por un tema, que circula y sirve para cualquier intercambio.

Si bien Holbein no fue uno de los promotores activos del emblema, contribuyó sin embargo a la moda emblemática. Su trabajo se presta a una explotación por su valor emblemático, explotación póstuma, como la de Charles Patin,<sup>48</sup> o fraudulenta, como la que hizo Gilles Corrozet, en vida todavía de Holbein, de una serie de cuarenta pequeños dibujos, del tamaño de una mano, que Holbein había realizado al mismo tiempo que sus *marginalia* para el *Elogio de la locura* y que formaban una danza macabra. El tema estaba de moda: Durero ya lo había ensayado y sus grabados se habían publicado.<sup>49</sup>

Holbein no se preocupó de hacer nada con su danza macabra. Otros se encargaron de ello: la obra se vendió en París, en 1538, en la imprenta de Gilles Corrozet, con el título de *Simulachres et Historiées Faces de la Mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées* ('Los simulacros

<sup>48</sup> Charles Patin, después de haber encontrado los *marginalia* de Holbein en la biblioteca de la universidad de Basilea, los añadió a una edición del *Elogio de la locura*, en 1676. En vida de Erasmo y de Holbein una edición semejante no se hubiera planteado. De hecho, se daba por imposible: sólo hubiera sido posible una publicación con los dibujos de Holbein, que se habría convertido en una colección de emblemas.

<sup>49</sup> A. Durero, *Apocalypsis cum figuris*, Núremberg, 1511.

e historiados rostros de la Muerte, tan elegantemente retratados como artificiosamente imaginados'), sin que se hiciera mención del dibujante. El emblema es un signo muy susceptible de apropiación. Es necesario recordar cómo se organiza el libro para comprender el lugar que ocupan en él los grabados de Holbein. Comprende cinco partes, que son otras tantas variaciones sobre el tema de la muerte y otras tantas perspectivas sobre el mismo objeto en fuga.

1. «Diversos cuadros de la Muerte, no pintados, sino extraídos de la santa escritura, coloreados por los Doctores Eclesiásticos, y sombreados por los filósofos»: a los que siguen los dibujos de Holbein, adornados como veremos.

2. «Figuras de la muerte moralmente descritas, y pintadas de acuerdo con la autoridad de la escritura y de los santos Padres»: sigue un catálogo de citas de la Biblia, llamadas «rostros historiados» o «imágenes», y cuyas referencias se dan al margen.

3. «Las diversas costumbres de los buenos, y las malas del viejo, y del Nuevo Testamento»: siguen siendo extractos de la Biblia, «figuras», pero esta vez relatos, *descriptiones*, ya no pensamientos, *sententiae*.

4. «Grandes autoridades, y sentencias de los filósofos y oradores paganos para ayudar a los vivos a no temer a la muerte»: los pensamientos de los sabios se añaden, como santo Tomás había dicho, a las autoridades canónicas y patrísticas, pero sin que tengan el mismo valor. Ésta sería la razón por la que faltan las referencias.

5. «De la necesidad de la muerte que no deja que nada sea perdurable»: una disertación o una homilía.

El conjunto parece, en resumidas cuentas, bastante tradicional: una enumeración de las autoridades bíblicas, teológicas y filosóficas que tratan de la muerte, y una colección de *exempla*. Sólo la parte que inaugura el volumen y que es su plato fuerte, rompe con la costumbre e innova realmente. Pero su título la niega: estos cuadros no son imágenes—son

«*non painctes*»—y afirman sobre todo su fidelidad a las tres autoridades constituidas («la santa Escritura», los «Doctores eclesiásticos» y los «Filósofos»), a las que se remite la responsabilidad de los dibujos. Sin embargo, como esta declaración está en flagrante contradicción con el título mismo del volumen, es difícil tomarla al pie de la letra. ¿Dónde estarían por lo tanto, si no en esta primera parte, los simulacros y los rostros «retratados» y «artificialmente imaginados» puesto que toda la continuación no consiste más que en autoridades? La «Epístola de los rostros» lo reconoce: «¿Qué figura de la Muerte puede ser representada por un vivo? [...] Verdad es que lo invisible no puede ser representado por lo visible. Pero así como a través de cosas creadas y visibles, como se dice en la epístola a los Romanos, puede verse y contemplarse a Dios invisible e increado, también a través de las cosas a las que la Muerte ha hecho irrevocablemente pasajeras, es decir a través de los cuerpos y sepulcros cadavéricos y descarnados sobre sus monumentos, es posible extraer algunos simulacros de la Muerte (los llamo simulacros con motivo, porque simulacro viene de simular, y fingir de lo que no existe)».<sup>50</sup> Los «cuadros de la Muerte» son, por lo tanto, simulacros. Pero ¿cómo se presentan? Su disposición en las páginas descubre su valor de emblemas (p. 339). Por encima del grabado se encuentran uno o dos versículos de la Biblia, en latín y en romana, en un cuerpo pequeño; pero ni siquiera son citas completas, casi siempre son evocaciones, *incipit* seguidos de la expresión *et caetera*, títulos o divisas abreviados. Por debajo del grabado, una cuarteta compuesta por Gilles Corrozet, en francés y en romana, en cuerpo grande, aumenta y amplifica tanto la imagen como la divisa. Éstos son los tres elementos que pone en escena el emblema, con

<sup>50</sup> *Les Simulachres...*, Lyon, M. et G. Trechsel, 1538, f. Aiiij<sup>r</sup>. [H. Holbein, *La danza de la muerte*, seguido de un texto de John Ruskin y del Códice del Escorial, Madrid, Abada, 2008. (N. del T.)].

su combinatoria particular: la imagen, la divisa (la cita bíblica) y el epigrama.

Otro aspecto determinante del emblema aparece en esta presentación: el punto de vista. ¿Qué son en realidad los «simulacros e historiados rostros»? El simulacro es para Platón una clase de mala imagen, opuesta al icono, copia fiel de la idea. El simulacro es mala imagen porque incluye el punto de vista del observador,<sup>51</sup> es subjetivo, mientras que el icono es objetivo, o incluso objetual. Lo que confunde al ojo y al juicio, lo que crea la falsedad, el no-ser, e induce a error en el caso del simulacro, es la perspectiva. Sin embargo, ¿acaso en el título dado a la edición de la danza macabra de Holbein, la palabra simulacro que figura en él contiene alguna alusión a la perspectiva o al punto de vista? ¿Acaso el prefacio no asocia el simulacro con el fingimiento? Debemos profundizar más. La segunda denominación que aparece en el título después de simulacro, los «historiados rostros», aporta una información complementaria. ¿Cuál es, entre los elementos de la configuración emblemática, el simulacro? ¿Es el dibujo de Holbein o el epigrama de Corrozet? A menos que sea la cita bíblica. ¿Y cuál es el rostro historiado? Es difícil zanjar esta cuestión, sobre todo teniendo en cuenta que el prefacio introduce muchos otros nombres cuyas referencias son también vagas: «efigies, simulacros y rostros de la Muerte», «imágenes simbólicas» que producen «más efecto que las descripciones retóricas», y por último «rostros figurados».<sup>52</sup> Pero parece que se trate, al menos en esta última denominación, de los dibujos, porque inmediatamente después se evoca a «aquel que ha imaginado tan elegantes figuras»,<sup>53</sup> Holbein, de quien se han tomado prestadas sin

<sup>51</sup> Véase *supra*, secuencia III, apartado 7, «El simulacro», p. 138.

<sup>52</sup> Eran llamados *efigies* los peleles, las *persona ficta* de las danzas macabras.

<sup>53</sup> *Les Simulachres...*, *op. cit.*, f. Aiiij<sup>o</sup>.

hacerle los honores. Sin duda todas estas expresiones son vagas y casi sinónimas: denotan una gran confusión entre el texto y la imagen, como si fueran realmente inseparables, como si no tuvieran existencia propia fuera de la configuración emblemática. El «historiado rostro», en todo caso, contiene las mismas connotaciones que el simulacro, no es más texto de lo que es imagen. El rostro en realidad, en la lengua del siglo XVI, es el ángulo, el lado que se ve de una cosa; por lo tanto, en un sentido muy próximo al del simulacro, es una determinada perspectiva sobre la cosa, la muerte en este caso, que no abarca ni agota la cosa, no la clausura: es una idea general sobre la cosa. En la *Lógica* de Port-Royal, Arnauld y Nicole darán como primer ejemplo y prototipo del signo, el cuadro o la carta geográfica, que son los simulacros o las perspectivas por antonomasia: el signo concebido como representación es una ojeada, una proyección, una mirada, un ángulo entre otros sobre la cosa, elegido para representarla. La representación supone al observador ya que el signo no es consubstancial a la cosa: sólo da una idea de ella. Por eso el rostro es menos una calavera, aunque lo sea también, que un punto de vista sobre la muerte, la idea de muerte invisible, pero de la que «pueden extraerse algunos simulacros». A costa de un anacronismo, el rostro evocaría el reverso de la medalla o de la moneda, que tiene dos lados opuestos que no pueden verse simultáneamente. Y la cara, el anverso de la moneda, es precisamente el lado porta-emblema, aunque en el siglo XVI ése todavía no sea su nombre.

¿Y el «rostro historiado»? En la Edad Media la «historia» es una escena extraída de las Escrituras, de modo que es un texto, pero un texto figurable: la cita bíblica sería la historia. «Historiar» un monumento, una iglesia, es decorarlo con esas escenas, particularmente bajorrelieves. Así pues, no es este sentido tradicional el que nos ayuda a comprender lo que son los rostros historiados. Hay realmente una historia, el versículo bíblico, o el epigrama. ¿Pero podemos decir que

el dibujo, representado por el rostro, esté él mismo historiado? Lo historiado es el libro, es toda la página impresa, y también el simulacro es el libro, toda la página impresa que simula la escritura y la Escritura que simula al observador.

Por eso, en definitiva, un simulacro, un rostro historiado, un libro, una página impresa, es sencillamente un emblema, un tipo móvil, repetible a perpetuidad y siempre nuevo como la primera vez. Es imposible distinguir cuál de los elementos de la página, dibujo, versículo, cuarteta, es simulacro, y cuál es rostro historiado. De todas maneras, siempre quedará uno de lado. Es la disposición misma de los tres, su propia combinación, el trío, lo que se califica indistintamente de simulacro o de rostro historiado, es decir, de emblema. La danza macabra robada a Holbein descubre dos cualidades inherentes al emblema: las del simulacro y el historiado rostro, y las de la perspectiva y visión parcial de la cosa.

## 15. LA ANAMORFOSIS

Un famoso *memento mori* de Hans Holbein, que no pertenece al ciclo de su danza macabra, se encuentra en la encrucijada de todos los caminos que, saliendo de Roma y pasando por Venecia, París, Basilea y las demás ciudades donde se imprimía, llevan al emblema en pleno siglo XVI. Este memorándum de Holbein posee todas las cualidades emblemáticas, y en particular la del simulacro. Es un objeto extraño, un cráneo en escorzo, situado en el primer plano del doble retrato de 1533 titulado *Los embajadores*. A primera vista, es decir, cuando la mirada abarca el conjunto del cuadro y no importa dónde se pose el ojo, excepto desde un ángulo singular, el objeto es indescifrable, insensato, discordante. Se diría que la imagen no representa nada; sin embargo es ya un emblema, una pieza adicional, un punto extraño en el conjunto. Pero basta con que el espectador se sitúe en el ángulo que requiere

Melior est mors quàm  
vita.

E C C L E.      X X X



En peine ay uescu longuement  
Tant que nay plus de uiure enuie,  
Mais bien ie croy certainement,  
Meilleure la Mort que la uie.

Hans Holbein, *Les Simulachres e historiées Faces de la Mort*, Lyon, Melchior et Gaspar Trechsel, 1538 (B.N. Rés. Z. 1990). Figura grabada en madera. Folio E4 verso con figura: *Melior est mors quam vita*.

la imagen, para que ésta cobre sentido, se cargue de un significado suplementario con respecto al resto del cuadro, mientras que ese resto permanece inalterado y conserva el sentido que tenía. El objeto representado en anamorfosis impone al espectador el único ángulo de mira desde el que representa efectivamente algo; por eso incorpora el punto de vista, y por eso es un simulacro. Posee esa propiedad que el emblema pone en evidencia, pero que tal vez es común a todos los signos: que el sentido sea siempre retroactividad de la lectura.

Poco importa aquí de qué sentido se trate—según la interpretación tradicional, un recuerdo de la vanidad de las cosas de este mundo, según Jacques Lacan, la intrusión de la dimensión del deseo—,<sup>54</sup> lo que cuenta en realidad es el modo de producir sentido propio del emblema como punto singular de ajuste en el campo del texto o del cuadro: su discordancia «a primera vista» con relación al todo, y la exigencia de una «segunda vista», desde un ángulo único, a partir de un punto concreto que lo carga de sentido y da a continuación un suplemento de sentido al conjunto. Montaigne describía aproximadamente de esta manera la perspectiva de los añadidos de su libro y su relación con la totalidad del mismo: «Este relleno está un poco al margen de mi tema. Me extravió, pero más bien por licencia que por descuido. Mis fantasías se siguen, pero a veces de lejos, y se miran, pero con una mirada oblicua» (III, 9, pp. 1483-1484). ¿Pero qué es una mirada oblicua sino el ángulo de una perspectiva? Lo mismo que la *mimesis* platónica, pensamiento de la repetición en categorías visuales, había sido contemporánea de la técnica empírica del escorzo, la *skiagrafia*, el emblema, surgirá con la perspectiva geométrica y la *camera obscura*. Presupone un punto de vista fijo, único y constante en el que, para el observador inmóvil, las imágenes dispuestas en sucesión oblicua se con-

<sup>54</sup> Véase J. Lacan, *Le Séminaire*, París, Seuil, 1973, lib. XI, p. 82. El cuadro de Holbein aparece en la cubierta del volumen.



jueguen en una nueva dimensión que no es otra que la de un sentido ilusorio, como en una falsa perspectiva de Palladio.

El emblema es un foco del texto (un agujero, una mirada, un ojo, como Quintiliano llamaba a la *sententia*), un refugio de incomprensibilidad que mantiene al lector a distancia, lo deslumbra, lo repele. Desde el momento en que es visto, baja los ojos; está obligado a un ejercicio de imaginación para sostener la mirada del otro, a tomar posesión de quien creía poseerlo. El sentido del texto o del cuadro está suspendido, suerte de gimnasia o de acrobacia que consiste en descubrir el único lugar estratégico que conviene al emblema o a los emblemas, que los pone en perspectiva, que taponas el agujero y entorna el ojo por donde el lector se veía visto.

## 16. ALEGACIÓN Y CITA

Hasta ahora nos hemos ocupado tan sólo de explorar la red de la circulación de la cita desde Ramus hasta Montaigne, de examinar la influencia de los tipos móviles en la imprenta, sin dar demasiada importancia por lo demás a este parámetro frente a los otros. Ir de Ramus a Montaigne significa deslizarse de la *letra* a la *frase*, de la lengua al discurso, por mediación del emblema que cristaliza todas las veleidades libertarias del siglo XVI, sus deseos de ruptura con todos los poderes, que moviliza el texto y lo hace proliferar.

El emblema es menos un signo en sí mismo que una dinámica de producción de sentido mediante la invención de correspondencias artificiales entre signos, existentes o inéditos (texto e imagen, marca y divisa, adagio y cita, etcétera), que dependen de sistemas semióticos diferentes; no disuelve el carácter estanco de esos sistemas—la Edad Media nunca consideró que fueran autónomos y su separación será obra de los siglos XVI y XVII—, pero en lugar de tratar de desvelar el misterio de su comunicación o de su identidad original

e ideal, natural y divina, los desplaza, los proyecta unos sobre otros, los hace actuar y desfilar ante los ojos hasta que la mirada se detiene en alguna semejanza accidental, o que al menos no se considera casual. El emblema (en sentido estricto: la marca de imprenta) y la divisa, el adagio y la cita (en las colecciones de Erasmo), producen, cuando la divisa es un adagio, un dispositivo ternario, emblema-divisa = adagio-cita, que encontramos en las colecciones de emblemas. Pero la cadena no se interrumpe aquí. A su vez, una cita puede dar lugar a un nuevo reparto y actuar, para un nuevo elemento, como un emblema, es decir, desempeñar el papel de este último con relación a la divisa, o del adagio con relación a la cita. Este nuevo elemento por el que la cita se convierte en un emblema es el texto mismo: una cita tiene un valor emblemático en un texto, el valor de objeto extraño, diferente en el espacio y en el tiempo, y puesto en perspectiva como el *memento mori* de Holbein en *Los embajadores*.

Un esquema no lo reflejaría mejor:

$$\text{Valor emblemático} - \frac{\text{emblema}}{\text{divisa}} = \frac{\text{adagio}}{\text{cita}} - \frac{\text{cita}}{\text{texto}} = \dots$$

La posibilidad de una evolución de los tipos móviles al texto, pasando por el emblema, el adagio y la cita, descansa en una identidad supuesta de toda la teoría del lenguaje, a cualquier nivel de análisis que sea: letra, palabra, frase, discurso, son otras tantas reificaciones del lenguaje por medio de la tipografía que las reproduce de forma similar, menos como signos que como *impresae* o emblemas, como cosas. La equivalencia entre todos los niveles de lenguaje está garantizada al principio por los tipos móviles, las más pequeñas unidades lingüísticas, y la pertinencia. Si el signo es tipo móvil y si el tipo móvil es signo, es decir, en una concepción no únicamente instrumental, sino tipográfica del lenguaje,

entonces hay continuidad y homogeneidad de todos los hechos del lenguaje. El mismo modelo subsiste y vale cuando es desplazado y trasladado de la letra al discurso, del constituyente primitivo a las complejas estructuras que lo integran. El tipo móvil tiene el poder de generar discurso, como si no hubiese ninguna diferencia cualitativa entre el modelo, la matriz de la letra, las del grabado o la plancha, la de la página y el libro, y por lo tanto, la de la cita.

Y precisamente porque el emblema es un signo con un estatuto precario y transitorio, varias palabras compiten para designar la cita emblemática del siglo XVI. Erasmo, en los *Adagios*, se sirve del verbo latino *citare*; introduce habitualmente sus referencias por medio de la expresión *citatur*. Éste es un uso nuevo del verbo que, en el latín clásico, se encuentra exclusivamente en la lengua del derecho; y tampoco era utilizado para calificar una práctica textual en el latín medieval de la teología.

Montaigne recurrirá a otros dos términos, pero jamás al de cita: esos términos son *alegación* y *préstamo*. El segundo es propio de él y concierne preferentemente a su práctica personal; el primero, por el contrario, que Montaigne hereda de la tradición escolástica, se aplica más fácilmente al uso de la cita, en particular de Aristóteles, que Montaigne denuncia entre sus contemporáneos, es decir, a la *auctoritas*. Montaigne se abstiene de alegar, mientras que reivindica el derecho al préstamo.

Las dos figuras contrastadas de la alegación y de la cita, de las que el préstamo de Montaigne es una forma intermedia, esbozan el marco en el que se producirá la repetición de lo ya dicho en ese momento de transición. Las dos son de origen jurídico, y en el dominio preciso y codificado del derecho, una diferencia esencial las opone, particularmente en las *Instituciones oratorias* de Quintiliano: quien es citado es un individuo (un testigo, un acusado), mientras que lo que se alega es una prueba, un argumento. Naturalmente, el tes-

timonio puede constituir una prueba, pero el testimonio no es el testigo; sólo será una prueba si es repetido, retomado por el orador en su discurso. Por eso la cita, jurídica o retórica, es una relación entre dos sujetos (uno que convoca, que cita al otro a comparecer), y la alegación, una relación entre un sujeto y un objeto (el sujeto produce, muestra el objeto). Pero lo que es común al sujeto citado y al objeto alegado, es su exterioridad en relación con el sujeto citante o alegante, en relación con el método, con la técnica retórica: ambos, suponiendo que adquieran valor de pruebas, serán pruebas ajenas a la técnica, inartificiales.

La Edad Media, la patrística y la escolástica, eliminará esta diferencia: la cualidad del sujeto citado y la del objeto alegado se confunden en la *auctoritas*, puesto que el objeto producido sólo vale como prueba en tanto haya sido escrito por una autoridad, un autor consagrado por la tradición; de ahí el primer sentido con que *citar* aparece en francés, en el siglo XIII, «citar como ejemplo». Pero, una vez más, cuando la *auctoritas* se pone en duda, la alegación y la cita se cargan de rasgos antitéticos.

La alegación, de la que se separa Montaigne, depende de un modelo de escritura que está caducando: el modelo del comentario. Es glosa, escolio, apostilla al margen o entre las líneas. Es huella de un movimiento del texto fuera de sí, y lo que está fuera del texto, como la *auctoritas*, cuando el texto alega, delega sus poderes.

El mecanismo de la cita es muy distinto. En lugar de ir del texto hacia su exterior, llama, convoca, hace venir ese exterior y lo incorpora. Aunque tanto la alegación como la cita son relaciones entre el texto y lo que está fuera del texto, funcionan en sentido inverso: sus orientaciones son opuestas. La alegación va del texto hacia el exterior; la cita va del exterior hacia el texto como a un encierro, un embargo. La alegación y la cita siguen siendo como lo abierto y lo cerrado: el texto de la alegación está abierto sobre sus márgenes, desborda

su marco; el texto de la cita comprende su fuera de texto, no deja que sobresalga nada y se cierra sobre sí mismo. La cita substituye un blanco en los márgenes, las notas a pie de página o las marcas de la procedencia: es el pie de caja.

Si un enunciado es movilizable, si es susceptible de ser citado, tomado en cuenta, es porque ya es ambulante por sí mismo, como el signo, cuyo modelo es el tipo. El enunciado repetido, la cita, en Erasmo o en Montaigne, es un tipo disponible en la caja del impresor, una totalidad orgánica, una forma sintética, como el emblema, que basta con emular. Escribir es elegir el tipo, el emblema, la cita en el casillero apropiado e incluirlos en el propio texto, combinarlos con otras piezas sueltas.

Condillac, más de un siglo después, seguiría explicando, mediante etimologías espontáneas, que la alegación y la cita son dos relaciones, dos movimientos de sentido inverso entre el texto y el fuera de texto. En el *Diccionario de sinónimos*, los artículos *alegar* y *citar* se definen así: «*Alegar*. v. de *lex* ley. sin. *citar*. Se cita un pasaje que se indica; a un escritor donde encontramos algo. Sin embargo *alegar* es citar una ley como autoridad. *Alegar* razones, pretextos, significa recurrir a ellos como excusa».<sup>55</sup> «*Citar*. v. de *cis*, 'al lado de', porque parece que uno atraiga hacia sí mismo al escritor o el pasaje que se cita. v. *alegar*».<sup>56</sup>

La alegación y la cita representan dos polos opuestos en la estrategia de la repetición en el siglo XVI, uno impulsado por la ética medieval del discurso y por el comentario, el otro por el Renacimiento y por la imprenta. Cada uno corresponde a un sistema diferente de restricciones sobre la escritura. Pero el sistema de control escolástico (mediante la tradición, una instancia exterior al texto, que exige la alegación como declaración de fidelidad) se relajó, y la regulación inter-

<sup>55</sup> Condillac, *Œuvres philosophiques*, op. cit., vol. III, p. 38.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 127.

na del proceso de escritura del Barroco todavía no se había establecido. El siglo XVI es un período ambiguo, dividido entre estas dos instancias, la tradición y el sujeto. Por eso todo está por decidir entre la alegación (el argumento de la tradición) y la cita (el nuevo modelo de la repetición que compromete al sujeto): las dos son posibles. Montaigne es el representante eminente de esta situación, y su género tan personal de la repetición, particularmente el *préstamo*, es complejo: es una mezcla híbrida de alegación y de cita que le sirve de descanso.

Una gran confusión se apodera del texto en el siglo XVI, cuando el antiguo control, el del aparato escolástico cuyos excesos denuncia continuamente Montaigne, deja de tener valor antes de haber sido reemplazado por otro. El efecto inmediato es una libertad en el lenguaje desconocida hasta entonces, pero que resulta de un desconcierto del que los libros de Rabelais serían también el síntoma. Es costumbre presentar a Montaigne como un escritor feliz—feliz en su escritura—, e ignorar al mismo tiempo las dudas que le asaltan, las del régimen del texto, como si los males de la escritura, y ese sufrimiento fundamental del que La Bruyère—uno de los primeros en presentir su alcance—hizo el cuadro clínico para siempre, dataran solamente del Barroco: «Todo está dicho y llegamos demasiado tarde, tras siete mil años en que existen hombres y piensan». Como si Montaigne no hubiera dicho lo mismo.

## 17. LA TORRE DE MONTAIGNE

Imaginemos el espacio en el que escribía Montaigne, su sala de trabajo. Estaba en una torre, era una habitación circular, sin esquinas, sin vistas, sin otro horizonte que el techo. Y en las vigas, las cincuenta y siete «sentencias» que Montaigne había apuntado. Casi la mitad de ellas procedían de las Escrituras, y en esos casos la referencia figuraba junto al texto. Por

lo que respecta a las sentencias laicas, provenían del pirrónico Sexto Empírico y del compilador Estobeo, con excepción de una sola, de poemas latinos de Michel de l'Hospital, de citas antiguas, griegas o latinas, cuya fuente se omite, como en *Los simulacros e historiadros rostros de la Muerte* de Gilles Corrozet.

Sin que la sentencia de Montaigne sea exactamente un eslogan—a pesar de que de su conjunto se desprende una lección de escepticismo y de epicureísmo que podría, si no fuese tan vaga, representar la sabiduría, el programa de Montaigne—, está emparentada con la consigna, puesto que supone una adhesión, una proyección de aquel que la profiere y la dispone en su horizonte cotidiano, como el símbolo de los primeros tiempos del cristianismo. El eslogan es un signo que no puedo dejar de ver ante los ojos, una mirada siempre presente, un ángel de la guarda con el que me identifico para que me represente. Porque lo que representa, la cosa que representa, ¿qué puede ser sino yo mismo? Es una *insignia*, una divisa, un emblema. Yo lo escojo y lo *invento* para representarme porque me conviene, porque se me pega a la piel como un tatuaje. La constelación de los eslóganes forma parte del ideal del yo, como decía Freud, de esa instancia del sujeto que define un modelo con el que trata de identificarse: mi retrato tal y como me gustaría que fuese, yo mismo tal y como me gustaría oír hablar de mí en mi ausencia.

## 18. EL MEDALLÓN

La mayoría de las sentencias parecen haber sido transcritas por Montaigne hacia 1575. Las dos terceras partes se encuentran citadas en la «Apología de Ramón Sibiuda», que escribió aquel año.

Otra prueba confirma que Montaigne está entonces ocupado con una reflexión sobre el signo, sobre su valor en re-

lación con el sujeto: el medallón que Montaigne hizo acuñar en 1576. En un lado lleva sus armas, rodeadas del collar de la orden de Saint-Michel que le había sido concedida en 1571, es decir dos distintivos sociales, uno que le viene de su padre y que le liga a una familia, a una genealogía, el otro que le fue conferido por el poder en señal de reconocimiento. Son dos signos arbitrarios e ideológicos, en el sentido de que le fueron impuestos sin que él tuviese la posibilidad de rechazarlos o de escogerlos, como el apellido y la fecha de nacimiento que, en un carnet de identidad, dan a conocer las señas de un personaje social, la personificación y la descendencia de un sistema universal, sin recordar aquello que lo singulariza. En el capítulo «Los nombres» del libro I de *Los ensayos*, Montaigne enumera las aberraciones de esos signos y niega que el nombre o el blasón tengan algún valor: «En los escudos de armas no hay más seguridad que en los nombres. Yo llevo en el mío azur sembrado de tréboles dorados, con una pata de león del mismo color, adornada con gules, puesta en faja. ¿Qué privilegio posee esta figura para que permanezca particularmente en mi casa? Un yerno la trasladará a otra familia; algún pobre comprador hará de ella su primer escudo: no hay cosa donde se den tantos cambios y tanta confusión» (I, 46, pp. 404-405).

En el reverso del medallón, Montaigne hizo grabar la fecha de 1576 y su edad, cuarenta y dos años, así como una balanza en equilibrio y la divisa pirrónica «Me abstengo». Ésta es con toda claridad la configuración típica del emblema: la imagen y la divisa que se unen como la marca de Aldo Manucio y el adagio de Erasmo, *Festina lente*. Tanto en un caso como en el otro se trata de un signo libremente aceptado, inventado por alguien a quien individualiza. Las dos caras del medallón se dan la espalda, como el hombre medieval—avatar de lo universal—y el sujeto del nuevo mundo, como el signo de la Edad Media y el emblema, ese signo claramente personal sobre el que ponderan todavía varios deícticos, la primera persona de la divisa, la fecha y la edad que precisan formalmente el *hic et*



*nunc* de la enunciación, el tiempo al que se refiere el emblema.

¿Acaso Montaigne se tomaba por un monarca cuya moneda acuñada, el denario con «la efigie y la leyenda», testificara su persona? Todo lo contrario. La persona del monarca es impersonal, sólo tiene existencia porque participa de poder divino, porque representa su viva imagen. El emblema revela este mito y afirma su artificio: cada cual tiene derecho a su medalla, a su seña particular.

El emblema escogido por Montaigne, la balanza en equilibrio, es el símbolo tradicional y reconocido de la justicia desde la más remota Antigüedad griega, cuando se practicaba la ordalía utilizando la balanza; *talanta* designó la balanza, o sus platillos, antes de designar el talento, signo monetario o unidad de cuenta que corresponde a un determinado peso en metal.

La balanza es un ideograma de la justicia por su función en la sociedad micénica donde todo se pesaba, donde se hacía efectivamente justicia con una balanza. Pero en Montaigne, más que la justicia, es propiamente el pesaje lo que el emblema de la balanza significa, recobrando su valor original. El pesaje, es decir la evaluación de los signos, se dice en latín *exagium*, de donde proviene la palabra francesa *essai* con la que Montaigne titula su libro. A partir del siglo IV *essai* perdió en las lenguas romances su acepción concreta, para pasar a significar prueba, ejercicio previo, muestra (de alimento), aunque su sentido en latín seguía siendo el de pesaje. Y *Los ensayos*, cuya forma definitiva concibe Montaigne hacia 1575, cuando vuelve al trabajo después de una larga interrupción, serán realmente una evaluación de los signos. El manipulador se abstendrá de inclinar el platillo de la balanza a favor de un signo más que de otro, a favor de una moneda más que de otra.

El medallón resume todas las sentencias de la «biblioteca» cuyo sentido global será en efecto la abstención, y Montaigne lo hizo acuñar y circular entre sus amigos, como si fuera un signo monetario del que él mismo hubiera sido el referente.

En el siglo XVI la reflexión sobre el signo estuvo muy influida por la economía, ya que en este dominio la relación entre el valor y la marca se deterioró hasta el punto de destruir la ilusión de su equivalencia posible o ideal. Una razón histórica fue la afluencia del oro proveniente de América—que provocó graves trastornos en el sistema monetario—y la inflación, particularmente en España.

El medallón pone en circulación un emblema de Montaigne, una insignia, un ideal del yo, pero su valor no es seguro, no está establecido de una vez por todas. Sólo un escrito, un contrato podría hacerse fiador de él y asegurar la adecuación permanente, continuamente actualizada, entre la marca y el valor, a la manera de las definiciones que Erasmo insertaba entre el adagio y la cita.<sup>57</sup> Ese escrito será *Los ensayos*, una imagen distinta, un retrato en continuo movimiento: «En cualquier caso, y sin que importe cómo son estas sandeces, quiero decir que no he pensado en esconderlas, como tampoco escondería un retrato que me mostrara calvo y canoso, en el cual el pintor hubiera fijado no un semblante perfecto sino el mío» (I, 26, p. 186). La exactitud del retrato depende de una dialéctica indefinida con el modelo; la representación y la cosa se asocian en un proceso constantemente revisado a fin de mantener la correspondencia entre uno y otro: «Lo único que me propongo aquí es mostrarme a mí mismo, que seré tal vez distinto mañana si un nuevo aprendizaje me modifica» (I, 26, p. 186). Sin embargo, esto no deja de influir en el modelo mismo: «Al moldear en mí esta figura, he tenido que arreglarme y componerme tan a menudo para reproducirme,

<sup>57</sup> Lo que diferencia a la *medalla* de la *moneda* es el intercambio. La medalla no circula y no tiene valor de cambio, sino un valor propio, intrínseco y estable. Por eso los moldes de medallas se conservan después de su fabricación, como los sellos de una familia, mientras que los de las monedas son destruidos. El medallón de Montaigne, cuyo valor es cambiante e incierto, que circula, es una moneda más que una medalla, como el emblema que se canjea en el mercado.

que el modelo ha cobrado firmeza y en cierta medida forma él mismo. Al representarme para otros, me he representado para mí, con colores más nítidos que los que antes tenía» (II, 18, p. 1003). Montaigne sirve de modelo al cuadro pero, recíprocamente, el cuadro, ese ideal del yo que desentierra, lo constriñe. ¿Quién es el modelo de quién? No hay modelo ni copia, ni original ni origen. Éste sería el sentido de la célebre frase: «No he hecho más mi libro de lo que mi libro me ha hecho a mí — libro consustancial a su autor» (II, 18, p. 1003).

Pero eso, por supuesto, sólo podía ser reconocido retrospectivamente: es el efecto retroactivo del cuadro sobre el modelo, de la marca sobre el valor. Al principio, Montaigne comparaba su libro con un retrato o con un hijo (I, 25, pp. 186 y 182 respectivamente). Ahora bien el hijo es el anverso mismo del emblema, o mejor aun el emblema demasiado perfecto para seguir siéndolo, como una caricatura: es el mismísimo retrato de su padre, y, como decía Hegel, hay retratos cuyo «parecido es tan perfecto que da náuseas».<sup>58</sup> Signo evidentemente consubstancial al autor de sus días y partícipe de su vida, aunque descendiente y no ascendiente, engendrado en lugar de haber sido inventado—sólo un niño encontrado sería un buen emblema—, es socializado inmediatamente por el estado civil y continuamente estará produciendo sus propios emblemas, su propia pequeña circulación de signos, para escapar o dejar de ser del padre.

## 19. NOMINALISMO

El medallón de Montaigne es un signo ideal cuya marca y valor coinciden como el anverso y el reverso de la medalla, como la identidad (el nombre propio y la razón social) y el

<sup>58</sup> Hegel, *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo, Barcelona, Península, 1971, p. 38.

individuo (el sujeto y su deseo). Pero este ideal es inaccesible. En el capítulo «La gloria», Montaigne lo demuestra a partir de una teoría del lenguaje en la que adopta una definición estrictamente nominalista de la palabra: «Existen el nombre y la cosa. El nombre es un sonido que representa y significa la cosa; el nombre no es una parte de la cosa ni de la sustancia, es un elemento extraño unido a la cosa y exterior a ella» (II, 16, p. 933). Por consiguiente, la palabra es arbitraria, convencional, no necesaria. No existe ninguna semejanza, ninguna analogía, entre el nombre y la cosa. La palabra misma se considera una cosa más que un signo de pensamiento, tal como se la considerará en la lógica de Port-Royal. Ésta es la concepción nominalista habitual del lenguaje, y Montaigne la defiende contra el humanismo contemporáneo, de acuerdo, sin embargo, con Ramus, que también reconocía el signo y el significado. Por otra parte, Arnauld y Lancelot le atacarán sobre este punto.

Pero Montaigne va más lejos. Según él, el nominalismo no sólo afecta a la lengua, sino a todo el discurso, no sólo a la palabra, sino a todo el enunciado que la tipografía contribuye a cosificar. La misma relación inesencial que une, o más bien separa radicalmente, la palabra y la cosa, se encuentra entre el nombre y el individuo, entre el discurso (la reputación, la fama, la gloria) y el sujeto: «No poseo un nombre que sea lo bastante mío. De los que tengo, uno es común a toda mi estirpe, incluso también a otros [...] En cuanto a mi otro nombre, pertenece a cualquiera que tenga ganas de tomarlo. Así, quizá honraré a un mozo de cuerda en mí lugar. Y, además, aunque dispusiera de una marca particular para mí, ¿qué puede marcar cuando yo ya no esté? ¿Puede designar y favorecer la inanidad?» (II, 16, p. 946).

Por eso mismo no existe nombre realmente propio y verídico, y por eso tampoco podrá haber discurso verdadero sobre un individuo. Ahora bien, sólo el individuo cuenta, sólo él existe, a partir del momento en que deja de ser considerado

como el caso particular de una génesis o de un linaje. En esto, el nominalismo de Montaigne es materialista. El hombre está a la vez vacío—«Somos del todo huecos y vacíos; no hemos de llenarnos de viento y de sonido [es decir de palabras]» (II, 16, p. 933)—y diverso—«amalgama y mezcla» (II, 20, p. 1017). Es inasequible. Todo intento por fijarlo en la lengua está condenado al fracaso.

Todos los hechos de lenguaje están marcados por la diferencia, ninguno se adecua a la realidad. Montaigne asume, reivindica, la disparidad, por ejemplo la de los títulos de sus capítulos, que, como todos los nombres, son siempre impropios ya que no participan de la sustancia de las cosas; no son más que etiquetas. «Los nombres de mis capítulos no siempre abrazan su materia; a menudo se limitan a indicarla con algún signo» (III, 9, p. 1484).

Y lo mismo pasa—éste es el peor caso por sus efectos—con la sentencia y la cita. No son más que palabras aprendidas de memoria—Montaigne se enfrenta a esta costumbre en el capítulo «La formación de los hijos»—sin ninguna relación precisa con la cosa. La oscurecen al menos tanto como la esclarecen: «Nos las emplastan en la memoria con plumas y todo, como oráculos en los que letras y sílabas pertenecen a la sustancia de la cosa» (I, 25, p. 193). No son palabras divinas sino aproximadas y siempre inexactas. Del mismo modo que la palabra no designa la cosa en su unicidad, en su individualidad, sino una pluralidad de cosas comprendidas en una sola palabra, y que muchos hombres diferentes tienen el mismo nombre sin que haya razón para ello, la misma frase, la misma sentencia condensa diversos significados accidentales. Por eso no hay nada estable en el lenguaje: «Las palabras que se refieren tienen otro sonido y también otro significado» (III, 12, p. 1588). De ahí la desconfianza de Montaigne hacia la palabra que, siempre equívoca e impotente para registrar las variaciones de lo real, dice más de lo que supone o de lo que le gustaría. En todo texto se pueden leer más co-

sas que las que hay escritas. «El lector capaz descubre a menudo en los escritos ajenos otras perfecciones que las que el autor ha puesto y advertido en ellos, y les presta sentidos y aspectos más ricos» (I, 23, p. 157).

Aristóteles, sobre la base de una comprobación idéntica, aconsejaba la necesidad de una lógica o de una hermenéutica que pudiese remitir cada palabra a un sentido único, y él mismo las elaboró. Montaigne, por el contrario, después de tantos siglos de escalada interpretativa, piensa que la distancia entre la palabra y la cosa, ambas inestables y divergentes—el referente varía y, además, el signo lo denota mal—, sigue siendo profunda y no puede reducirse. «Se invierte más trabajo en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas» (III, 13, p. 1596). El discurso ha interpretado demasiado, no ya el mundo, sino el propio discurso, que no tiene ningún ascendente sobre el mundo. ¿Qué hacer? Profesar la ignorancia y burlarse, divertirse, con el fracaso irremediable del lenguaje.

## 20. EL VALOR FIDUCIARIO DEL SIGNO

A falta de una equivalencia entre la palabra y la cosa, todo el discurso, dice Montaigne, es un asunto de fe o, de acuerdo con un término que pone en evidencia el aspecto profundamente económico de la circulación de los signos, de *crédito*. En *Los ensayos* son numerosas las metáforas financieras que tratan de apreciar, de medir, el valor de la sentencia o de la cita, una vez reconocidas su ambigüedad de principio y la imposibilidad teórica de saber qué hay de verdad y de falso en materia de opinión. El escepticismo es un nominalismo generalizado, o una semiología, siempre que la condición de ésta sea la pérdida de la fe, la hipótesis de una futilidad de los signos. «Llamamos moneda no sólo a la que es de curso legal sino también a la falsa que circula» (II, 18, p. 1005).

Dicho de otro modo, es signo—numerario con que hay que contar—todo lo que circula, sin referente verdadero ni criterio de valor. Lo que hace al signo es el crédito; y lo que hace al crédito es la autoridad, la de la escritura por ejemplo. El signo no tiene otro valor que el fiduciario. Montaigne lo repite continuamente: «Casi todas nuestras opiniones las aceptamos por autoridad y creencia» (III, 12, p. 1545). O también: «¿Qué haremos con este pueblo que sólo hace caso de los testimonios impresos, que no cree a los hombres si no aparecen en un libro, ni la verdad si no tiene una edad conveniente?» (III, 13, p. 1615).<sup>59</sup>

Toda esta riqueza a crédito, la que nos otorga la posesión, la lectura y la memoria del patrimonio libresco, es «vana moneda» (I, 24, p. 170), acumulación de signos ni verdaderos ni falsos, pero cuya cualidad efectiva es indeterminable porque no tienen fundamento. Y es sobre la base de esa incierta acumulación, de ese capital fluctuante, sobre la que se escriben todos los libros cuando alegan, es decir, cuando quieren hacernos creer en lo que dicen. Como enuncia Montaigne: «Esto es comprar o tomar prestado un libro, no hacerlo» (III, 12, p. 1576). No hay otra solución. La fe o el crédito siguen siendo los únicos principios del signo, los principios dominantes. «Todos somos más ricos de lo que pensamos. Pero nos educan para el préstamo y la mendacidad» (III, 12, p. 1548).

Quien quiera realmente hacer un libro y no sólo poner de relieve artículos de fe con el fin de obtener crédito a su vez, quien quiera explotar sus propios recursos, no tendrá más salida que la falsificación: la invención de signos nuevos que hará pasar por antiguos y la ocultación de los signos antiguos. Dos opciones a las que se arriesga Montaigne, quien reconoce que: «Entre tantos préstamos, me agrada mucho poder

<sup>59</sup> Si seguimos a Montaigne, parece que la tipografía no ha limitado el poder de la *auctoritas*. Al contrario, los «testimonios impresos» habrían aumentado su prestigio. La impresión misma sería objeto de autoridad.

ocultar alguno, disfrazándolo y deformándolo para darle un nuevo servicio» (III, 12, pp. 1576-1577). A falta de poder librarse del sistema fiduciario del signo, Montaigne se convierte en un falsificador, es decir, en un inventor de emblemas. Pero no hay moneda falsa, o al menos no más que verdadera. Todos los signos son equivalentes porque no valen nada, ni la alegoría, ni el emblema.

## 2.1. CITAR A DIESTRA Y SINIESTRA

Se ha escrito mucho sobre la cita en *Los ensayos*,<sup>60</sup> y el propio Montaigne lo había hecho, subrayando que el asunto era grave y que le preocupaba. No se trata de retomar el tema ni de resumirlo—eso exigiría una obra entera—, ni siquiera de plantear solamente la relación entre el discurso del Montaigne sobre la cita—su unidad misma sería difícil de demostrar—y la práctica que hace de ella. Sin embargo, merecería la pena intentar llevar a cabo semejante comparación para delimitar el lugar que Montaigne ocupa en su discurso.

Nuestro propósito actual es más modesto: situar la cita de Montaigne, mejor aun, el conjunto heteróclito de sus citas, en relación con la problemática del signo en el siglo XVI, tal y como se desprende de algunas obras en las que la influencia de la tipografía es patente, y tal y como se confirma en *Los ensayos* mismos, a partir de las reflexiones de Montaigne sobre el signo. Su condición se resume en una frase: el signo es fundamentalmente emblemático. Y esto nos plantea una pregunta: ¿la cita también lo es?

Ahora bien, lo que Montaigne dice de su manera de citar

<sup>60</sup> H. Friedrich, *Montaigne, op. cit.*, pp. 392 y ss.; J.-Y. Pouillon, *Lire les «Essais» de Montaigne*, París, Maspero, 1970, pp. 19-25; M. Metschies, *Zitat und Zitierkunst in Montaignes «Essais»*, Ginebra-París, Droz-Minard, 1966.



equivale—salvo una excepción que veremos más adelante (II, 10, p. 586)—a una refutación de la *auctoritas* y de la tradición en la repetición de lo ya dicho: «Sabemos decir: “Cicerón lo afirma así”, “Éste es el comportamiento de Platón”, “Éstas son las palabras mismas de Aristóteles”. Pero nosotros, ¿qué decimos nosotros mismos?, ¿qué hacemos?, ¿qué juzgamos? Un loro lo diría igual de bien» (I, 24, p. 171). Lo que no impide que, en *Los ensayos*, la cita funcione en todos los sentidos. En ese momento privilegiado, de transición entre dos sistemas de regulación de la escritura, ningún sentido está prohibido. Esto equivale a decir que es susceptible de actualizar todas las relaciones posibles entre dos sistemas semióticos, de cobrar todos los valores de la pequeña tipología propuesta, los de símbolo, indicio e icono, por supuesto confrontados. Sólo se trata de un problema de predominio de uno u otro de ellos. Pero precisamente, en *Los ensayos*, ninguno de los valores de la cita domina a los otros. El predominio del símbolo o del indicio ya es conocido, puesto que sus modelos son la *gnome* aristotélica y la *auctoritas* patristica, cuyos respectivos *relata* son dos textos ( $T_1$  y  $T_2$ ) para la *gnome*, un autor, o una autoridad, y un texto ( $A_1$  y  $T_2$ ) para la *auctoritas*. La cita simbólica comprende el sentido de  $T_1$ , mientras que la cita indicativa remite a la persona de  $A_1$ . Por consiguiente, la única innovación posible sería la intrusión de  $A_2$ , el citador o el sujeto de la cita, que estaba teóricamente desterrado del símbolo y del indicio. ¿Está presente en sus citas, interviene Montaigne como tal, es decir, como sujeto (de la enunciación, de la repetición)?

En primer lugar hay que señalar que éstas siguen teniendo valores de símbolo y de indicio. Por lo demás, la *alegación* y el *préstamo*, que Montaigne distingue de manera sistemática, incluso aunque no defina nunca su diferencia con precisión, podrían corresponder al indicio y al símbolo.

La alegación es la forma inmediatamente anterior de la cita, siempre viva. Montaigne no cesa de denunciarla, pero

no se priva de recurrir a ella a discreción. No obstante, en lugar de ser literal, la alegación se presenta en *Los ensayos* como una paráfrasis en francés del texto griego o latino. Pero a pesar de este doble desplazamiento es sin duda una alegación, ya que va acompañada siempre del nombre propio del autor citado: «Es el entendimiento, decía Epicarmo, el que ve y el que oye» (I, 25, p. 193). Pertenece casi siempre al primer estrato del texto. Sin embargo, Montaigne niega que éste tenga un papel generador. Lo único que hace, dice, «es rozar y pellizcar, por la cabeza o por los pies, a veces a un autor, a veces a otro [...]—en absoluto para formar mis opiniones; sí para auxiliarlas, hace ya mucho formadas, para secundarlas y servir las» (II, 18, p. 1004). Dicho de otro modo, sus alegaciones no tienen nada de esencial; no están sujetas a las críticas que él profiere por otro lado: «¿Qué decir si presto el oído con un poco más de atención a los libros desde que acecho si podré rapiñar en ellos alguna cosa con la que adornar o apuntalar el mío?» (II, 18, p. 1004).

En una sola ocasión, Montaigne asume el valor tradicional de la alegación: «Tengo que embozar mi debilidad bajo estas grandes autoridades» (II, 10, p. 586). ¿Pero no será una burla, ya que esta frase sigue inmediatamente a una confesión que pervierte su sentido? Montaigne acaba de reconocer que no da siempre el nombre de los autores que cita, con el fin de engañar a sus lectores: «Si trasplanto alguna razón, comparación y argumento a mi solar y los confundo con los míos, oculto expresamente el autor [...] Quiero que le den un golpe a Plutarco en mi nariz, y que escarmienten injuriando a Séneca en mí» (II, 10, p. 586). El argumento de autoridad está por lo tanto completamente invertido cuando Montaigne llega a utilizarlo; sirve para burlarse de los grandes autores. Tal es, condensada en una pocas frases, la ambigüedad necesaria de la alegación en *Los ensayos*. Permite un doble juego, ya que es a la vez tradicional (Montaigne supone que sus lectores se atienen a la tradición) y antiautorita-

ria (su enunciación descansa en la desautorización de la tradición). ¿Pero significa esto algo más que la duda de Montaigne sobre la función de la alegación en el discurso, y sobre su incapacidad para prescindir de ella?

El préstamo, por lo demás, es una frase latina, un verso (el verso se cita más fácilmente, la prosa la parafrasea) insertado sin transición, y sin nombre de autor. Éste es sobre todo el caso de los añadidos que Montaigne introdujo en la edición de 1588 o que retomará la edición póstuma de 1595: notas de lectura o coincidencias. Al leer a un autor, Montaigne reconoce un problema que él mismo se ha planteado—«me sucede a menudo que encuentro por azar en los buenos autores los mismos asuntos que he intentado tratar» (I, 25, p. 184)—, y añade entonces a su propio texto una cita a modo de apostilla, pero sin indicar el autor. Del mismo modo que los dibujos de Holbein en los márgenes del *Elogio de la locura* eran los emblemas de su lectura, los préstamos de Montaigne son las huellas de una lectura emblemática que él hace de su propio libro, encontrando por casualidad, inventando signos extraños que le agradan e incorporándolos al texto: «Mi libro es siempre uno. Salvo que, a medida que nos dedicamos a renovarlo, a fin de que el comprador no se vaya con las manos del todo vacías, me arrego el derecho de añadirle—ya que no es sino una marquetaría mal unida—algún emblema supernumerario» (III, 9, p. 1436).

El préstamo se parece al símbolo. Como el ejemplo de la gramática o de la dialéctica en Ramus, refiere el uso, pone la experiencia de los antiguos frente al texto, no para confirmarlo ni para persuadir al lector, sino por puro empirismo. Por eso el nombre del autor citado no es especificado: no tiene ningún prestigio ni poder por sí mismo. Además, el préstamo conectaría dos textos,  $T_1$  y  $T_2$ , independientemente de los autores,  $A_1$  y  $A_2$ , que no tienen nada que ver aunque hayan hablado del mismo tema y en términos parecidos, es una simple coincidencia. Sin embargo, el préstamo, lo mismo que la

alegación, no es una forma pura. La alegación no es exclusivamente indicativa, ni el préstamo exclusivamente simbólico. Su valor indicativo es, por ejemplo, como un suplemento, el del latín en la lengua vulgar. Lo que señala con el dedo es el monumento de una lengua que muere y que, por sí sola, implica autoridad, aunque ése ni siquiera sea el caso de todo autor concreto de la Antigüedad.

Pero eso no es todo. El préstamo, además o en el fondo de sus funciones simbólica e indicativa, es uno de esos signos pasajeros del siglo XVI. La relación que mantiene con el texto es la misma que tiene la marca de imprenta con la divisa, o el adagio con la cita. Es emblema, sin que para afirmarlo sea necesario hacer valer que en ocasiones las palabras «emblema supernumerario» lo designan en Montaigne. No es útil ni legítimo suponer que además califica cualquier otra cosa, por ejemplo los *Emblemata*, que, de acuerdo con su primera acepción, se refieren al trozo adicional de un mosaico o de una marquetería. Baste con esto.

En cuanto que emblemática, la razón del préstamo (razón de ser, de figurar junto a *Los ensayos*) no es ni necesaria ni intrínseca (el préstamo no contendría por lo tanto su propia *ratio*). Depende de un encuentro fortuito, de una ocurrencia personal (su *ratio* es lo propio de un individuo, más que el patronímico). Ésta es la razón por la que el préstamo compromete a un sujeto, el propio Montaigne,  $A_2$ , ya sea en relación con  $A_1$  o con  $T_1$ . Éste parece ser el caso de todas las citas de Montaigne, y de su propia confesión, como reconoce a menudo: «Me gusta mucho más torcer una hermosa sentencia para unirla a mí que rectificar mi camino para ir a buscarla» (I, 25, pp. 223-224). *Mí* designaría aquí el sujeto de la enunciación, lo mismo que en esta otra petición de principio: «Alguien podría decir lo mismo de mí: que me he limitado aquí a componer un amasijo de flores ajenas, sin aportar de mi cosecha otra cosa que el hilo para atarlas. Ciertamente, he concedido a la opinión pública que estos aderezos prestados me acompa-

ñen. Pero no quiero que me tapen ni oculten. Esto es lo contrario de mi propósito, que no pretende mostrar sino lo mío, y lo que es mío por naturaleza. Y, de haber seguido mi propio criterio, sucediera lo que sucediera, habría hablado completamente solo» (III, 12, p. 1575). Por lo demás, ¿cómo no iba a señalar al sujeto la cita, en la medida en que éste se define a sí mismo como la materia de su libro? La intrusión del sujeto de la enunciación como responsable del texto pasa por la confusión imaginaria entre el sujeto y el objeto, entre el autor y el libro. Aunque en *Los ensayos* no encontramos todavía más que el fantasma, y no la deuda simbólica que éste implica: ésta seguirá siendo equívoca, algo que el siglo XVIII le reprochará.<sup>61</sup>

Montaigne efectivamente no deja de recordar la diferencia radical que separa a su libro de todos los demás. Sólo el suyo asume y reivindica la situación, la posición del sujeto, sólo el suyo es consubstancial a su autor. Lo que significa que, como signo o como sistema significante, se distinguiría de todos los demás signos para los que Montaigne adopta una definición nominalista y fiduciaria. Retrato, hijo o parte de su vida, *Los ensayos* participan de la esencia de su autor.

Sin embargo, a pesar de este raro ideal de una perfecta afinidad (emblemática) entre el objeto y el sujeto, el cuadro y el modelo, hasta el extremo de que no se sabe ya quién es quién, Montaigne insiste en que hay un punto en el que existe una diferencia entre él y su libro cuya identidad o equivalencia trata de negar. Ese punto es precisamente la cita: «Voy desvalijando por aquí y por allá de los libros las sentencias que me gustan, no para guardarlas—porque no tengo sitio—, sino para transferirlas a éste, donde, a decir verdad, no son más mías que en su primera ubicación» (I, 24, p. 170).

Semejantes observaciones metodológicas son en general apostillas a la última edición de *Los ensayos* publicada en vida de Montaigne, como si se impusiese precisar aquello

<sup>61</sup> Véase secuencia v, apartado 25, «Montaigne en el banquillo», p. 375.

que pudiera no ser evidente al leerlo. Se trataría, por decirlo así, de remordimientos, como este otro: «No he establecido trato con ningún libro sólido salvo Plutarco y Séneca, de donde saco agua como las Danaides, llenando y derramando sin tregua. Añado alguna cosa suya a este papel; a mí mismo, casi nada» (I, 25, p. 183). En resumen, en las citas más que en ninguna otra parte, Montaigne y su libro no serían tan inseparables y es necesario que el lector—éste es el sentido de los añadidos póstumos—esté convencido de ello.

Montaigne desea que se le confunda con su libro. Pero, a pesar de las inscripciones que tenía en su torre, a pesar de la medalla acuñada con su distintivo, a pesar del evidente valor emblemático de sus apostillas, niega que la cita, en *Los ensayos*, le implique, niega que sea una relación entre él mismo, sujeto de la enunciación, y el sistema ajeno que incorpora a su texto, dicho de otro modo: que tenga valor de *icono*, según nuestra tipología. Como subraya a menudo, las citas, las referencias, son precisamente aquello que de su libro siente menos pegado a la piel, aquello de lo que está ausente. Sería erróneo identificarle con ellas, puesto que no las hace suyas. No están unidas a él, no descubren nada de su conciencia ni de su juicio; no son emblemas, insignias o iconos del sujeto, sino únicamente adornos del libro. Serán los únicos elementos que no representarán a Montaigne.

En el núcleo de *Los ensayos* encontramos esta contradicción entre la emergencia del sujeto, manifiesta, total, y reconocida por Montaigne como aquello que singulariza su obra, y el desmentido de la participación, de la presencia de ese sujeto en aquello que podría pasar por una característica menor de la escritura, la cita. Curiosamente, Montaigne se niega a reconocer la paternidad de sus citas. Denuncia su valor indicativo y practica otro, emblemático o icónico, pero no se decide jamás a admitir la cita, ni a tratarla como tal. Y en esta distancia entre la práctica de Montaigne y su discurso sobre ella, se despliega el espacio de un juego que desaprueba la

cita. Cualquier estatuto formal, e incluso cualquier derecho a la existencia, le son negados.

El capítulo «La formación de los hijos», que trata de definir una nueva ética del discurso, antiautoritaria, se funda en una diferencia—o la establece—entre el juicio o la conciencia y la escritura o la enunciación, entre la facultad y la expresión. Desde el punto de vista del juicio, el préstamo no existe: «La verdad y la razón son comunes a todos, y no pertenecen más a quien las ha dicho primero que a quien las dice después» (I, 25, p. 192). Esta idea reaparece a menudo formulada en términos diferentes: «No es ya a juicio de Platón sino a mi juicio, pues él y yo lo entendemos y vemos de la misma manera» (*ibid.*). El niño debe asimilar el espíritu, imbuirse de él, en lugar de retener las palabras de los autores: «Que se lo haga pasar todo por el cedazo, y que no aloje nada en su cabeza por simple autoridad y obediencia [...] Debe imbuirse de sus inclinaciones, en lugar de aprender sus preceptos. Y que no tema olvidar, si quiere, dónde las ha cogido, pero que sepa apropiárselas [...] De igual modo, transformará y fundirá los elementos tomados de otros para hacer una obra enteramente suya, a saber, su juicio» (*ibid.*, pp. 192-193). El juicio ya no designa, como en Ramus, la segunda parte de la dialéctica después de la invención, la antigua *dispositio*, sino, aboliendo las parejas tradicionales *ratio* y *oratio*, dialéctica y retórica, substituye globalmente, como trabajo de apropiación de las lecturas, como elaboración de un saber individual, la *ratio* que era el objeto de la dialéctica. Y en esto el juicio, tal y como lo concibe Montaigne, anuncia el *cogito* cartesiano.

Mediante el juicio, toda proposición y toda idea se convierten en estrictamente personales. Ésta es la razón por la que, en la escritura misma, el préstamo y la cita no tendrán ningún valor propio ni especial. Estarán totalmente determinados por el juicio, como si bastase con postular esta instancia del sujeto para que la repetición de lo ya dicho no sea más que producto del azar, encuentro contingente entre dos jui-

cios completamente autónomos, libres de toda tensión diacrónica, producto de la casualidad o de la simple sucesión.

Entonces, esos añadidos, esas «adiciones que no condenan la primera forma» (III, 9, pp. 1436-1437), es decir el juicio, ¿por qué no omitirlos si no representan al sujeto ni tienen ningún otro valor? ¿Por qué seguir citando si no tiene sentido hacerlo? Cito—ésta sería la lección de las declaraciones contradictorias de Montaigne—porque no puedo dejar de hacerlo, porque hay en mí una compulsión inquebrantable de cita de la que nada, ningún razonamiento, ninguna lógica, me hace desistir. Las apostillas serían remordimientos o entusiasmos, anamnesis, huellas profundas (tal vez inconscientes) que están obligadas a retornar al discurso a pesar del sujeto, porque son los vestigios de su historia, de su biografía y de su bibliografía. Rasgos todos ellos que definirían el emblema en su resurgimiento insurreccional, ese signo de las épocas revueltas, espontáneo, sin fundamento ni justificación teórica o metafísica. Denuncia el indicio pero sin volver al símbolo que tal vez no ha existido nunca, aunque no asume todavía el estatuto de icono que pronto le será impuesto. La cita emblemática pone en comunicación dos sistemas,  $S_1$  y  $S_2$ , Plutarco y Montaigne, Séneca y Montaigne, como si fuesen vasos comunicantes, sin que los *relata* (sujeto o texto, enunciación o enunciado) sean asignables a un lado u otro: la relación sigue siendo heterogénea, fugaz, influida como está por la movilidad del texto, esa fuga del sujeto que detendrá la llamada época clásica en Francia. La cita de Montaigne llena la casilla que permanecía virgen, sin nombre en la tipología propuesta, la de la relación indivisible  $S_1$ - $S_2$ .

## 22. TRASTORNOS DE LA MEMORIA

Montaigne se queja a menudo de su mala memoria: «Carezco de la menor retentiva» (II, 10, p. 585). Ésta es la razón por



la que invoca, a manera de excusa, su patología, para explicar que sus préstamos no le afectan. Resbalan sobre él sin dejar huella, pasan a su texto sin que él los recuerde; son notas de lectura escritas en el momento al margen de *Los ensayos*: «Pero tengo una memoria que es incapaz de conservar durante tres días la munición que he puesto bajo su custodia» (II, 10, p. 585, n. 2), añade Montaigne.

La queja, no obstante, es equívoca, como una *excusatio vulpina*. Aulo Gelio, que confesaba padecer la misma deficiencia, la remediaba reuniendo continuamente sus recuerdos de lecturas y conversaciones a modo de apoyos (*subsides*) que «guardaba para reforzar mi memoria como si de alimento literario se tratara [*litterarum penus*], de manera que, llegado el momento de hacer uso de un hecho o de un dicho que de repente se me hubiera olvidado y me faltaran los libros de donde lo había tomado, fácilmente pudiera encontrarlo y echar mano de él». <sup>62</sup> Pero a Montaigne no le interesa esto. Puesto que él reclama la libertad en su escritura en relación con el conjunto de los textos que ya existen, su falta de memoria es beneficiosa. Su posición parece más bien una defensa, un repliegue, es decir, una posición de ataque contra el *ars memorandi*, la pieza clave de la enseñanza medieval a que había quedado reducido lo que había sido el *ars bene dicendi* de la Antigüedad. La ausencia de memoria tiene como corolario la salvación de Montaigne, su denuncia de la escolástica: «Saber de memoria no es saber; es poseer lo que se ha guardado en esta facultad. Cuando sabemos algo cabalmente, disponemos de ello sin mirar el modelo, sin volver la vista hacia el libro. ¡Qué enojosa capacidad la que es meramente libresca!» (I, 25, p. 193).

La falta de memoria en Montaigne y su condena por parte de Ramus son del todo afines. Ramus atacaba, protestaba

<sup>62</sup> Aulo Gelio, *Noches áticas*, trad. M. Carmen Barrigón y Jesús M. Nieto Ibáñez, Madrid, Akal, 2009, p. 88.

contra el culto a las imágenes. Montaigne tergiversa, hace valer una debilidad. Con menos riesgos, viene a ser lo mismo, y niega a los préstamos y a las citas el valor de *sensibilia*, de imágenes de memoria. En *Los ensayos*, la cita, el emblema (el encuentro fortuito de dos términos), más que ser una ayuda para la memoria, o una forma de mantenerla, es una denuncia.

De modo que Montaigne no tiene memoria porque no quiere (por lo demás, como decían los escolásticos, nada hay que no pueda aprenderse: la memoria no es innata, se adquiere). La memoria de los libros impide escribir (escribir como Montaigne quiere, es decir escribir simplemente en vez de comentar o de copiar): «Cuando escribo, me las arreglo muy bien sin la compañía ni el recuerdo de los libros, por miedo a que interrumpan mi forma» (III, 5, p. 1306). Para escribir, primero hay que dejar los libros de lado, a condición de retomarlos luego para añadir sobrescritos, como hace Montaigne. Sus citas están ahí porque ha tropezado con ellas, como si él no hubiera tenido nada que ver; podrían perfectamente no estar ahí, puesto que no han recorrido el camino de la memoria. Llegan siempre posteriormente, pero ¿no estaban ahí de antemano? Tanto da, son el resultado del azar.

No es poca cosa admitir que algo del texto sea fortuito—el producto de una lotería, o de un merodeo—, que algo de la escritura no sea necesario. ¿Cómo escribir sin creer al menos en la necesidad de lo que se escribe? ¿Pero qué peso tiene el merodeo que da Montaigne para abolir la necesidad? Si *Los ensayos* tienen una carencia de citas por un fallo de la memoria, ¿qué pasa con el resto: con lo que retorna a pesar de la memoria o de su defecto, la anamnesis o la historia? Por una feliz amnesia, fingida o real, tanto da, *Los ensayos* son los trastornos de la memoria de Montaigne.

### 23. ATARDECERES PERIGORDINOS

El fallo de memoria está lejos de ser lo único que tienen en común Montaigne y Aulo Gelio. Las *Noches áticas* y *Los ensayos* se proponen aproximadamente lo mismo: la evaluación de los signos, los hechos más insignificantes del discurso y del lenguaje, cuando se tambalean los regímenes que los administran y falta la confianza y la creencia. De ahí provienen toda una serie de semejanzas, manifiestas desde el prefacio de las *Noches áticas*.

Aulo Gelio destina su libro al entretenimiento, a la distracción de los suyos, «para que mis hijos dispongan de recreos de esta índole cuando sus ánimos tengan la ocasión de relajarse y dejar de lado las preocupaciones en un descanso de sus ocupaciones». <sup>63</sup> Montaigne dirá lo mismo: «Es para el rincón de una biblioteca, y para entretener a un vecino, a un pariente, a un amigo al que le agrade volver a encontrarme y a tratarme en esta imagen» (II, 18, p. 1002).

Pero estas declaraciones preliminares (como el aviso «Al lector» con que se inician *Los ensayos*) no están ahí para satisfacer únicamente el rito de la profesión de humildad, de la *captatio benevolentiae*. Aulo Gelio y Montaigne se preguntan realmente por su público, porque ambos conciben y afirman que su empresa se aparta radicalmente de lo que es habitual. La diferencia reside sobre todo en tres puntos que Aulo Gelio trata al principio de su prefacio:

- El rechazo de la retórica como estructura del discurso y la preferencia por una disposición arbitraria, personal. Aulo Gelio advierte: «Nos hemos dejado llevar del azar en la exposición de los contenidos que previamente leímos [...] Así pues, en estos comentarios también se da la misma disparidad [*rerum disparilitas*] que en aquellas notas de antaño,

<sup>63</sup> Aulo Gelio, *Noches áticas*, op. cit., p. 88.

notas que de manera breve, sin orden y sin cuidado, tomamos de lecturas y saberes varios». <sup>64</sup>

- La indiferencia respecto al título como figura refinada o ingeniosa cuyo sentido responde a la naturaleza del libro. Aulo Gelio enumera títulos cuya elegancia artificial y jactanciosa desaprueba. Él escoge un título sin relación con la materia de su libro, más bien dictado por las circunstancias de su enunciación: «Pero, como dije, puesto que comenzamos este entretenimiento de hacer anotaciones en las largas noches de invierno en el campo de la región del Ática, las hemos titulado *Noches áticas* [...] Nosotros en cambio, según se nos alcanza, sin cuidarnos demasiado, espontáneamente y casi de manera simple por el lugar mismo y las circunstancias de las noches de invierno, le dimos el título de *Noches áticas*, cediendo a todos los demás en la gloria del título tanto cuanto cedimos en el esmero y la elegancia del estilo». <sup>65</sup>

- El desprecio por el saber libresco y la acumulación de referencias: «Yo, por mi parte, hago más las palabras de Heráclito de Éfeso, hombre sumamente ilustre, que más o menos venían a decir: “La acumulación de los conocimientos no aprovecha al espíritu”, así es que dando vueltas y cogiendo y dejando numerosos volúmenes siempre que encontraba un hueco en mis ocupaciones, en los ratos de ocio que pude robar, me fatigué y ejercité en esta labor, pero sólo entresaqué algunas pocas cosas». <sup>66</sup>

Montaigne adoptó las mismas resoluciones que tienden a substituir, en la escritura, la designación por el individuo. Pero ¿qué significa esta similitud? Parecería gratuita, o al menos inadecuada (sin consecuencias), si Aulo Gelio no hubiera llevado a cabo, al mismo tiempo que pretendía romper con la tradición, una reflexión profunda sobre la forma del libro e inventado y adoptado varios mecanismos rigurosos para su presentación material. La analogía entre Montaigne

<sup>64</sup> *Id.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 90.

y Aulo Gelio tiene su motivación, tal vez incluso su razón, en una similitud entre las modificaciones que aportó la imprenta al libro y las invenciones de Aulo Gelio. El escritor latino hizo preceder su obra de una lista de capítulos, *capita rerum*, con el fin de que el lector pudiese ver de una sola ojeada todas las materias tratadas y saber en qué lugar se encontraba cada una. De este modo fue uno de los primeros y de los únicos autores de la Antigüedad en darse cuenta de la necesidad de incluir una inserción al principio e incluso al final de sus citas: «*Ex eadem opinione M. Cicero in libro de divinatione primo haec verba posuit [...] Haec quidem M. Cicero*» (IV, 11). Estas indicaciones equivalen estrictamente a las comillas, mientras que por lo general, en Cicerón por ejemplo, una inserción como *inquam* o *inquit*, acompañada del nombre del autor, permitía eventualmente reparar en el principio de una cita, pero persistía la incertidumbre respecto a su extensión, excepto en las citas griegas, que evidentemente se diferenciaban por la grafía.<sup>67</sup> Aulo Gelio, finalmente, fue además uno de los pocos autores que no declinaba los títulos de las obras citadas, sino que los insertaba tal cual, considerándolos como sintagmas fijos, signos inalterables, nombres propios.

Estos tres elementos del libro que lo transforman en una realidad objetiva (el índice, el título, las comillas) estarán entre las innovaciones de la imprenta. Pero sin duda sería más exacto decir que no hizo más que incorporarlas, puesto que Aulo Gelio ya las había definido. Tal vez ésta sea la razón por la que *Noches áticas* fue uno de los primeros libros impresos,<sup>68</sup> estaba predispuesto a la imprenta.

<sup>67</sup> J. Andrieu, «Procédés de citation et de raccord», *Revue des études latines*, 26, París, 1948, pp. 268-293.

<sup>68</sup> En Roma, hacia 1467. Véase F. P. Goldschmidt, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, Oxford, Oxford University Press, 1943.

## 24. ¡YA NO JUEGO!

Sin duda la empresa de Montaigne, el relato de sus problemas de memoria con sus lecturas, podría explicarse en buena medida por la época de transición en la que tiene lugar; por la expansión (la extensión) del texto previo y por su enloquecedora heterogeneidad—Montaigne siente vértigo ante el inmenso *corpus* libresco—, por el relajamiento del control medieval sobre la escritura—ninguna *legenda* tiene ya fuerza de ley—y por la figura todavía incierta y poco codificada de la persona del escritor, del sujeto de la enunciación. Todos estos rasgos contribuyen a la laxitud de un régimen interino de escritura. Para retomar la distinción de Michel Foucault, *Los ensayos* ya no son *comentario* (el modelo de la escritura medieval) pero tampoco *crítica* (el modelo de la escritura de los siglos XVII y XVIII).<sup>69</sup> Situar la obra de Montaigne, cueste lo que cueste, en un lado o en otro, equivaldría a quebrantar su heterodoxia, reducir su especificidad, en una palabra, destruirlos. *Los ensayos* son únicos en su género en la historia de la literatura: no pertenecen a ningún género, o sólo de una forma pasajera que es la de estar entre dos géneros; o, más exactamente, es el género, la institución de los géneros literarios como codificación de las posiciones del sujeto de la enunciación, lo que servirá de instancia de control al proceso de la escritura posterior, instancia interna a ese proceso, al menos hasta finales del siglo XIX, que substituyó el control medieval garantizado desde fuera por la *auctoritas* y por la tradición.

Entre una y otra época se encuentran *Los ensayos*. Escapan a toda constricción, multiplican los niveles, los grados del discurso, pero distribuyéndolos en toda su extensión y rebajando su jerarquía. Es un juego del escondite entre sujetos de la enunciación en el que aquel que parece atener-

<sup>69</sup> Véase M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, op. cit., pp. 83-86.

se a él no es jamás el que creemos, un juego en que el sujeto está siempre en otra parte, es atópico, prófugo, va a la deriva (recordemos el elogio que hace Montaigne de Sócrates). La especie general de la cita en *Los ensayos* es la de una declaración, la de quien alza un dedo en los pasajes peligrosos para decir «Ya no juego». Pero como todos los pasajes son peligrosos cuando se ignoran sus consecuencias, Montaigne está continuamente alzando el dedo para avisar de que ya no juega. En todo momento debe poder decir, tiene que haber dicho: «Ahí no estoy yo. Ése no soy yo. No tengo nada que ver con eso». De ahí las precauciones continuamente repetidas, los añadidos, las continuas justificaciones.

En Montaigne hay una especie de constante modestia que niega el valor, el peso, de sus escritos: «Tengo algo que no todo el mundo tiene: sé la extrema diferencia que hay entre ellos [los buenos autores] y yo. Y, no obstante, dejo correr mis invenciones tan endeble y bajas como las he producido» (I, 25, p. 184). Ante todo es una defensa contra sus posibles efectos; por miedo, por supuesto, a las consecuencias. Montaigne se queja de que toda palabra no sea más que un asunto de palabras, un juego de manos, y que no tenga ninguna eficacia real: «A los niños se les engaña con las tabas, a los hombres con las palabras» (II, 18, p. 1006). Pero es para reconocer acto seguido en esa condición aquello que le autoriza a hablar. Echa entonces de menos aquellos tiempos de la Antigüedad griega y romana en los que el *honor*, esa imagen de sí mismo en la que el sujeto se obliga a reconocerse, el ideal del yo tal vez, no estaba ligado al discurso, y en que se podía disputar, insultarse con la mayor violencia sin sobrepasar el nivel del lenguaje, sin provocar a la realidad: cuando «las palabras se vengan sólo con palabras, y no se desprende de ellas otra consecuencia» (*ibid.*, p. 1007). El lenguaje no afectaba al sujeto, que no sufría las consecuencias; tomando la palabra no corría el riesgo ni de sufrir heridas ni de morir. El sujeto podía ausentarse de su discurso donde apare-

cía sólo en imagen, ni era sujeto, ni estaba sujeto al lenguaje.

Pero éste ya no es el caso—¿acaso lo fue alguna vez?—y la posición de Montaigne es eminentemente ambigua, como si él no supiera lo que quería, o no quisiese saberlo, pero sobre todo como si no quisiera que nadie estuviera en condiciones de echarle en cara lo que decía y le pidiera que rindiera cuentas: «Las historias que tomo prestadas las transmito según la conciencia de aquellos de quienes las tomo» (I, 20, p. 123). Así acababa, en la edición de 1580, el capítulo «La fuerza de la imaginación». Pero en la segunda versión, Montaigne añade esta precisión: «Los razonamientos son míos [...] Cada cual puede añadir sus ejemplos» (*id.*). Y el ejemplar de Burdeos incluye en este pasaje una extensa apostilla de más de una página. Surge de la contradicción entre los dos estratos precedentes y rompe su equilibrio: «Si no soy bueno comparando casos, que lo haga otro por mí» (*id.*). Los ejemplos no son míos, advertía el primer texto; el discurso, el «hilo» es mío, cada cual es libre de insertar sus propios ejemplos, admitía el segundo texto. Pero el último añadido retoma todo eso: «Si no soy bueno comparando casos...» (si mi comentario no es satisfactorio, que el lector lo substituya por el suyo) «... que lo haga otro por mí». ¿Qué queda en este caso que sea verdaderamente de Montaigne y que se sostenga, si los ejemplos y el discurso son tan contingentes y modificables? Evidentemente, nada, «pues el escritor sólo ha de rendir cuentas de una verdad tomada en préstamo» (*ibid.*, p. 124).

Sin embargo, Montaigne sólo es tan sensible al préstamo y al robo, y tan desconfiado con respecto a los hacedores de libros, porque teme en todo momento que lo influyan y tomar las ideas de otro precisamente cuando cree estar hablando por sí mismo. Apartarse de los pensamientos ajenos, estigmatizar todas las creencias, eso permitiría escapar a cualquier transmisión de pensamiento: «¿Cómo pueden [los teólogos y los filósofos que escriben la historia] empeñar su palabra



bajo una palabra popular? ¿Cómo avalar los pensamientos de personas desconocidas, y admitir como dinero contante sus conjeturas? Rehusarían atestiguar, juramentados por el juez, sobre acciones complejas ocurridas en su presencia. Y no tienen a nadie tan íntimo que osen responder plenamente de sus intenciones» (*id.*). Una vez más aparece la metáfora del dinero, de la fe; una vez más, la nostalgia de una garantía del valor de los signos. Pero yo, que me tomo por la materia de mi libro, que acepto estar dividido—«Yo ahora y yo hace un momento somos dos» (III, 9, p. 1437)—, no deberé nada a nadie, no estaré bajo la influencia de ningún discurso previo y evitaré además la locura.

Se trata de una tentativa angustiosa y casi desesperada de tenerlo todo en cuenta: esto es mío, esto es tuyo; reconozco lo tuyo, pero lo mío es mío. Sin embargo, Montaigne no se lo cree realmente, como no se cree tantas otras cosas. Todo se mezcla, todo está borroso. No hay ni repetición propia ni originalidad pura; no hay una diferencia esencial entre la alegación, el préstamo y el resto. Todo discurso es «esta implicación y este lenguaje entrelazado» (III, 8, p. 1384), y «No hacemos sino glosarnos los unos a los otros» (III, 13, p. 1596). Pero en la interlocución, en el intercambio con sus efectos de rebote, levantar el dedo en mitad del juego significa también desdramatizar el asunto y conservar la sonrisa.

Ahora bien el juego sólo es posible porque el autor no interviene, y Montaigne no se considera a sí mismo, ni más ni menos que los demás a pesar de sus dudas y sus obsesiones, como el responsable, el garante, el modelo, como sujeto unificado, de la aceptabilidad de su texto. En *Los ensayos*, el *yo* no remite a un sujeto constante y fijo, el autor. Es diverso, heterogéneo, plural, hay tantos personajes diferentes como frases en el libro, o más aun, si el sujeto de la enunciación varía en el transcurso de una frase, desplaza la perspectiva, por ejemplo al tomar prestada la palabra e insertar un emblema. Y este sujeto múltiple, este polígrafo cada una de cuyas

enunciaciones responde a un papel diferente, huye, impenetrable, incomprensible, por los desfiladeros de la escritura. Habría bastado una ley que rezara que: «Todo autor es responsable de cualquier enunciación suya, ya sea original o de segunda mano» para que *Los ensayos* no hubieran sido posibles. La llamada época clásica en Francia promulgará esta ley que hace inimitable la obra de Montaigne. Desde entonces toda cita no puede evitar actualizar al menos uno de sus valores de repetición, una relación de la que uno de sus *relata* es el citador,  $A_2$ , el sujeto de la repetición.

Tan compleja es la actitud de Montaigne respecto a sus citas, por no hablar de su funcionamiento efectivo en *Los ensayos*, que el lector contemporáneo sigue sin saber cómo tomárselas. Éva Marcu, en su *Répertoire des idées de Montaigne*,<sup>70</sup> un diccionario de citas de *Los ensayos* clasificadas por temas, escribe, en lo que hace las veces de introducción metodológica a la obra: «Los versos y los ejemplos librescos se han omitido en principio, considerando que no forman parte, propiamente hablando, del pensamiento de Montaigne. Sin embargo, hemos tenido que incluirlos cada vez que formaban parte de sus frases, o cuando el autor se refiere a ellos expresamente». Lo que equivale a reconocer una ausencia total de método y la constatación de un fracaso, ya que todo el problema de Montaigne y de sus lectores es precisamente saber si sus ideas y su pensamiento le pertenecen. Es imposible seguirle las huellas a Montaigne a través de su escritura, descubrir lo que es propio de Montaigne. *Los ensayos*, obtenidos por un proceso de urdimbre, desalientan y vuelven ilusorio el intento de rastrear para atrapar a su autor.

Con la inauguración, en el siglo siguiente, de una modalidad de la escritura de la que el autor, sujeto singular y autónomo, ya no avatar de un linaje o una tradición, formará parte de pleno derecho, la cita actualizará necesariamente to-

<sup>70</sup> É. Marcu, *Répertoire des idées de Montaigne*, Ginebra, Droz, 1965.

dos los valores de repetición que su definición formal habilita: los dos sistemas semióticos que reúne serán en adelante completos, compuestos cada uno de un texto y de un sujeto de pleno derecho. Y los diversos valores de la cita corresponderán a todas las combinaciones entre dos *relata* tomado cada uno en un sistema, es decir, las relaciones siguientes: las antiguas,  $T_1-T_2$ , el símbolo, y  $A_1-T_2$ , el indicio, así como las nuevas, icónicas,  $T_1-A_2$  y  $A_1-A_2$ , cuyo sentido falta por definir en cuanto que implican al sujeto en cualquier parte del texto, tanto en la repetición como en cualquier otra parte. Este conjunto estructurado y polivalente denegará al emblema su pretensión de cristalizar y de movilizar desordenadamente todo el potencial de la cita, de la repetición, como lo había conseguido durante el siglo XVI, de Ramus a Montaigne. Ahora bien, en la crítica de Montaigne y de *Los ensayos*, de Montaigne como sujeto y de *Los ensayos* como tejido de citas, es donde se elaborará la ética clásica de la escritura y de la repetición, a la vez *Moralität* individual y *Sittlichkeit* llevada a cabo en las instituciones sociales.

## 25. MONTAIGNE EN EL BANQUILLO

A pesar de sus astucias y de sus sutilezas, *Los ensayos* fueron uno de los blancos preferidos de los teóricos del discurso a lo largo de todo el siglo XVII. Pascal, Arnauld y Nicole, y Malebranche se ensañan en denunciar sus vicios.<sup>71</sup> Montaigne es para ellos el mal ejemplo, lo utilizan para poner ejemplos por reducción al absurdo: hacerlo bien, escribir

<sup>71</sup> Pascal, *Pensamientos*, ed. Brunschvicg, 62, 63, 64, 65; A. Arnauld y P. Nicole, *La lógica o el arte de pensar*, op. cit., tercera parte, cap. XX, «Sobre los razonamientos incorrectos que se realizan en la vida civil y en los discursos ordinarios», p. 359; Malebranche, *Acercas de la investigación de la verdad*, op. cit., libro II, 3.ª parte, capítulo V, «Del libro de Montaigne», p. 267.

bien sobre todo, como debe ser, fue en principio y por principio una acusación de falsedad. Pero los términos del proceso no son los mismos de Pascal a Malebranche. Se argumenta y se instruye poco a poco, y se radicaliza.

Pascal condena la confusión de *Los ensayos* y, por encima de todo, que Montaigne hable en ellos demasiado de sí mismo: «¡Estúpido su proyecto de pintarse a sí mismo!, y ello no de pasada y contra sus máximas, desfallecimientos que pueden acontecer a cualquiera, sino por sus propias máximas y en virtud de un intento primero y principal».<sup>72</sup> Sentencias y culto del yo van ya a la par. Pero Pascal tiene otros reproches, más esenciales, que hacer a Montaigne, en concreto contra «sus sentimientos completamente paganos sobre la muerte».<sup>73</sup> No condena, sin embargo, a Montaigne, no llama vicio a su «estúpido proyecto» y admite que hubiera podido enmendarse fácilmente: «Lo que Montaigne tiene de bueno no puede ser adquirido sino con dificultad. Lo que tiene de malo, al margen de las costumbres, puede ser corregido en un momento, si se le hubiera advertido que componía demasiadas historias y que hablaba demasiado de sí mismo».<sup>74</sup> Pascal siente bastante admiración por la manera de escribir de Montaigne, por Montaigne «al margen de las costumbres», por el escritor, es decir, por el sujeto ontológico.<sup>75</sup> Le rinde homenaje y compara su propio estilo con el de Montaigne: «La manera de escribir de Epícteto, de Montaigne y de Salomón de Tultie es la más usada, la que mejor se insinúa, la que permanece más en la memoria y la que más se cita».<sup>76</sup> Salomón de Tultie es el anagrama de un pseudónimo de Pas-

<sup>72</sup> Pascal, *Pensamientos*, 62. [Trad. X. Zubiri, Madrid, Espasa Calpe, 1967, 7.<sup>a</sup> ed., p. 21].

<sup>73</sup> *Ibid.*, 63. [Lafuma 680, trad. J. Llansó, Madrid, Alianza, 1986, p. 211].

<sup>74</sup> *Ibid.*, 65., *op. cit.*, pp. 207-208.

<sup>75</sup> Véase L. Brunschvicg, *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, Neuchâtel, Baconnière, 1945.

<sup>76</sup> Pascal, *Pensamientos*, 18 bis. [Lafuma 745, *op. cit.*, p. 223].

cal, Louis de Montalte.<sup>77</sup> Oculto tras un doble anonimato, Pascal confiesa su parecido, o su deseo de parecerse a Montaigne, haciendo un elogio de la escritura que consigue ser citada. (La cita será la señal del éxito de una escritura). Pero de lo que no se hace mención, de lo que no se dice nada, es precisamente de las citas de Montaigne. ¿No será éste el motivo más válido de la analogía que se oculta tras el juego de los nombres propios? Pascal y Montaigne se parecen, menos porque son citados que porque citan. Tienen la misma relación con lo ya dicho. Donde Montaigne advertía: «Que no se preste atención a las materias, sino a la forma que les doy» (II, 9, pp. 585-586), Pascal responderá: «No se diga que no he dicho nada nuevo: la disposición de las materias es nueva [...] Tanto da que se diga que me he servido de palabras antiguas. Como si los mismos pensamientos no formaran, por una diferente disposición, el cuerpo de un discurso distinto, al igual que las mismas palabras forman distintos pensamientos por su diferente disposición».<sup>78</sup> Esto basta para justificar la presencia de las citas en Montaigne, y para absolverle. Si los pensamientos, las proposiciones, los enunciados antiguos no son esencialmente diferentes de las palabras del diccionario, tienen un mismo poder, el de engendrar discurso, «un cuerpo distinto». Pascal aporta la teoría de la práctica de Montaigne, la teoría que le faltaba y cuya ausencia se hacía notar a cada paso en *Los ensayos* en forma de una obsesión por las influencias. Pero la estrategia que sugiere Pascal, y la ética que se deduce de ella, son completamente opuestas a aquellas que presidían el funcionamiento de la *auctoritas* medieval. La cita se presentaba como garantía de todo lo que hacía referencia al *mismo* cuerpo (del discurso), siempre el mismo a pesar de las variaciones de la escritura: *Non nova, sed nove*. Para Montaigne por el contrario (a pesar de

<sup>77</sup> Véase L. Marin, *La Critique du discours*, París, Minuit, 1975, p. 334.

<sup>78</sup> Pascal, *Pensamientos*, 22, trad. X. Zubiri, *op. cit.*, p. 18.

las vacilaciones, de los remordimientos, de los sentimientos de culpabilidad), y para Pascal, para quien eso se sobreentiende, es la manera, la disposición, la composición y la combinatoria lo que prevalecen, mediante una especie de vaivén, por lo que respecta a la novedad o a la originalidad, desde el paradigma hasta el sintagma. Tal es el verdadero fin del paradigma en el sentido del *exemplum* o de la *auctoritas*.

Arnauld y Nicole retomarán las críticas formuladas por Pascal contra Montaigne, pero esta vez sin indulgencia ni condescendencia. Las relacionan con otros fragmentos de los *Pensamientos* que no concernían a Montaigne de una manera explícita. «Pascal, que conocía tanto de la verdadera retórica como pudo haber conocido en cualquier otra época el que más supo, llegaba a pretender en su afán por respetar esta regla,<sup>79</sup> que un hombre honesto debía evitar nombrarse a sí mismo e incluso servirse de palabras tales como *yo* y *a mí*». <sup>80</sup> Esta recomendación se encuentra en un capítulo que trata «Sobre los sofismas provocados por el amor propio, el interés, y la pasión», cuyo núcleo es precisamente el caso de Montaigne. Arnauld y Nicole encuentran un motivo y un nombre genérico a los defectos de *Los ensayos*: el amor propio y sus corolarios, los celos y la envidia. «El exceso de este vicio hace aparecer uno de los principales caracteres que conforman el espíritu del pedante», <sup>81</sup> que es responsable de la confusión de *Los ensayos* y de la falta de arrepentimiento de su autor: «Habla de sus vicios para darlos a conocer y no con el fin de hacerlos detestar; no pretende ser menos estimado por todo ello». <sup>82</sup> «Una de las actitudes más indignas de un hombre honesto es la que ha adoptado Montaigne, pues sólo

<sup>79</sup> La regla que ordena que uno se abstenga de hablar de sí mismo a fin de no suscitar la envidia y los celos que dificultarían a los oyentes el acceso a la verdad del discurso y el buen juicio.

<sup>80</sup> Arnauld y Nicole, *La lógica o el arte de pensar*, op. cit., p. 374.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 373. <sup>82</sup> *Ibid.*, p. 375.

entretiene a sus lectores con sus estados de ánimo, sus inclinaciones, sus fantasías, sus dolencias, sus virtudes y sus vicios; todo ello sólo nace tanto de una falta de juicio como de un intenso amor a sí mismo». <sup>83</sup> Sin embargo, aunque Arnauld y Nicole asocian íntimamente el amor propio con la manía de la cita (el error de Montaigne y de su forma de escribir), para ellos sólo se trata de condenar una forma particular de la cita: la autocita. El enamorado de sí mismo se cita, según «la mala costumbre que han adquirido algunas personas, que sólo hablan de sí mismas y que llegan a citarse aun cuando nadie cuestiona su opinión. Esta actitud sugiere a cuantos los escuchan que la atención tan constante que se prestan a sí mismos sólo nace de una secreta complacencia que, con frecuencia, los hace incurrir en el amor propio». <sup>84</sup>

Malebranche dará el último paso y completará la requisitoria demostrando que, en Montaigne, el amor propio y la manía de la cita, tanto de sí mismo como de los demás, son equivalentes y se asemejan a la pedantería. *Los ensayos*, empieza diciendo, «no son más que una sarta de anécdotas, pequeños cuentos, ocurrencias, dísticos y apotegmas». <sup>85</sup> Y pedante es aquel que cita por amor propio: se llama «pedantes a los que para hacer ostentación de su falsa ciencia citan a toda clase de autores a diestra y siniestra, hablan por hablar y por hacerse admirar por los tontos, y amontonan, sin juicio y sin discernimiento alguno apotegmas y anécdotas [...] *Pedante* es opuesto a *razonable* [...] Los pedantes no son capaces de razonar porque tienen el espíritu pequeño o, además, repleto de una falsa erudición. No quieren razonar porque ven que ciertas personas los admiran y respetan más cuando citan a algún autor desconocido y alguna sentencia de uno antiguo que cuando pretenden razonar [...] Los pedantes son, pues, vanos y orgullosos, de gran memoria y poco juicio, afortuna-

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 374. <sup>84</sup> *Id.*

<sup>85</sup> Malebranche, *Acerca de la investigación de la verdad*, op. cit., p. 267.

dos y buenos al citar, desafortunados y débiles al razonar; de una imaginación vigorosa y espaciosa, pero cambiante y desordenada, y que no puede verse limitada a nada preciso».<sup>86</sup>

Éste es el prelude que va a permitir, en un tercer tiempo, después de Pascal que había acusado a Montaigne de amor propio o de complacencia consigo mismo, y de Arnauld y Nicole que habían introducido la condena de la cita, clausurar o encerrar en sí misma, mediante la identificación de los términos, la problemática del amor propio y la de la cita, y condenar a Montaigne sin más miramientos. La cita se convierte en el punto estratégico donde se señala la presencia del sujeto en el discurso, la guarida de donde desalojarle y el absceso que hay que vaciar. Malebranche añade a continuación: «No resultará muy difícil probar que Montaigne era tan pedante como muchos otros, según la noción de la palabra que parece más conforme con la razón y el uso».<sup>87</sup>

Malebranche desmonta todas las precauciones que Montaigne había tomado, en forma de negaciones: por mucho que haya denunciado la pedantería, sus libros contienen pruebas de sobra de sus defectos. Por lo que respecta a sus protestas de mala memoria, Malebranche les hace correr la misma suerte: no cambian nada en el fondo. «¿Un hombre que en tres o cuatro páginas de su libro cita más de cincuenta nombres de autores diferentes junto con sus opiniones, que ha llenado toda su obra de anécdotas y de apotegmas amontonados sin orden, que dice que “la historia es más mi campo en materia de libros, o la poesía”, que se contradice a cada momento y aun en un mismo capítulo [...] debe presumir de tener más juicio que memoria?».<sup>88</sup>

En el capítulo «La formación de los hijos», Montaigne se había anticipado a las acusaciones de Malebranche oponiéndose él mismo a los pedantes: «Los escritores poco juiciosos de nuestro siglo, que, en medio de sus obras sin valor, siem-

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 268-269.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 272.



bran pasajes enteros de los autores antiguos» (I, 25, p. 184). Asimismo, en «El desmentir», había previsto el reproche mayor de Arnauld y Nicole: que hablaba de sí mismo ya que carecía de ninguna virtud eminente susceptible de edificar a los demás:<sup>89</sup> «Pero me dirán que el propósito de servirse de uno mismo como asunto del cual escribir podría excusarse en hombres singulares y famosos que por su reputación suscitaran algún deseo de conocerlos [...] No es decoroso darse a conocer salvo si se tiene algo en lo que hacerse imitar, y una vida y unas opiniones que puedan servir de modelo» (II, 18, pp. 1000-1001). Montaigne reconocía: «La objeción es muy verdadera, pero me afecta muy poco» (*id.*). Desmentía que esto le concerniese, a él que evitaba la pedantería y la vanidad haciendo profesión de modestia y de humildad: «Aquí no erijo una estatua para plantarla en la encrucijada de una ciudad, en una iglesia o en una plaza pública» (*id.*). Montaigne afirmaba no tener la pretensión de rivalizar con los «buenos autores» ni de difundir su libro fuera del círculo de sus amigos.

Es fácil decir que Arnauld y Nicole, y Malebranche, aunque lo repiten casi al pie de la letra condenándolo (sería muy fácil poner a Montaigne en contradicción consigo mismo, pero seguiría siendo él quien dijese la última palabra: «Yo ahora y yo hace un momento somos dos») no lo desmantelan. Admitamos que Montaigne no fuera vanidoso: «Pero si bien ha compuesto su libro para retratarse en él, lo ha hecho imprimir para que se lea».<sup>90</sup> Hubiera debido guardarse *Los ensayos* para sí mismo. «Es además una agradable excusa

<sup>89</sup> «Sólo a las personas de una virtud eminente les está permitido hablar de sí mismas; únicamente a aquellas que testimonian por el modo en que lo hacen, que si dan publicidad a sus buenas acciones es con el único fin de inducir a los otros a alabar a Dios o con el de instruirles en el bien. Si hacen públicas sus faltas, sólo es para humillarse ante los otros hombres y para que éstos las eviten», *La lógica o el arte de pensar*, op. cit., p. 377.

<sup>90</sup> Malebranche, *Acercas de la investigación de la verdad*, op. cit., pp. 269-270.

para su vanidad decir que no ha escrito más que para sus parientes y amigos. Pues si hubiera sido así, ¿por qué habría hecho tres impresiones del libro? ¿No era suficiente una sola para sus parientes y amigos?». <sup>91</sup> Malebranche no le pasa ni una: todas las precauciones de Montaigne son consideradas nulas y sin valor, inaceptables. ¿Por qué? Porque el referente (del sujeto, de la escritura) no es ya el mismo. Poco importa que Montaigne haya o no creído sinceramente que podía hablar de sí mismo después de algunas puntualizaciones: porque él no se tomaba como un patrón, un modelo, un *exemplum* o una *auctoritas*, porque él se despreciaba en el fondo. «Los demás han osado hablar de sí mismos porque les ha parecido un asunto digno y rico; yo, en cambio, porque lo he encontrado tan estéril y tan pobre que no puede surgir sospecha alguna de ostentación» (II, 18, p. 1002). Esta humildad, fingida o real (ésa no es la cuestión), no engaña a Malebranche, pues no la tiene en cuenta. Está completamente pasada de moda y, por lo que concierne a sus detractores del siglo XVII, Montaigne habría podido evitarla. El referente todavía vivo al que Montaigne intentaba escapar era el gran hombre, la *auctoritas* que le otorgaba una identidad. Para Malebranche éste ya no existe y el referente es completamente distinto: es el sujeto mismo, no importa qué sujeto, su propio referente. Montaigne discutía la autenticación del individuo basada en la tradición, en lo que lo vinculaba a lo universal de la familia y de la Iglesia, o a la lealtad al poder. Ahora bien, para Malebranche, lo mismo que para Arnauld y Nicole, no hay ninguna duda de que sólo la facultad de mantener un discurso verdadero sobre sí mismo autentifica en lo sucesivo al sujeto. Montaigne rechazaba la prueba y la garantía de la tradición pero no conocía ninguna nueva. Por eso no podía hacer otra cosa que hablar siempre de sí mismo, sin freno y sin descanso, sin que una sanción pusiese

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 270.

término a la busca de un referente. Se confesaba, confesaba su historia (la historia de sus actos y sobre todo de sus pensamientos), pero sin penitencia ni arrepentimiento, a tumba abierta: de ahí el delito de complacencia. No es el proceso introspectivo de Montaigne lo que es reprobado en sí mismo, sino que se haga público, que se separe del ritual de la confesión y la penitencia, que ponga al descubierto el secreto sobre el examen de sí mismo en que se convierte el nuevo referente del sujeto y la instancia del control de la escritura. El arrepentimiento elimina del discurso toda huella del sujeto, enjuga los deseos, las voluptuosidades y sus remordimientos, como si fueran manchas o borrones sobre la página, con el fin de que no subsista más que el discurso de la verdad y en su verdad.<sup>92</sup>

*Los ensayos* son contrarios a la ética de la escritura del siglo XVII y radicalmente incompatibles con ella. La escritura depende del sujeto, lo que no quiere decir que éste esté más o menos presente en el texto cuando habla de sí mismo. Transciende el libro; como *res cogitans*, como idea clara y distinta, y está idealmente ausente de él. Pero se pone en escena en el discurso mediante toda una serie de pequeños dispositivos, las ideas confusas cuya circulación tratan de reglamentar Arnauld y Nicole, y Malebranche. Mientras que Montaigne se describía a sí mismo de buen grado como un director de teatro o un tramoyista, sus detractores le replican que es la víctima de la representación. La cita (como la figura de retórica cuyo efecto Arnauld y Nicole achacaron a la excitación de ideas accesorias) es en el discurso una marca patente del sujeto de la enunciación ausente del enunciado, un lugar donde se produce de una forma más segura que por la confesión: su valor prevalente remite al sujeto. Tal es la definición de un icono no controlado.

<sup>92</sup> Sobre la confesión, véanse las observaciones de M. Foucault, *La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú, Madrid, Siglo XXI, 1987, p. 73 y ss.

Más allá de Montaigne, de Pascal a Malebranche, se lucha contra el emblema, icono que no obedece a reglas, insumiso, expresión en el enunciado del sujeto de la enunciación, lenguaje privado, idiotismo que depende del exclusivo capricho de su inventor, apropiación simple y libre de cualquier regla y de cualquier código, ataque a la razón y a la verdad. Dominar el emblema, significa exigir al sujeto que salga fiador, que asuma su responsabilidad, significa imponer que toda cita o figura, toda imagen confusa del sujeto en el texto sea clarificada como icono y asumida como tal. Se trata de una condición necesaria para que soporte otros sentidos, por ejemplo simbólicos o indicativos.

El tema sobrepasa con mucho a Montaigne. Malebranche, a pesar de su rigor, supo apreciarlo y le reconocía algunas cualidades: «Sus ideas son falsas, pero bellas. Sus expresiones son irregulares o atrevidas, pero agradables. Sus discursos están mal razonados, pero bien imaginados. En todo su libro se percibe un carácter original que complace infinitamente; aunque copie mucho, no siente que sea un plagiario, y su imaginación fuerte y audaz da siempre el tono de originales a las cosas que copia».<sup>93</sup> Pero había que sentar en el banquillo a Montaigne porque a lo que se apunta a través de él es a la moda de la cita que se había extendido a principios del siglo XVII y que pervertía todos los discursos, desde el púlpito a los tribunales. Pierre Nicole se subleva contra ella en sus *Instructions théologiques et morales sur l'oraison dominicale*<sup>94</sup> y Claude Fleury le dedica todo un tratado, *Si on*

<sup>93</sup> Malebranche, *Acerca de la investigación de la verdad*, op. cit., p. 274.

<sup>94</sup> P. Nicole, *Instructions théologiques et morales sur l'oraison dominicale*, París, C. Osmont, 1706. Nicole y Port-Royal, lo mismo que los jesuitas, condenan la cita en el púlpito. Para un debate sobre la cuestión, véase la recopilación anónima *Réflexions sur l'éloquence*, París, L. Josse, 1700, que contiene un texto de A. Arnauld, y uno de B. Lamy que defiende un punto de vista más matizado.

*doit citer dans les plaidoyers*.<sup>95</sup> Pero sigue siendo Malebranche quien dirá la última palabra, resumiendo toda la polémica: «Es evidente, me parece, que sólo la falsa erudición y la idea de saber muchas cosas ha podido poner de moda las citas como lo han estado hasta hoy y como todavía lo están ahora entre algunos sabios, pues no es muy difícil hallar autores que citan continuamente largos pasajes sin ninguna razón para citar [...] la mayor parte de los que quieren parecer sabios se complacen tanto en esta clase de citas que algunas veces no les da vergüenza presentarlas en lenguas que incluso ellos no entienden, y así, hacen grandes esfuerzos para coser a sus libros un pasaje árabe que algunas veces ni saben leer [...] No osaríamos entrar más en detalle de estas cosas ni proporcionar ejemplos, por miedo de chocar con personas tan orgullosas y biliosas como lo son los falsos sabios, pues no se obtiene placer en hacerse injuriar en griego y árabe».<sup>96</sup> Era preferible echarle la culpa a Montaigne, síntoma y tal vez causa del entuerto, forzarlo, como si fuera una víctima ejemplar y expiatoria, a un examen póstumo de conciencia, con el fin de exorcizar el emblema errabundo de *Los ensayos* y convertirlo en icono perfectamente enmarcado, como un retrato serio del autor en la portada del libro.

## 26. RESTABLECIMIENTO RETÓRICO

La cita no tenía lugar en la retórica antigua. Sin duda existían varias categorías del discurso que le eran familiares, como la *gnome* y la *sententia*. Pero éstas eran *símbolos* que arraigaban en la *inventio* (mediante la cita en la *elocutio*, la *vox*, el dis-

<sup>95</sup> Véase F. Gaquère, *Dialogues de Claude Fleury sur l'éloquence judiciaire*, París, J. de Gigord, 1925. El manuscrito data de 1664.

<sup>96</sup> Malebranche, *Acerca de la investigación de la verdad*, op. cit., pp. 410-411.

curso se desacreditaba). Por otra parte, se relacionaban con figuras de pensamiento más que con figuras de dicción, porque no estaban estereotipadas o fetichizadas, y no se integraban en un manual comparable a un diccionario de la lengua.

¿De cuándo data la entrada de la cita en el régimen retórico? Voltaire sitúa el término entre los neologismos desagradables de su época. Bajo Luis XIV, dice, «se citaba a los antiguos, no se *hacían citas*».<sup>97</sup> Pero en otra parte evoca la metedura de pata de uno de sus contemporáneos, que seguía confundiendo el sentido exacto del verbo *citar*, y juzga útil precisar: «Existe una diferencia notable entre mencionar a un autor y citar a un autor. Hablar de un autor, mencionarlo, es decir que vivió y escribió en tal época. Citarlo es reproducir uno de sus pasajes».<sup>98</sup> ¿Desde cuándo la cita aparece en los manuales de retórica, con ese nombre que designa un proceso discursivo concreto, el definido por Voltaire o, según el sueño etimológico de Condillac, «atraer hacia uno lo que está fuera de uno», y sin que sea necesario adivinarla detrás de tal o cual categoría que da cuenta de uno de sus aspectos o de uno de sus valores? Ramus y Erasmo abrieron el camino a esta promoción de la cita.

Ramus redistribuyó las partes tradicionales de la retórica separando la *inventio* y la *dispositio*, de la *elocutio* y de la *promulgatio*: las primeras tienen que ver con la *ratio* y son objeto de la lógica o de la dialéctica, mientras que las segundas tienen que ver con la *oratio* y forman la retórica propiamente dicha.<sup>99</sup> Ramus no escribió él mismo de retórica, se con-

<sup>97</sup> Voltaire, artículo «Francisco», *Dictionnaire philosophique*, op. cit., vol. XIX, p. 190.

<sup>98</sup> Voltaire, artículo «Autores», *Dictionnaire philosophique*, op. cit., vol. XVII, p. 501.

<sup>99</sup> «*Duae sunt universae et generales homini dotes a natura tributae, Ratio et Oratio: illius doctrina dialectica est, hujus grammatica et rhetorica. Dialectica igitur generales humanae rationis vires in cogitandis et disponendis rebus persequatur [...] rhetorica orationis ornatum tum in tropis et figu-*

tentó con la dialéctica y la gramática, en latín y en francés; pero su colega Omer Talon acabó el conjunto con una *Rhetorica* que fue también adaptada a la lengua francesa por Antoine Fouquelin.<sup>100</sup>

La limitación del dominio de la retórica a los adornos imponía que se hiciese un lugar entre ellos a la repetición de lo ya dicho que, en Aristóteles y Quintiliano, desempeñaba también una función ornamental, incluso si se relacionaba en principio con la *inventio*. El divorcio entre la *inventio* y la *elocutio* tiene como consecuencia que el valor de la cita, desde el punto de vista de la *elocutio* (el de metáfora por ejemplo), no puede seguir siendo considerado un suplemento emocional y debe ser estudiada por sí misma.

Por lo que respecta a Erasmo, sus *Adagios*, una colección de citas, son complementarios de otra de sus obras, *De duplici copia verborum ac rerum*, un manual de retórica. Los dos libros forman un conjunto como el paradigma y el sintagma, son inseparables como método del discurso. El *De copia* empieza con estas palabras: «*Non est aiud vel admirabilius, vel magnificentius quam oratio, divite quadam sententiarum verborumque copia, aurei fluminis instar, exuberans*».<sup>101</sup> Esto equivale a identificar prácticamente el discurso, *oratio*, con la *copia*, la abundancia de palabras y de pensamientos, casi con la única excepción de un cierto sentido de la medida (*qua-*

---

*ris, tum in actionis dignitate demonstrat*», Ramus, *Rhetoricae distinctiones in Quintilianum*, París, A. Wechel, 1559, p. 18.

<sup>100</sup> O. Talon, *Rhetorica*, París, A. Wechel, 1552, y A. Fouquelin, *La Rhétorique française*, París, A. Wechel, 1555. Véase W. J. Ong, «Fouquelin's French Rhetoric and the Ramist Vernacular Tradition», *Studies in Philology*, Chapel Hill, N. C., 1954.

<sup>101</sup> Erasmo, *De duplici copia verborum ac rerum*, Estrasburgo, 1514, y Basilea, 1517, en la imprenta de J. Froben, impresor de los *Adages*. «No hay nada más admirable ni más suntuoso que un discurso que rebose, sin excederse, de gran abundancia de pensamientos y de palabras, como si fuera un río de oro».

dam). La preocupación mayor de *De copia* es enseñar cómo acumular materiales. Erasmo recomienda a los estudiantes en humanidades escribir cuadernos en los que, cuando lean con la pluma en la mano, deberán transcribir y clasificar por orden alfabético palabras y citas, que recordarán y podrán de este modo reproducir sin dificultad. Los *Adages* son el modelo de tales compilaciones.

Erasmo toma prestada de Quintiliano la expresión *copia verborum ac rerum*, pero imprimiéndole un fuerte desplazamiento de valor o de acento. La expresión figuraba en el libro x de las *Institutiones oratorias*, después del análisis de las cuatro grandes partes de la retórica (*inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *compositio*) y antes del estudio de la *memoria* y de la *pronuntiatio*. En Quintiliano, pues, la *copia* no dependía de ninguna de las partes de la retórica: las cuatro primeras conciernen a la teoría o al método, las dos últimas a la práctica o a la acción. Pero aunque el método sea necesario, es insuficiente en la práctica, y para pasar del uno a la otra, Quintiliano plantea un determinado número de condiciones subsidiarias pero necesarias del *ars bene dicendi*: «Al orador que ya supiere discurrir y disponer las cosas y hubiere entendido también el modo de escoger y colocar las palabras [*res invenire et disponere sciet, verba quoque et eligendi et collocandi rationem perceperit*], le instruimos de qué manera podrá mejor y con mayor facilidad poner en ejecución lo que ha aprendido»,<sup>102</sup> es decir le enseñará cómo leer, escribir, corregir, meditar, improvisar, pero sobre todo y ante todo cómo adquirir la *copia*. El orador «debe proveerse de cierto caudal, del cual pueda echar mano siempre y cuando que lo hubiere menester. Este caudal se compone de la afluencia de conceptos y de palabras [*copia rerum ac verborum*]». <sup>103</sup> Pero acto seguido Quintiliano precisa que las ideas o los conceptos (*res*) «son propios de cada asunto, o comunes a pocos»,

<sup>102</sup> Quintiliano, *Institutiones oratorias*, x, op. cit., p. 444.

<sup>103</sup> Id.



mientras que las palabras sirven en todos los casos, «*res propriae sunt cujusque causae, aut paucis communes, verba in universas paranda*» ('de las palabras se ha de hacer acopio para todos los asuntos'),<sup>104</sup> y da de ello una razón teórica, la impotencia del lenguaje que ya constataba Aristóteles: «si de una en una hubiesen de acomodarse a cada uno de los conceptos, menor cuidado pedirían» (*si in rebus singulis essent singula [verba]*).<sup>105</sup> Si cada cosa tuviera su palabra correspondiente no habría ninguna dificultad, pero éste no es el caso, y la *copia* debe consistir en palabras para decir todas las cosas. Por eso Quintiliano da únicamente consejos para ejercitarse en la *copia verborum* que se adquiere por la lectura de los mejores autores griegos y latinos cuyo canon establece. Resumiendo, en todo aquello que dice Quintiliano de la *copia*, está claro que para el orador se trata sobre todo de tener a su disposición una reserva de palabras, las sobras; de modo que la explotación de la *copia verborum* como *copia rerum*, o más bien la aplicación de la *copia verborum* a las cosas que se quieren decir es un asunto de discernimiento, de *judicium*, y esta capacidad se obtiene también por la lectura, como por añadidura: por eso, como subraya Quintiliano, «no precisamente por las palabras se ha de leer».<sup>106</sup>

Sin embargo, cuando Erasmo retoma la fórmula *copia verborum ac rerum* para ponerla como título a su libro, privilegia un aspecto muy concreto de la retórica en detrimento de todos los demás, un elemento casi extrínseco al método y que es más bien un *requisito*, una condición de aplicación—los preceptos (*praecepta*) y la *copia* son datos convergentes pero muy distintos de la *oratio*: la ausencia de unos u otra no da el mismo resultado—, pero altera su sentido, y este segundo desplazamiento es más consecuente. En efecto, aunque Erasmo concibe las palabras como lo hacía Quintiliano, considera que las cosas hay que recordarlas y, en consecuencia,

<sup>104</sup> *Id.*      <sup>105</sup> *Ibid.*, p. 446.      <sup>106</sup> *Ibid.*, x, 1, 15.

aprenderlas del mismo modo. Pero no se trata de las mismas cosas, como lo prueba, desde el principio del libro, la substitución de la palabra *res* que anunciaba el título, por la palabra *sententia*, que está más relacionada con la *elocutio*. La acumulación que recomienda Erasmo no es únicamente de palabras, sino de palabras mezcladas en enunciados, de sintagmas estereotipados, de citas. Quintiliano no decía nada de ello y el método de Erasmo, más que inscribirse en la tradición de la retórica, anuncia a Pascal (que no encontrará ninguna diferencia esencial entre la palabra y el pensamiento, *verbum* y *sententia*, en lo que se refiere al poder generador del discurso).

Otra diferencia esencial entre la *copia* de Quintiliano y la de Erasmo es que ésta se materializa en un *compendium* o florilegio. El género lo había inventado a principios del Renacimiento Vives, quien extendió los principios de la compilación medieval de *exempla* a los extractos de los autores clásicos. Agricola propuso una clasificación metódica de las materias, y los *Adages* de Erasmo fueron una de las primeras compilaciones impresas. Rabelais y Montaigne poseyeron esos manuales a los que se hace alusión en *Los ensayos*: «Hay quien alega a Platón y a Homero sin haberlos leído nunca. También yo he tomado bastantes pasajes de otro sitio que su fuente. Sin esfuerzo ni capacidad, disponiendo de mil volúmenes a mi alrededor, aquí donde escribo, podría ahora mismo, si quisiera, tomar cosas prestadas de una docena de tales remendones, gente que apenas hojea, para adornar el tratado de la fisonomía» (III, 12, pp. 1575-1576). Todos estos detalles convergen para probar que desde finales del siglo xv se estableció una primacía del enunciado o de la *sententia* sobre la idea, de la palabra sobre la cosa (de la categoría lógica como cuantificación o localización sobre la categoría lógica como predicamento), dando continuidad a un proceso que no dejará de crecer hasta que Arnauld y Nicole le pongan coto.

Una vez promovida la cita, con la ayuda de Ramus, Eras-

mo y Montaigne, al rango de categoría del discurso de pleno derecho, será entronizada oficialmente por los retóricos del siglo xvii. En la *Rhétorique ou l'Art de parler* de Bernard Lamy, pertenece de pleno derecho a los adornos entre los que se la sitúa sin vacilar: «Los adornos artificiales consisten en los tropos, en las figuras, en una disposición armónica de las palabras que componen el discurso, en pensamientos espirituales concebidos en términos raros, en alusiones y aplicaciones ingeniosas de pasajes de algún autor célebre».<sup>107</sup> Las dos últimas partes de la frase dan prueba del deslizamiento de sentido de la *sententia* desde Quintiliano hasta Erasmo: de pensamiento espiritual que era en las *Instituciones oratorias* se ha convertido en cita. Y la integración de ésta en la retórica viene acompañada de una definición de su función, precisamente la de *icono* del autor: sus citas son las «huellas de su espíritu que brilla en su obra»,<sup>108</sup> donde aparece una vez más la imagen de Quintiliano que veía en las *sententiae* los ojos de la elocuencia. Pero no hay que abusar demasiado de ellas; inmediatamente vuelve a aparecer la urgencia de una codificación de su uso: «Entre los sabios se estima a aquellos que han leído más [...] La ambición que se tiene de parecer sabio, y de hacer notar la propia erudición, hace que al hablar o al escribir se cite continuamente a otros autores, aunque su autoridad sólo venga al caso para hacer saber que se los ha leído y pasar por docto».<sup>109</sup> Malebranche retomará el razonamiento, pero sin tanta consideración por los lectores.

De todas estas declaraciones coincidentes, las de Lamy y las de Malebranche entre otras, se desprende con claridad que, en adelante, el valor dominante de la cita será el de icono, hasta el punto de que sus otros valores se pasan por alto. Las citas son necesarias para calificar al sujeto (su «espíritu»

<sup>107</sup> B. Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, op. cit., lib. iv, cap. xvii, p. 291.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 292. <sup>109</sup> *Ibid.*, pp. 295-296.

y no inmediatamente su discurso), para mostrar que ha leído, que sabe, es decir, que tiene derecho a tomar la palabra. Por eso Bernard Lamy concluye este capítulo diciendo: «No censuro todas las citas [...] Sólo su exceso es censurable».<sup>110</sup> Citar demasiado es caer en la vanidad, mostrarse como un falso sabio. La cita es una cuestión de medida: como argumento para hablar, desacredita a quien esgrime continuamente ese derecho, como si en realidad no lo tuviera.

## 27. EL ESCARMIENTO DE NARCISO

Los *relata* privilegiados de la cita icónica son uno de los elementos del sistema  $S_1$  citado,  $A_1$  o  $T_1$ , y el autor supuesto,  $A_2$ . El conjunto o el grafo de las citas en el texto  $T_2$  representan a continuación una consolidación simbólica de lo imaginario de la escritura en la que se ha apoyado el sujeto para pasar al acto. Es decir que aunque cada cita, en su enunciación instantánea, tiene claramente el valor de un fantasma, debe leerse o escucharse a continuación como una autorización. Califica al autor, le confiere la capacidad, en sentido jurídico, de hablar y de escribir, sanciona el compromiso de su persona, cuerpo y alma, en el discurso, como si se tratara de un contrato que hubiera firmado con el régimen de la escritura representado en el texto por la red de sus relaciones con el fuera de texto. El texto es admisible porque emana de un sujeto cualificado y plenamente responsable, como lo demuestran sus citas, que son como sus credenciales. Estas pocas propiedades distinguen el icono del símbolo,  $T_1$ - $T_2$ , y del indicio,  $A_1$ - $T_2$ , en el que el sujeto estaba excluido. Sin duda, se trata una vez más de homologar el discurso, no ya de acuerdo con una lógica o una tradición, sino mediante una moral o una ética del sujeto. En esta ocasión no hay ninguna ga-

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 296.

rantía, ni formal ni trascendental, que valide la repetición, y el icono debe exhibir las cualidades del autor, mediante una semejanza real y efectiva.

Si éste es el valor dominante que la cita actualiza a partir del siglo XVII, el valor de icono (de relación entre el sujeto citante y el texto o el autor citado), se perciben claramente tanto la similitud como la diferencia entre el emblema y el icono. Ambos, en oposición al símbolo y al indicio, la *gnome* y la *auctoritas*, suponen la participación del sujeto,  $S_2$ , en el texto,  $T_2$ , su presencia en la cita: ésta se da por sobreentendida, es su marca visible, su signo propio, su propiedad. Pero mientras que el emblema permanecía preso en lo imaginario de la escritura, y creía—eso era todo lo que le quedaba de fe para condenar la inadecuación fundamental entre el valor y el signo—en la coalescencia entre el sujeto y el objeto, en la consubstancialidad entre el autor y el libro, si no intrínseca al menos accesible mediante el artificio, la imaginación y el trabajo, el icono en cambio simboliza al sujeto de la enunciación y lo sitúa en compartimentos reservados con el fin de que esté ausente del enunciado en general. El icono paraliza la difusión o la diseminación del sujeto a través de todo el texto, como la exposición de Montaigne en cada página de *Los ensayos*, su dispersión en todos sus objetos de deseo. En resumen, el emblema fue un borrador del icono, un icono que no obedecía a reglas, pero también su esbozo; el icono es un emblema acotado en la edad de la razón. Pone fin al tejemaneje especular de la invención de emblemas.

Se produce entonces una paradoja: para Arnauld y Nicole, así como para Malebranche, las citas testimonian la vanidad del sujeto, mientras que según el punto de vista antiguo o medieval parece que sean los lugares mismos de los que el autor se ausenta—si es que hay autor—y cede la palabra a otro. Sin embargo, no habla en nombre del otro sino que sigue hablando, como en cualquier otro lugar del texto—pues es un requisito en cualquier parte del texto—, en su propio nom-

bre. Lejos de ser refugios o retiros, como en el discurso teológico, las citas son escenas en las que el sujeto se representa y se exhibe. No hay nada más íntimo en el libro que sus citas. Según Malebranche, Montaigne fue poco razonable y descortés, y sus más sutiles negaciones o ambigüedades no remedian nada. Todas sus citas son iconos con los que se engalana y se peralta, destinadas a realzar la idea que tiene de sí mismo. Es inconcebible que entren en su texto sin dejar huella en él al mismo tiempo. Malebranche escribe también a propósito de aquellos que él llama los «comentadores», que no son los autores del discurso teológico patrístico, sino sus contemporáneos que consideran la erudición y la cita como Montaigne lo había hecho: «No hablan tanto para hacerse entender y que se entienda a su autor cuanto para que se le admire y se les admire a ellos mismos con él [...] Al tener entonces un comentador alguna relación y conexión con el autor que comenta, su amor propio no deja de descubrirle en él grandes motivos de alabanza con el fin de que le aprovechen a él mismo». <sup>111</sup> Ésta es precisamente la definición de una clase de icono, la «relación» o el «vínculo» entre un autor y su comentador que lo cita, entre  $A_1$  y  $A_2$ , un vínculo muy turbio ya que puede llegar hasta la identificación en que el comentarista se tome por el autor: «[Los comentadores] Se ven a sí mismos como si fueran una misma persona con los autores». <sup>112</sup> Se trata realmente de una enfermedad de la que La Bruyère completa el diagnóstico: «Ya hable, pronuncie un discurso o escriba, Hérille quiere a toda costa citar [...] con ello no pretende dar más autoridad a lo que dice, ni quizá tampoco alardear de sus conocimientos: simplemente, quiere citar». <sup>113</sup> Es algo que no viene a

<sup>111</sup> Malebranche, *Acerca de la investigación de la verdad*, op. cit., pp. 222 y 218.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>113</sup> La Bruyère, *Caractères*, 64, trad. José Antonio Millán Alba, en: *Moralistas franceses*, Córdoba, Almuzara, 2008, p. 716.

cuento de nada, algo que no tiene sentido, algo casi demencial.

Arnauld y Nicole interpretaban así el fenómeno: el comentarista o el citador abusivo, Montaigne por ejemplo, se ama como si fuera otro en la representación que (se) da de sí mismo. Al haber perdido, pecando de amor propio, la idea clara y precisa de sí que se encuentra en cada cual, en la comunicación con Dios, la proyecta sobre una infinidad de cosas, los objetos de su concupiscencia o su deseo, en los cuales está condenado a buscar siempre, sin encontrarla jamás, la felicidad o la armonía primigenias. Así es como se anudan el amor propio y la cita: las citas son engendradas por el amor propio como la multitud o la serie de las ideas confusas, falsas y oscuras en sí mismas cuando la idea clara está ausente. El hombre corrompido «perdió por el pecado la verdadera grandeza y la verdadera excelencia, viéndose obligado, para amarse a sí mismo, a autorrepresentarse como no es».<sup>114</sup> Una vez más, aunque resulta superfluo señalarlo en cada ocasión, esta proposición que concierne fundamentalmente a Montaigne y que le condena, ha sido tomada de él casi literalmente, cuando inicia el capítulo sobre «La presunción» con esta definición del «insensato amor de sí mismo»: «Se trata de un sentimiento irreflexivo, por el cual nos amamos a nosotros mismos, que nos representa diferentes de lo que somos».<sup>115</sup> Y lo compara a continuación con la pasión amorosa que turba y altera la mirada y la consideración en que tenemos al otro.

No hay más que un único icono del sujeto, la idea clara y distinta de sí mismo, la *res cogitans*; y todas las buenas citas icónicas se subsumen en ese enunciado. Los emblemas, por el contrario, son siempre diversos y contradictorios—cada uno suple mal al precedente, y Montaigne añadía sin recortar ni corregir nunca—porque están sometidos a lo imagina-

<sup>114</sup> Arnauld y Nicole, *La lógica o el arte de pensar*, op. cit., p. 106. Cf. L. Marin, *La Critique du discours*, op. cit., p. 218 y ss.

<sup>115</sup> Montaigne, *Los ensayos*, op. cit., II, 17, p. 953.

rio: representan el sujeto como si fuera otro, a través de los objetos de su deseo. Dividido entre sus emblemas, el sujeto se escapa, pierde el control de sí mismo como «Narciso loco de amor por su sombra», según decía Montaigne.

La misma idea se abre paso en un manual anónimo de divulgación, *Le Parterre de la rhétorique française*, que asigna a cada figura o tropo el nombre de una flor en un jardín compartimentado a la francesa. ¿Por qué se asigna el lis a la hipotiposis? En cualquier caso, la cita, que se cuenta entre las figuras retóricas, evidentemente se asocia al narciso. El séptimo compartimiento del parterre es éste: «Los Narcisos, una forma de traer a colación la autoridad de grandes personajes».<sup>116</sup> Se aborda de forma general la cita: ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿por qué? Pero lo que importa es ese nombre cuya conveniencia no se aclara, como si fuera necesario que se llamara narciso a modo de recordatorio: en esa flor que es la cita, el sujeto se ama y goza de sí mismo; la desea y la toma. Es posible que, en efecto, el emblema, objeto de deseo, haga gozar (lo que no sería el caso del icono). Eso da a entender Malebranche. Después de haber dedicado todo un capítulo a los falsos sabios que citan a diestra y siniestra, los abandona a su suerte, que no es precisamente triste: «Que se den los unos a los otros los aplausos que nosotros les negamos. Quizá ya los hemos inquietado demasiado en un gozo que les parece tan dulce y agradable».<sup>117</sup>

Sobre este regocijo narcisista de la cita emblemática es sobre lo que el icono hace recaer su prohibición. Substituye el conocimiento de uno mismo (conquistado definitivamente y que se supone previo a la escritura) por la mirada sobre uno mismo infinitamente repetida. A la vez, libera el texto de la alienación en el imaginario especular y lo vuelve disponible para otra alienación, la verdadera, la que le da valor, la de su

<sup>116</sup> *Le Parterre de la rhétorique française*, Lyon, C. La Riviere, 1659, p. 38.

<sup>117</sup> Malebranche, *Acerca de la investigación de la verdad*, op. cit., p. 411.



circulación o de su lectura. El libro y el dinero son sin duda los dos únicos bienes cuya alienación (el intercambio) es necesaria para que se conviertan en tales, para que tengan un valor. No hay libro sin lectura, ni antes de ella—ésta podría ser la diferencia entre el libro y el texto—, dice en cierto modo Malebranche; sin embargo el texto de la alienación narcisista no se presta a la lectura, tal vez ni siquiera la pide. Ésta es la mayor crítica a Montaigne, quien se habría negado a someterse a esta segunda alienación, retomando continuamente su texto para continuarlo y permaneciendo así en la otra alienación, sin separarse nunca del todo, hasta su muerte, de esta representación de sí mismo. ¿*Los ensayos* constituyen un libro? Malebranche también lo cuestionaba al titular «Del libro de Montaigne» el capítulo donde se ocupa de la obra.

## 28. LA REGULACIÓN DE LA ESCRITURA

### O EL TEXTO COMO HOMEOSTATO EN EL SIGLO XVII

El tránsito de la escritura medieval a la escritura del Barroco, del control por parte de la tradición al control por parte del sujeto (el *cogito* legislando en el escenario de la escritura), de la cita como índice a la cita como icono, puede describirse en dos etapas.

En un primer tiempo, el *corpus*, que no comprendía hasta entonces más que la Biblia y su secuela teológica, texto primigenio a partir del cual toda toma de la palabra adoptaba la forma del comentario, se extendió a los autores paganos de la Antigüedad, griegos y latinos, a todo lo ya dicho y escrito, sin que se borrara la noción de texto primigenio. Esta primera ruptura se remonta en el tiempo hasta Abelardo y santo Tomás, que terminaron con la patrística y su comentario al redescubrir a Aristóteles. No hubo nada más espontáneo entre la escolástica y el Renacimiento.

Por lo demás encontramos en Abelardo la reivindicación

prematura de una singularidad individual que impugna la concepción medieval del hombre, del escritor como simple elemento de una serie o de un linaje, y anuncia el sujeto del siglo XVII. Abelardo se quejaba más de la censura ejercida sobre sus escritos que de su mutilación, de la *diminutio* de su cuerpo; no dudaba en comparar los dos suplicios: «La traición de que había sido objeto la consideraba insignificante comparada con esta injuria [que sus libros sean condenados y quemados], y lloraba mucho más el detrimento del honor que el del cuerpo [...] Me atormentaba más el detrimento de la fama, que la misma mutilación del cuerpo».<sup>118</sup> No se le perdonó tal pretensión, tal falta de humildad.

Este primer tiempo de la transición, la ampliación del *corpus*, representa sobre todo un cambio cuantitativo, aun cuando las proporciones fueron considerables y provocó algunas modificaciones subsidiarias (al menos se produjeron al mismo tiempo): la substitución del comentario propiamente dicho, el discurso teologal de tipo patrístico, por la *quaestio* y la *disputatio*. No supuso ninguna contradicción insuperable en lo que respecta a la regulación del discurso secundario que, *lectio* o *quaestio*, seguía actuando sobre el texto principal y bajo el control de la tradición, detentado por la Iglesia y, desde hacía poco, por la Universidad.

El segundo momento afecta a la escritura misma y no ya únicamente, de manera cuantitativa, a su materia o a su soporte; atañe a su sistema de control y no interviene antes de principios del siglo XVII, en el proceso entablado contra *Los ensayos* así como contra otras «parresias» o abusos del discurso análogos, contra la moda de la cita. Entre Abelardo y Pascal, entre Tomás de Aquino y Port-Royal, entre los géneros del comentario y de la crítica en sentido estricto, hubo lugar para muchas otras formas transitorias de escri-  
tu-

<sup>118</sup> *Cartas de Abelardo y Eloísa*, trad. Pedro R. Santidrián y Manuela Astruga, Madrid, Alianza, 2002, pp. 68 y 83.

ra, de las cuales *Los ensayos* no serían más que una de ellas, aunque quizá la más arriesgada y poderosa. Si el restablecimiento de la situación no tuvo lugar antes, en el momento de la ampliación del *corpus*, fue porque sus efectos sólo llegaron a ser insostenibles e incontrolables con la propagación masiva de la imprenta. Petrarca ya había iniciado un movimiento que, en este retorno a los antiguos, se proponía distinguir rigurosamente la parte correspondiente al autor y la del comentarista, exigiendo la precisión de la cita. Pero sólo la imprenta impulsó la necesidad de un nuevo principio de regulación del discurso, principio interno a su proceso de enunciación, porque la imprenta contribuyó a disolver la noción de texto principal que debía ser copiado y re-copiado—Ramus y Montaigne la habían denunciado antes incluso de la masiva difusión del libro—e inició, a partir de este modelo, una gran movilización textual. Es cierto que Montaigne pudo imaginar una situación en que la imprenta substituiría a la Iglesia y a la Universidad para ejercer un poder externo de control, a juzgar por lo que decía (pero ¿es posible creer en su palabra?): «Ojalá esta sentencia figurara a la entrada de los talleres de todos nuestros impresores, para prohibir el paso a tantos versificadores, "*verum | Nil securius est malo Poeta*"».<sup>119</sup> Pero no fue así, la represión no vino de los impresores.

¿Qué es lo que exige que la escritura se someta a un control, que un nuevo sistema reemplace al que se extingue o queda obsoleto? ¿Todo control no es acaso una forma de censura? Tal vez no, y la regulación que inaugura el siglo XVII es más sutil que la precedente porque exige una censura previa. Ésta substituye al texto previo y a la tradición, que tenían el estatuto de instancia de control externa al discurso—actuaban mediante la denuncia, la represión, la

<sup>119</sup> Montaigne, *Los ensayos*, *op. cit.*, II, 17, p. 959: «Pero nada es más confiado que un mal poeta», Marcial, XII, LXIII, 13.

exclusión de la heterodoxia—, por una regulación integrada que se parece a una autocensura, o mejor aun, y sin más connotaciones, a una autogestión por parte del sujeto. A él le corresponde dominarse a fin de dominar su discurso, saber callarse a fin de poder hablar. Porque el objeto que debe ser controlado es precisamente la definición y el respeto a un criterio sobre la admisibilidad del texto, mediante el que poder apreciarlo y juzgar si conviene o no añadirlo al conjunto existente. En la Edad Media, el criterio era el de su conformidad con el texto primigenio detentado por la tradición, el de su inclusión en el texto primigenio que lo implicaría como una consecuencia lógica. Cuando este criterio, a consecuencia del relajamiento de las nociones de texto primigenio y de tradición, entra en bancarrota, no hay más remedio que codificar más estrictamente todavía (prohibir o someter) la escritura y la utilización de lo ya dicho, el punto ciego en el que ha descansado siempre y descansa todavía el arbitraje, o instituir un nuevo modelo de relación entre el sujeto y el objeto, entre el autor y el libro que, integrando en cierto modo las condiciones de la admisibilidad del texto, proporcionase por sí mismo el principio de su regulación, como un homeostato. Malebranche no cree demasiado en la primera solución: «Hay crímenes que los hombres no castigan [...] Así, no parece que los hombres vayan a erigir jamás un tribunal que se encargue de examinar y condenar todos aquellos libros que no hacen más que corromper la razón». Por lo demás no sería deseable. Mientras que el régimen político sigue perteneciendo al poder monárquico centralizado y represivo, conviene que las letras sean una república libre en la que cada cual interiorice las condiciones de funcionamiento: «Incluso es muy apropiado, para podernos librar del error, que haya más libertad en la república de las letras que en las otras, donde la novedad resulta siempre muy peligrosa. Pues significaría confirmarnos en los errores en que estamos el querer quitar la libertad a los hombres que estu-

dian y condenar sin discernimiento todas las novedades». <sup>120</sup>

A la censura que opera mediante criterios externos a la verdad, que Descartes reprochaba a la escolástica, Malebranche, que no es precisamente sospechoso de progresismo, prefiere una gestión eficaz de la escritura y no se queja demasiado del liberalismo de su época (es cierto, aunque éste es otro asunto, que subsiste una censura relacionada con la concesión de los privilegios de impresor: Diderot y los enciclopedistas la experimentaron). Entre la censura y la técnica (la gestión), se da la misma oposición que entre Platón, que quería prohibir la *mimesis*, y Aristóteles, que la sometía—haciendo de ella una herramienta o un instrumento—a las virtudes positivas de las artes retórica y poética, casi con la única diferencia esencial de que la regulación aristotélica del discurso y de la repetición (del discurso, dada la repetición) consistía en exigir un fundamento simbólico, formal, lógico (consustancial al texto y sin referencia al sujeto) de la repetición en el enunciado, mientras que la nueva regulación tendrá lugar en la relación de enunciación. Ya no es la repetición, la *gnome*, lo que debe circunscribirse, colocarse en un tópico, sino el sujeto (de la enunciación y de la repetición) el que debe situarse, tomar posición con respecto a *su* cita, a *su* texto y a todo lo ya dicho. Lo que no impide que los sistemas retórico y clásico de control tengan en común—cosa que los distingue de los sistemas platónico y teologal—el constituir por sí mismos máquinas de escribir o de producir discursos. El discurso teologal se escribía a pesar del texto primigenio y de la tradición, que amenazaban siempre con alterarlo o invalidarlo. El principio de regulación interna supone, por el contrario, que la máquina misma se identifique con su dispositivo de control, no porque constituya su especificidad histórica, sino porque detenta una eficacia positiva, porque tiene un rendimiento propio. Es el principio de control lo que

<sup>120</sup> Malebranche, *Acerca de la investigación de la verdad*, op. cit., p. 409.

constituye el motor, es una dinámica que arrastra al texto.

Mientras que la escritura medieval, ya fuera *lectio* o *quaestio*, remitía las distancias, las diferencias, las contradicciones, al texto primigenio—trataba de reducirlas interpretándolas—y se plegaba a un modelo de la repetición y de la identidad en su relación con ese texto, el autor del siglo xvii soporta él mismo el control de las diferencias. En la escritura, como decía Spinoza a propósito de la religión, cada cual se pertenece por completo y no depende más que de sí mismo. Como señala Michel Foucault: «Se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que antepone a su nombre».<sup>121</sup> El autor substituye a la *auctoritas* como garantía de la escritura; está en colusión con el texto, coincide con él y debe responder de él, como de todos sus actos, no solamente ante Dios. Su nombre en la cubierta corresponde al compromiso de su persona, único factor común y único referente, en última instancia, de la variedad de las enunciaciones sobre las que reconoce su responsabilidad. Lo tomas o lo dejas. Tomarlo significa asumir la postura del sujeto, con todos los riesgos que eso comporta, significa autorizarse uno mismo a escribir, y no someterse a determinado ideal de texto. Como señala una vez más Foucault: «El individuo que se pone a escribir un texto, en cuyo horizonte merodea una posible obra, vuelve a asumir la función del autor».<sup>122</sup> Abandonar la escritura significa callarse definitivamente. La escritura es posible desde el momento en que un sujeto, libre, la soporta, a ella y sus consecuencias. Un libro sólo tiene consecuencias porque está referido a un sujeto que lo ha perpetrado.

Si representamos en una tabla los rasgos distintivos de los tres modelos de escritura—medieval (el comentario), de tran-

<sup>121</sup> M. Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 2008, p. 31.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 32.

sición (*Los ensayos*), Barroco (la crítica)—, a partir de los dos parámetros entrelazados que los determinan—el lugar del sujeto y el valor de la cita—así como del tipo de regulación que esos parámetros establecen, se obtiene lo siguiente:

<i>Modelo de la escritura</i>	Comentario	<i>Los ensayos</i>	Crítica
<i>Valor de la cita</i>	Índice: <i>Auctoritas</i> $S_1-T_2$	Emblema: Alegación y/o préstamo $S_1-S_2$	Icono:  «cita» $S_1-A_2$
<i>Lugar del sujeto</i>	Ausencia codificada	Presencia/ ausencia Juego del escondite	Presencia codificada
<i>Principio de regulación</i>	Externo	Nulo	Interno

Como se ve una vez más, *Los ensayos* escapan a cualquier sistema y ésa sería la razón por la que, según Pascal, son tan citados. Lo único que hay que hacer con ellos es repetirlos. Montaigne no asume la postura de autor, de aquel que concluye el texto, lo da por finalizado y lo define; *Los ensayos* no se subsumen bajo su nombre ni bajo la unidad supuesta de su persona, están continuamente acreditando su disparidad; son acontecimientos fortuitos y dispersos, sin reconstrucción ni elaboración secundaria, apenas hilvanados: primeros borradores o añadidos que ponen al sujeto fuera de sí y al texto fuera de sus casillas. Circunscribirlo, inmovilizarlo, será lo que tratará de hacerse de inmediato, y durante mucho tiempo.

## 29. LA PERIGRAFÍA

La propiedad más importante del texto homeostático o con regulación interna, y el carácter manifiesto en que se reconoce a primera vista, es su *compacidad*, corolario de la unidad y de la cohesión que se le exigen bajo el imperio de un autor. El impulso, la gran movilidad de la escritura durante el siglo XVI, ejemplares en Montaigne, estarán siempre presentes en adelante. El texto forma un cuerpo, se encoge, se repliega sobre sí mismo, como una ciudadela de Vauban, sin extrarradio ni suburbios. Es un volumen cerrado, circunscrito por unos límites estables que impiden los desbordamientos, es un espacio en equilibrio, cerrado por fronteras rígidas e instancias de enunciación bien delimitadas.

Su periferia, aquello que no está ni dentro ni fuera, comprende toda una serie de elementos que lo envuelven, como el marco encierra el título, la firma, una dedicatoria. Éstas son otras tantas entradas en el cuerpo del libro: dibujan una *perigrafía*, que el autor debe vigilar y en la que él debe vigilarse, ya que en principio es en los márgenes donde se juega la aceptabilidad del texto. Al texto se lo califica por su compacidad, por su forma de encerrarse en sí mismo, es decir, por su autonomía. Su apariencia es esencial. Semejantes a vitrinas de exposición, a pruebas o a muestras, sus acompañamientos lo realzan: notas, índices, bibliografía, pero también prefacio, prólogo, introducción, conclusión, apéndices, anexos. Todo ello constituye las secciones de una *dispositio* nueva que permiten juzgar el volumen sin necesidad de leerlo ni de penetrar en él. Si están presentes, si respetan las convenciones, no es necesario prolongar el examen, seguramente el texto es aceptable.

La perigrafía es una zona intermedia entre el fuera de texto y el texto. Es necesario pasar por ella para acceder al texto. La perigrafía escapa, por poco que sea, a la inmanencia del texto, no porque le sea trascendente (no es una epi-



grafía en relieve), sino porque lo sitúa, lo pone en su lugar en el intertexto, testifica el control que el autor ejerce sobre él. Es una escenografía que pone el texto en perspectiva, y el autor es su centro.

Del mismo modo que congela el emblema errático en el icono, el siglo xvii también codifica la perigrafía a partir de elementos dispersos que inventa o recupera la imprenta. El texto rodeado por su perigrafía se opone al texto móvil de la tipografía al que sustituye moderando su ritmo. Parangona las distancias. Exhibe en los márgenes sus señas de identificación. Su función capital, como la de las citas icónicas, consiste en calificar con relación a la biblioteca y a lo ya dicho. Aparato instituido, la perigrafía va a la par de las citas, y sus componentes son, una vez más, los iconos.

### 30. LO TITULADO Y LO DESIGNADO

La puerta de entrada al libro es su título, rematado por el nombre del autor como si fuera un trofeo. Esta disposición tiene un aspecto tan natural que no imaginamos un libro de otro modo. Sin embargo, es un invento reciente. El título propiamente dicho, específico y no genérico, data del siglo xvi.

En la Grecia antigua, no era necesario que una obra llevara un título. Al título sólo se le reconocía el valor fluctuante de un accesorio destinado a la identificación, para la cual el *incipit* servía también, y con mayor frecuencia. La primera función del título es una función de referencia. Evoca todo un texto mediante un signo comprendido en él, sin que éste tenga ninguna otra propiedad. El enunciado del título, antes de que designe y mientras solamente titula, corresponde exclusivamente a la cita del texto en su extensión; por eso el *incipit*, seguido de puntos suspensivos, es más apropiado formalmente, puesto que no está de ningún modo desfasado con respecto al conjunto, no es de ningún modo periférico,

ya que toma el texto en movimiento, lo toma de la corriente.

Fue en Roma donde el título se acopló de forma perdurable a la obra, pero sin que eso presupusiera una originalidad, ni del título ni de la obra. El título romano singulariza la obra sin individualizar al autor, es un elemento de clasificación. Con él se relacionan dos problemas: el de su producción, una firma, y el de su reproducción, una cita. Históricamente, el segundo problema se plantea primero: a este problema es al que responde el título romano cuyo papel se limita a la denotación del texto. Un modo de formación más sistemático que el *incipit* se impuso, de acuerdo con dos modalidades funcionales, dedicatoria o analítica: *Cato* o *De senectute*. Es decir que el título no está pensado en su unicidad y se multiplica en tantas perífrasis denotativas como funciones tiene que satisfacer.

Los diálogos de Platón, tal y como han sido bautizados por la tradición, se encuentran con dos títulos, o un título y un subtítulo: *Gorgias* o *Sobre la retórica, refutativo*. Ambos denotan el texto, pero con sentidos diferentes, y el segundo significa su objeto. Un título, cuando va solo, implica estos dos aspectos, denotación y sentido, *Bedeutung und Sinn*: es un nombre propio puro, aquello de lo que la denotación es un objeto determinado, el texto o el libro.

La ambivalencia del título—el título denota y tiene un sentido—corresponde a las dos clases de cuestiones que plantea, una que concierne a la técnica de su reproducción, y la otra a la lógica de su producción, ambas ligadas, inconcebibles la una sin la otra, como el sentido y la denotación. El no haberlas resuelto explica que los cánones medievales estén llenos de errores. Sucede a menudo que un mismo texto aparece mencionado varias veces en la bibliografía de un autor con títulos diferentes: *Gorgias* y *Sobre la retórica, refutativo*.

El rasgo diferencial está referido a la inserción del título en el texto que lo cita, pero revela también una opción

lógica. En latín el título se declinaba, lo que confirma el primado de su valor funcional. Aulo Gelio, como hemos dicho, fue uno de los primeros en objetivarlo, mediante inserciones que le permitían yuxtaponerlo a su propio discurso sin disgregarlo: «*Cicero in libro, quem o eumque... conscripsit*» o «*inscripsit, dicit...*». Cicerón ya no es el autor de *Cato* o *De senectute*, sino del mismo objeto denotado por estos dos signos, del texto titulado así. Se trata de una modificación de envergadura, que anticipa la tipografía. Considera el título como una categoría o una entidad discursiva propia, que no se identifica completamente con el texto, es una inscripción por añadidura, un encabezamiento relativamente autónomo que conviene tratar como un objeto, una especie de fetiche, que no tiene ya nada que ver con el *incipit*. Por lo demás, el título mismo de la obra de Aulo Gelio, que no tiene la menor relación con su objeto, ilustra esta misma concepción diferente.

Sin duda, esta transformación está relacionada con el desarrollo de la copia cuyos talleres adquirieron, en los primeros siglos del cristianismo, dimensiones industriales. La imprenta renovará, de una forma todavía más aguda, la misma pregunta sobre la naturaleza del título y del libro. Pone en circulación un montón de ejemplares idénticos del mismo texto (cosa que no sucedía nunca con los manuscritos). Además, vuelve obsoleto el modelo de un proceso lineal y continuo en la producción de los manuscritos, en el que uno daba origen al siguiente y así sucesivamente. Mientras que las copias se anudaban en cadena, los volúmenes impresos se dispersarán inmediatamente como un árbol arrancado de su raíz, del origen, del manuscrito, del que no conservan ya ninguna huella. ¿Qué es entonces *el* libro, el objeto único que denotaría el título? ¿Es un ejemplar, no importa cuál, el conjunto de los ejemplares, u otra cosa de cuya identidad participarían todos a pesar de su diseminación? El referente del título funcional, «titulante», era el texto original al prin-

cipio de la cadena de las copias. Pero si se rompe la cadena, ¿cuál será el referente del título?

Montaigne se lo preguntaba, y la variedad de sus títulos da prueba de sus dudas. Los de sus capítulos son dispares, salvo en el libro III, formados a la manera antigua («De...» o «Sobre...») o con ayuda de sentencias («Que filosofar es aprender a morir», I, 19); o bien son simbólicos (analíticos, neutros e impersonales), y por lo tanto inadecuados a su materia, o bien claramente emblemáticos (artificiales, arbitrarios pero justificados). El título del libro de Montaigne es completamente personal y no depende de ningún género, de ninguna tradición, designa un método, no un objeto.

Lo que la tipografía desecha es el título simbólico (analítico) o indicativo (dedicatoria, epónimo). A pesar de que el libro es por naturaleza múltiple, serial, su identidad o su individualidad se desplaza y se limita: cristaliza en su perigrafía. El nombre del autor y el título son el denominador común de todos los ejemplares idénticos que hay en el mundo. El referente del título ya no es el objeto que, como lector, tengo en mi posesión, puesto que ese objeto, en su materialidad, no puede ser pensado ya como avatar de una genealogía o de un linaje que yo pudiera recorrer en sentido inverso hasta su origen; el referente es aquello bajo lo que se subsumen todos los objetos semejantes, no ya la idea del texto ni un modelo o un origen mítico, sino su enunciación representada por la perigrafía, por el autor. El autor es el *denotatum* de la perigrafía, del título y de la cita, desde el momento en que éstos tienen un valor prioritario de signos icónicos. Muchos títulos por lo demás son citas. El título *titula* menos al texto de lo que *designa* al autor: Aristóteles, es autor designado del *Organon*, como se es proveedor designado de la corte.

Ésta era la liebre que levantaba Ramus al negar que Aristóteles hubiera sido el autor de sus libros titulados, lo mismo que Jorge IV preguntaba si Scott era el autor de *Waverley*, es decir si un único hombre había escrito *Waverley* y si

Scott era ese hombre.<sup>123</sup> Pero lo que está en juego aquí es menos saber si «Scott» y «el autor de *Waverley*» tienen el mismo *denotatum* con sentidos diferentes (o Aristóteles y los libros atribuidos a él), que admitir (lógicamente) y aceptar (moralmente)—se le ha reprochado a Montaigne no haberlo hecho—que *Waverley* denota en lo sucesivo Scott, y *Los ensayos*, Montaigne. Sólo en la medida en que se reconoce que el título denota al autor, Ramus y Jorge IV pueden plantear sus enigmas, y Proust burlarse de la perífrasis denotante de una manera tan natural y trivial: «El autor de *Le Détour* y de *Le Marché*—el señor Henri Bernstein—acaba de estrenar con los actores del Gymnase un drama o, mejor aun, una mezcla de tragedia y de vodevil, que no es tal vez su *Athalie* o su *Andromaque*, su *L'Amour veille* o su *Les Sentiers de la vertu*, pero que a pesar de todo es algo como su *Nicomède*».<sup>124</sup>

Por lo tanto, el título que titula y el título que designa se distinguen por su referente: en el primer caso es el texto, en el segundo, el autor, a partir del siglo XVII. Por eso pierde importancia la congruencia entre el título y la materia, que tanto preocupaba a Montaigne. El nombre del autor y el título, en la cubierta del libro, tratan más bien de situar a éste en el espacio social de la lectura, de situarlo correctamente en una tipología de lectores, ya que mi primer contacto con un libro pasa por esos dos signos, que son también, por esta razón, el lugar privilegiado de una proyección fantasmática: soñar con escribir libros (o libros por escribir) significa en primer lugar soñar con títulos. ¿Me aceptaré, me gustaré, me veré como «el autor de...», en este icono que circulará con mi imagen? De ahí también, si pasamos a la acción—aunque no es necesario—, la proliferación de rúbricas que satisfacen pequeños placeres narcisistas. Valéry hablaba de autores sin libros, los de todas las obras maestras desconocidas: serían

<sup>123</sup> B. Russell, «On denoting», *Mind*, *op. cit.*

<sup>124</sup> Proust, *Pastiches et Mélanges*, París, La Pléiade, 1971, p. 29.

los soñadores de títulos, aquellos cuyos libros no van más lejos. Pero si el título es aquello que designa, lo único que tendrían de autor sería el título. ¿Acaso hace falta más?

### 31. LA BI(BLI)OGRAFÍA

Cuando cae entre mis manos un libro del que ignoro todo, no es ni el sumario ni el texto de contracubierta lo que consulto primero, suponiendo que el título no me haya desanimado. No me intereso en el texto mismo, ni en su resumen, ni en su orientación. Por eso raramente abro una página al azar. Lo que me gustaría saber es si el libro tiene posibilidades de gustarme, si no se me caerá enseguida de las manos, sencillamente si lo leeré. Contemplo la ilustración de mediocre calidad que lleva en ocasiones la cubierta, leo la biografía del autor: «Nacido en... Después de sus estudios secundarios...». Pero sólo excepcionalmente entre estos elementos encuentro algo que me anime a la lectura, es decir, algo en lo que me reconozca. Más que la fotografía o que la biografía, es la bibliografía lo que me informa y puede despertar mi deseo. La recorro como si fuera un atlas geográfico o un prospecto de agencia de viajes, atento al eco que puede suscitar en mí el nombre de un lugar por el que he pasado. Entonces tendrá lugar una reminiscencia. (Se lee siempre con los recuerdos, cada libro los desplaza un poco, produce nuevos recuerdos: son necesarios para orientarse, constituyen mi *competencia* de lector). La bibliografía en la que me siento en territorio conocido es la promesa de un encuentro, y entro sin dificultad en el libro, como en mi casa, a fin de confirmar la intuición de una intimidad. Lector inocente, imagino mi lugar en el texto, el confort y el placer que me reserva, según la afinidad que siento con su paisaje anunciado. Si no coincide en ningún punto con el mío, sé que el libro me será inaccesible o que me exigirá demasiado esfuerzo, y lo dejo sin

aventurarme en *terra incognita*. Más que cualquier exordio o *captatio benevolentiae*, la bibliografía me engancha cuando me encuentro a gusto junto al autor: tenemos las mismas lecturas, pertenecemos al mismo mundo.

Ahora bien, qué es una bibliografía sino el modelo de una autobiografía, un *scrap-book*, una colección de recuerdos, billetes de tren, entradas de museos, programas de espectáculos, tarjetas de invitación, flores secas: la lista de los iconos del autor. Yo no pido más: sus glosas sobre sí mismo y el mundo me aburren.

Pero ¿cómo se confecciona una bibliografía? Una bibliografía es el catálogo de los textos que ha leído el autor mientras se aplica a su proyecto de escritura actual, necesariamente es limitada e incompleta. ¿Hasta dónde hay que llegar en la recensión de las lecturas? ¿Hay que incluir los periódicos, las novelas policíacas? ¿Cómo distinguir lo que ha servido de lo que ha aparecido de pronto, a mi pesar? ¿Y por qué no las películas? ¿Y las conversaciones? ¿Y las lecturas antiguas, las de la infancia que todavía me hacen soñar? Una bibliografía verídica, sincera y exhaustiva, es tan imposible como una confesión verdadera. Hay un problema patente de la bibliografía que podemos observar en todas las precauciones que el autor toma al respecto, cuando la califica por ejemplo de «abreviada», como si eso excusara alguna falta. Sería necesario poder suspenderla, como la confesión de los pecados, mediante la invocación de una circunstancia atenuante por olvido, pero uno olvida lo que quiere. Por eso, para salir del paso y proporcionar además un repertorio al lector potencial, lo más sencillo sigue siendo seducirle con una «lista de obras citadas»; por lo demás, eso es casi siempre la bibliografía, lo declare o no. Todo se simplifica: citas y bibliografía remiten las unas a la otra, las citas aportan la prueba de que la bibliografía ha sido efectivamente hojeada, y la bibliografía se elabora al final como un inventario de las citas.

### 32. DIAGRAMA O IMAGEN

La identificación del carácter citacional de la bibliografía permite precisar en qué consiste el valor icónico de una cita, y de la perigráfica en general. Peirce distinguía dos clases de icono, la *imagen* y el *diagrama*, según que el *representamen* imite las *propiedades* elementales del objeto, o reproduzca las *relaciones* entre los elementos del objeto. Así, una fotografía es una imagen; un plano o un dibujo, un diagrama. Éste sería también el valor principal de la bibliografía, relación topográfica de las excursiones del autor. Una cita diagramática dispone en el texto una referencia para la homologación del autor, para el reconocimiento del (por parte del) lector. Su valor es aquello que nos deja ver, escuchar, interpretar del autor, de su posición central aunque relegada a la periferia, allí donde únicamente es admisible. En la relación icónica  $S_1-A_2$ , el acento diagramático reside en la relación  $T_1-A_2$ , entre el texto citado y el autor citante, de modo que cada cita diagramática abre una perspectiva parcial sobre el autor como conglomerado de figuras.

Por el contrario, la relación  $A_1-A_2$ , entre el autor citado y el autor citante, soporta más bien un valor de imagen. No muestra una similitud de configuración entre  $S_1$  y  $A_2$ , sino una proporcionalidad de cualidad; se ofrece inmediatamente de forma global. El diagrama y la imagen se oponen por lo tanto como las relaciones que el prestatario mantiene bien con el objeto de intercambio, bien con el prestamista. Esta distinción, por arbitraria que sea, se impone sin embargo con el fin de dar cuenta de los efectos de sentido claramente diferenciados de la cita icónica, de acuerdo con la prevalencia de la relación  $A_1-A_2$  o  $T_1-A_2$ .

Entendidas en conjunto, las relaciones  $T_1-A_2$ —la cuestión de las fuentes o de las referencias de un autor es un aspecto de ello—componen perfectamente un panorama, una red, una trama de referencias y de nudos: un diagrama, en el sentido



en que Robinson Crusoe, y las parcelas sometidas a su ley que reproduce el orden capitalista, mantienen en su isla semejante relación. Indicio es la huella del pie de Robinson impresa en el suelo, en cambio iconos y diagramas son los campos de maíz, la barca y todos aquellos signos cuyo objeto es Robinson mismo, signos que reproducen las relaciones elementales que conforman y constituyen Robinson. La conquista topográfica de la isla, su compartimentación es re-producción, re-inscripción, re-escritura, re-petición de principio, lo mismo que la bibliografía es un diagrama del autor, y el sumario de un libro (el sumario de Ramus) un diagrama de la obra.

La imagen, por su parte, valor de repetición de la relación  $A_1-A_2$ , está completa, sin que sea necesario reunir las todas para disponer de un retrato del autor. Es decir que es identificatoria e implica necesariamente la contrapartida del reconocimiento, que es la deuda. Será, por ejemplo, un guiño cómplice o un saludo con el sombrero a un colega, un amigo, una fórmula de cortesía que indica que mantenemos cierto trato; o, de una forma más seria, la reivindicación de una filiación y una petición de reconocimiento: «Estoy hecho a tu imagen». Esos volúmenes que recogen toda una serie de artículos, «Misceláneas en homenaje a  $A_1$ », también producen imágenes. Aquí la relación  $A_1-A_2$  puede estar distendida (no es necesario que  $A_2$  trate exclusivamente de  $A_1$ , que ya no es un *exemplum* o una *auctoritas* que elogiar); sin embargo, conviene que sea postulada como tal, aunque sólo sea en forma de un epitafio que de testimonio de una fidelidad.

Imagen y diagrama se diferencian por el modelo de la relación que exhiben entre el *representamen* y el objeto, participación en una misma propiedad o similitud de una relación. Parece que la pareja que forman sea isomorfa de la que forman la analogía y la homología. Los *relata* de la imagen son análogos, es decir proporcionales, imitativos; por consiguiente, la imagen crea la ilusión de una relación genérica o genealógica, natural, aspira a una naturalidad secundaria del

signo (una segunda naturaleza), como hacía el emblema. Por el contrario, los *relata* del diagrama son homólogos, es decir, similares, homotéticos; la homología no funda una filiación o una legitimidad innata, sino el reconocimiento contractual de una semejanza factual y adquirida.

### 33. EN PORTADA

Una fotografía es un ejemplo, el ejemplo mismo de la imagen; es un icono, porque mantiene una relación de semejanza factual con su objeto, y una imagen, porque comparte con este objeto cualidades específicamente suyas. La fotografía que aparece en ocasiones en la sobrecubierta del libro tiene su origen en los retratos en miniatura del autor, planchas o grabados, que, desde los comienzos de la imprenta, aparecieron en el frontispicio del volumen, antes de la portada donde se incluye el título, como si fuera la fachada de un edificio o el escaparate de una tienda. El frontispicio (nombre, título, retrato, etcétera) substituyó en el siglo XVI al colofón (*excipit* y *suscriptio* con el nombre del copista), en calidad de ficha de identificación del libro.

Por qué asociar y juntar una imagen del autor y el texto, sino para subrayar su relación, no ya de coincidencia ideal, como entre Montaigne y *Los ensayos*, sino de dependencia y de subordinación. El hombre, de carne y hueso o mejor aun de papel, sostiene el libro, lo asume y se somete a él: «Esto soy yo, esto es mío», dice en cierto modo el frontispicio.

Toda cita, de manera análoga, es también una imagen: una instantánea, un punto de vista sobre el sujeto de la enunciación, una copia tomada del natural. Es una idea general sobre el autor y un detalle de su biografía. La constelación de las citas compone un cuadro que equivale al frontispicio.

La imagen, como indica su nombre, es más imaginaria (más complaciente, más narcisista, más enajenada), y el dia-

grama, más simbólico (más constituido, más seductor, más solicitante). Si quisiéramos ordenar los cuatro grandes valores de repetición de la cita del más imaginario al más simbólico, su orden sería el siguiente: la imagen, el diagrama, el indicio y, para terminar, el símbolo (dejando aparte el emblema, que es imaginario). En este caso la imagen, la fotografía, pero también el epígrafe o el título, todo el frontispicio, sería, durante la lectura, inamovible. La imagen está completa, de una pieza, la tomas o la dejas—hay que aceptarla tal cual o rechazarla en bloque—, mientras que el diagrama, la bibliografía o el índice de materias, dejaría más libertad de juego y daría más autonomía. No es necesario que sea objeto de una fe o de un amor loco ya que trata más de gustar que de gustarse.

#### 34. LA AVANZADILLA

El epígrafe es la cita por antonomasia, la quintaesencia de la cita, aquello que está grabado en la piedra para toda la eternidad, en el frontón de los arcos de triunfo o sobre el pedestal de las estatuas. (Fue imitando los epígrafes latinos como los impresores crearon las tipografías romanas). En los márgenes del libro, el epígrafe es un signo de un valor complejo. Es un símbolo (relación del texto con otro texto, relación lógica, homológica), y un indicio (relación del texto con un autor antiguo que pone en el lugar del patrón, es la figura del donante en una esquina del cuadro). Pero es sobre todo un icono, en el sentido de una entrada privilegiada en la enunciación. Es un diagrama, por su simetría con la bibliografía de la que es un signo precursor (un indicio y una imagen). Pero sobre todo es una imagen, una insignia o una decoración ostentosa sobre el pecho del autor. Sin duda, nunca ha estado más al descubierto que en esta avanzadilla del libro, donde no hay nada alrededor que lo proteja. Es un condensado del prefacio, cuya fórmula estableció Descartes para

siempre. El autor muestra sus cartas. Solitario en medio de una página, el epígrafe representa al libro—se ofrece como su sentido, en ocasiones como su contrasentido—, lo infiere y lo resume. Pero en primer lugar es un grito, una primera palabra, un carraspeo antes de comenzar realmente, un preludio o una declaración de principios: ésta es la única proposición a la que me atenderé como premisa, no necesito más para lanzarme. Pedestal sobre el que reposa el libro, el epígrafe es como un buril, o una rampa, un trampolín, todo lo contrario del texto primigenio, aquella plataforma sobre la que el comentario se levantaba como sobre un andamio.

Tan decisivo, tan solemne, tan exorbitante es su función que el epígrafe es a menudo objeto de una corrupción que lo parodia o deja en la ambigüedad el nivel al que hay que comprenderlo, su grado de distancia con relación al texto o mejor aun, con relación a su enunciación. Al mismo nivel que la enunciación (como un voladizo del texto), en «primer grado», el epígrafe sería siempre ingenuo, impúdico, demasiado verdadero, tonto sencillamente, ya que la tontería resulta siempre de la identificación de los sujetos del enunciado y de la enunciación. Tener miedo de la tontería, de pasar por tonto, significa temer que se nos tome la palabra y defendernos de ello escalonando las instancias de enunciación: «No me hagáis decir lo que no he dicho», es decir, «aquello que no he querido decir». Con el fin de prevenir los efectos de la eventual identificación de uno mismo con su epígrafe, el autor se desolidariza destituyéndolo de su hermoso papel: ya no se le adhiere a la piel, sino que flota, tiene un aspecto extraño, incongruente. Sin embargo, esta artimaña no hace más que confirmar su función capital, la del tatuaje.

Flaubert hizo preceder el *Diccionario de los lugares comunes* de dos citas:

*Vox populi, vox Dei.*

SABIDURÍA DE LAS NACIONES

Se convendrá en que toda idea pública, toda convención aceptada, es una tontería, puesto que goza del acuerdo de la mayoría.

CHAMFORT, *Máximas*<sup>125</sup>

Sus valores intrigan, pues parecen contradictorios. La primera defiende la opinión contraria al postulado fundamental de la exégesis bíblica: la voz, la palabra divina, la verdad sobre el origen fue transmitida por los profetas y se encuentra contenida en la escritura. Pero si la voz del pueblo *es* (aposición, cópula) la voz de Dios, escucharla nos proporcionará también acceso a la verdad. Esta proposición es una frase proferida por la sabiduría de las naciones que, como las páginas rosas del *Petit Larousse*, habla en latín. Pero ¿es algo más «Sabiduría de las naciones» que un sinónimo del sujeto lógico de la cita, *vox populi*? La sabiduría es el privilegio de los dioses: el *Lógos* divino era *Sophia* y a los hombres, como dice Sócrates en el *Fedro*, sólo la sabiduría les da la experiencia de la amistad. Si la voz del pueblo es la voz de Dios, entonces es sabiduría. Y esta primera cita es una tautología, ya que su letra y su autor se confunden: la voz del pueblo es la voz de Dios, y por lo tanto sabiduría, o la voz del pueblo es sabiduría, y por lo tanto voz de Dios. Todo viene a querer decir lo mismo y no dice nada más que lo que dice el referente: «Sabiduría de las naciones».

Sin embargo, la segunda cita añade un predicado diferente a la voz del pueblo, el de tontería, según Chamfort, no menos incorpóreo e impersonal, en calidad de autor de máximas, es decir de epígrafes, que la sabiduría de las naciones. El conjunto desemboca en la ecuación siguiente: *Vox populi* – *Vox Dei* – Sabiduría – Necedad. Dios es un necio: ésta sería la única conclusión lógica que disolvería la contradicción.

<sup>125</sup> Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, trad. José Ramón Monreal, Barcelona, Penguin Clásicos, 2016, p. 511. (N. del T.).

¿Y Flaubert? Flaubert sale del paso sutilmente, desmarcándose a la vez del pueblo, de Dios, de la sabiduría y de la necesidad. Está fuera de sospecha. Gracias al juego del epígrafe ha salido airoso.

### 35. LA FOSA SEPTIZANTE

Como una ciudad (más urbana que celeste: una persona moral), el texto aparece rodeado por todas partes. Al pie de la muralla, una fosa redobla y subraya la frontera; está jalónada de mojones y de postes, de garitas de policía para vigilar los accesos: son las referencias, las notas a pie de página—*foot-notes* en inglés—. En todo momento, hacen referencia a aquello sobre lo que el texto se apoya, son como muletas o puntales, dovelas: el texto es un puente suspendido por encima del vacío que le horroriza; teme la caída. Entre sus pilares que son el epígrafe y la bibliografía, se sostiene con todas sus fuerzas (Montaigne decía que el lenguaje era una especie de botavara, es decir, apenas estaba sujeto a nada), gracias a una serie de relevos continuos, una red de nudos o de juntas que lo vuelven estanco; sin notas, haría agua: su sustancia, su propiedad, se derramaría.

Pero esto no es todo. Aunque las notas son esencialmente fortificaciones (actualizaciones eruditas, ajustes de cuentas, demarcaciones sutiles, negaciones accesorias, retiradas tácticas), tienen también un papel estético: aligeran el texto de su sobrecarga. En cuerpo de letra pequeño, a pie de página, mandan a la fosa común a los autores muertos y a los vivos que ejecutan al citarlos. El texto echa raíces en un osario, que desinfecta con epitafios.

La llamada de nota y la nota a pie de página bastan para establecer varios niveles de lenguaje, o mejor aun, dejan constancia de la necesaria jerarquía de los sujetos de la enunciación, la hacen manifiesta, tangible, material: el texto rebasa

a sus notas (es decir, las domina); es un metalenguaje de sí mismo o, etimológicamente, un epílogo. Mientras que una cita y su referencia son lógicamente equivalentes (tienen la misma denotación si no el mismo sentido), y por lo tanto sustituibles,<sup>126</sup> el mero hecho de imprimirlas ambas y, además, en lugares y en cuerpos distintos, en el cuerpo de la página o a pie de página, en grandes o en pequeños caracteres, pervierte la lógica (la cita estaría ella misma denotada por sus referencias), y entraña una moral. Siempre que aparece una cita, sustituirla por sus referencias no altera en nada el valor de verdad del texto que la contiene. No hay ningún motivo lógico para insertar en un texto la letra de una cita en vez de sus referencias, como tampoco para relegar éstas a pie de página. La situación inversa no sería ni más ni menos absurda. Igualmente, de la equivalencia de la cita con su referencia se deduce que un texto puede perfectamente—desde un punto de vista estrictamente lógico, se entiende—abstenerse de dar las referencias de sus citas que no añaden nada, al contrario, a la verdad del enunciado.

No obstante, la nota a pie de página, tautológica, lógicamente redundante y superflua, es una exigencia del discurso tal, que evitar su ritual aparece como una trasgresión inadmisibile en la mayoría de los regímenes de escritura, como si eso pusiese en duda su principio. La ausencia de notas y de referencias es insostenible en una tesis, en un libro e incluso en una revista;<sup>127</sup> es inconciliable con la pretensión de un reconocimiento social, ya que el derecho al reconocimiento

<sup>126</sup> Véase *supra*, secuencia II, apartado 10, «Sentido y denotación», p. 102.

<sup>127</sup> Michel Butor lo aprendió cuando, durante la lectura de su tesis, el tribunal le reprochó la falta de notas y de referencias. «Al suprimirlas—dijo en su defensa—obligo al lector a releer los textos de referencia». Pero esta defensa no surtió efecto: su perigrafía fallaba, era incalificable. Véase J. Piatier, «Michel Butor devant ses juges», *Le Monde*, 15 de febrero de 1973, p. 18.

consiste en reconocer la propia contribución en la escritura, en reconocer uno mismo su deuda.

Por lo tanto, la nota pleonástica se impone, no por razones lógicas, sino éticas e ideológicas. El juicio sobre una cita, contrariamente al juicio sobre una proposición inédita, no recae sobre su sentido y su valor de verdad, sino sobre su *autenticidad*. Es *authenticus* aquello cuya procedencia es incuestionable, pero también aquello que actúa por sí mismo, aquello que se inflige la muerte. El *denotatum* de una cita no es un valor de verdad (la cualidad de un enunciado, de ser verdadero o falso), sino una prueba de fidelidad, de veracidad, de exactitud, de sinceridad (la cualidad de una enunciación, de una repetición, de ser auténtica o inventada, comprobada o apócrifa): valores todos con los que la lógica no tiene nada que hacer y que son más bien las virtudes de un sujeto. La cita, prueba de su referencia, autentifica a un individuo mediante su enunciación, lo consagra como autor. El autor no es tal, no es auténtico, más que si las citas que hace lo son, y eso explica por qué la nota es una pieza tan capital en el régimen de escritura.

Montaigne omitía la nota, no indicaba las referencias de sus citas, alegatos o préstamos. Y hay que preguntarse si eso no era mucho más riguroso por lo que al sentido respecta. Sin nota, el juicio no se desvía de la verdad (del enunciado) a la autenticidad (de la enunciación). Permanece presa del sentido y de la verdad, tanto del enunciado como de la enunciación. De ahí el elogio que hace Montaigne del maquillaje.

La nota pertenece por partida doble a la perigrafía: la procesión de las notas une el epígrafe a la bibliografía, cada nota particular concierne al autor por entero, en su integridad. La perigrafía misma, en la que cada cita va acompañada de su referencia, aporta la prueba de un control de la escritura: la nota, la perigrafía designan al autor en su autenticidad, es aquello que hace del autor, agente de la regulación, regulador de la escritura. El autor mismo es, en última ins-



tancia, el *denotatum* de la cita, de la nota, y de la perigrafía. Y—¿hace falta precisarlo?—fue en el siglo XVII cuando la palabra *nota* apareció para substituir *escolio* o *apostilla*, un añadido o una observación hecha al margen. La nota no supone ni permite ningún retroceso, ningún remordimiento, ninguna repetición: con ella está todo dicho. Prohíbe el recurso: es el sello o el cuño que garantiza la autenticidad del texto, su acabado, es la firma del autor que controla el título, el suyo y el del libro.

### 36. EL PRINCIPIO DEL LIBRO Y EL FINAL DE LA ESCRITURA

Hegel empezaba así el prefacio de la *Fenomenología del espíritu*: «Una explicación, tal como es costumbre darla en el prefacio de un libro sobre el fin que el autor se propone en él, así como sobre los motivos y sobre la relación que el autor cree que ese libro guarda con otras formas anteriores o contemporáneas de tratar ese mismo objeto, no sólo parece superflua cuando se trata de un libro de filosofía, sino que a causa de la naturaleza de la cosa parece incluso inadecuada y contraproducente».<sup>128</sup> Hegel condenaba este hábito que consideraba impropio de la investigación filosófica y sin ningún valor desde el punto de vista de la exposición de la verdad: la declaración de intenciones no es más que una verificación empírica, una confirmación ilusoria. Sin embargo, pese a la condena y la crítica argumentada del género introductorio, ese texto se convertía en el prefacio de su libro. ¿Hay algún medio de evitar el prefacio?

Según la retórica antigua, el discurso se iniciaba canónicamente con una llamada concisa al lector o al oyente, la *cap-*

<sup>128</sup> Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. III.

*tatio benevolentiae*, que al menos reconocía su intención: predisponer favorablemente al otro, buscar su benevolencia (Quintiliano añadía su atención y su docilidad). La *captatio benevolentiae* tenía lugar entre dos agentes (dos lugares estructurales en relación con el discurso); distribuía los papeles antes de que los sujetos desapareciesen. Las dedicatorias de la Edad Media y de los principios de la imprenta asumían una función análoga: definían una situación (afectiva, institucional) de escritura y de lectura.

Nada de ello queda en nuestros días, lo cual no quiere decir que no nos quepa esperar ninguna benevolencia, sino tan sólo que los medios de solicitarla han cambiado. Descartes estableció la forma y el valor (clásicos, perdurables) del prefacio que Hegel refutaría después de Voltaire, quien ya había escrito: «Es vuestro libro el que tiene que hablar por sí mismo, suponiendo que llegue a ser leído por el pueblo».<sup>129</sup> A diferencia de la *captatio benevolentiae* o de la dedicatoria, que garantizaban una relación inmediata entre dos agentes, sin prejuzgar el discurso que venía a continuación, el prefacio cartesiano supone la existencia del texto. El texto se entromete *a priori* en las relaciones de las que va a ser el escenario, y las anticipa. En una carta al abad Picot, traductor de los *Principios de la filosofía* al francés, Descartes considera que «sería conveniente incorporar un Prefacio que les diera a conocer cuál es el tema del tratado, qué propósito ha guiado su redacción y qué utilidad puede reportar su lectura»,<sup>130</sup> porque el título de la obra le parece susceptible de desanimar a los lectores. Corresponde al abad Picot, el traductor, el intérprete, aportar esas informaciones, aunque, según Descartes, «parece que debería asumir la composición de este Prefacio puesto que debo conocer el contenido del tratado me-

<sup>129</sup> Voltaire, artículo «Autores», *Dictionnaire philosophique*, op. cit., vol. XVII, p. 498.

<sup>130</sup> Descartes, *Los principios de la filosofía*, op. cit., p. 7.

jor que nadie». <sup>131</sup> Sin embargo, sólo pretende indicar en su carta algunos puntos que sería razonable que tratara el prefacio. «Dejo a vuestra discreción el dar a conocer lo que juzguéis adecuado». <sup>132</sup> Pero será esa carta misma, completa, la que se publicará como introducción a los *Principios de la filosofía*: «Carta del autor al traductor. Puede ser estimada como Prefacio».

Por una serie de razones, esta carta es el modelo del género introductorio, al mismo tiempo que el acta de nacimiento del prefacio moderno: <sup>133</sup>

- Entre el título y el texto, la carta se define por la relación que establece entre ellos: entre el título «desalentador» y el «tema del tratado», supuestamente más atractivo. No es subsidiariamente más que una relación entre el autor y el texto (el «propósito»), o entre el lector y el texto (la «utilidad»); nunca entre el lector y el autor, que separa al libro que supuestamente *ya está ahí*. Es como si el prefacio atenuara ese divorcio irremediable, confirmando la exclusión de los sujetos que exige el volumen impreso. Que la primera función del prefacio sea unir dos objetos (el título y el texto) y no dos sujetos (dos posturas frente a un objeto virtual), se debe evidentemente a la objetivación del volumen y del título que se desarrolló con la imprenta, a la representación de los sujetos en la perigrafía. Cuando el título de la obra no es simplemente *Commentatio*, *Quaestio*, *Summa* o *Dialectica*, entre él y el texto es necesario un puente, que el lector agradecerá.

- La carta no está dirigida a cualquier lector (al lector «inocente»); o mejor dicho, si la carta cae en sus manos, es negándolo—la carta no invita al lector, no lo solicita—, mediante el

<sup>131</sup> *Id.*      <sup>132</sup> *Id.*

<sup>133</sup> La atribución es importante si el autor, ejemplarmente en el prefacio, es el referente de la perigrafía, y si el autor, encargado del control de la escritura, no es otro que el *cogito*. El invento cartesiano del prefacio tiene aquí valor de confirmación.

rodeo por el que se da a conocer al público una carta destinada a un único lector, singular y prevenido, que ha leído ya el libro (incluso lo ha traducido, es todo menos inocente). Su lectura fue un producto o una realización, es decir una lectura modelo. Todo prefacio supone por eso mismo a un lector modelo o a un traductor ficticio; ésta es una característica propia de la escena imaginaria del prefacio: lo escribo para alguien que ya me ha leído atentamente (y comprendido).

- Propone un método de lectura (en lugar de ganarse al lector): «Habría dedicado unas líneas con la finalidad de advertir acerca de la forma en que este libro debe leerse»,<sup>134</sup> propone recorrerlo una vez, al principio como una novela, sin detenerse en las dificultades, con el fin de enterarse en líneas generales de cuáles son las materias, y releerlo una segunda, una tercera vez, para resolver los pasajes difíciles, para comprender el encadenamiento de las razones. La finalidad de la primera lectura es *reconocer*, la de las siguientes, *comprender*.

- Se escribe en condicional: esto es lo que me hubiera gustado decir, anuncia Descartes, si hubiera llegado a redactar un prefacio; pero «no me cabe otra tarea que la de exponer sucintamente los principales puntos que, en mi criterio, deberían ser tratados».<sup>135</sup> Y es ese resumen, ese borrador, ese esbozo o ese aparente prefacio, ese prefacio que no es un prefacio, lo que hará las veces de prefacio. Descartes no da las razones de su fracaso: él es la ley de este género. «A modo de conclusión...»: así concluyen muchos textos según una fórmula trillada. Es decir: a pesar de las apariencias esto no es una conclusión, no es posible poner un término, un punto final: continuará. «A modo de prefacio»: eso propone Descartes, «que puede hacer las veces», en lugar de—como cualquier otro probablemente. Pero todo eso no es preciso explicitarlo. El condicional es consubstancial al género ya que el

<sup>134</sup> Descartes, *Los principios de la filosofía*, op. cit., p. 14.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 7.

único prefacio auténtico, el único prefacio real, sería la reescritura del libro. El prefacio, en los términos planteados por Descartes, es un género imposible. Esto explica su última y capital característica.

- Es retrospectivo. Por eso, intercediendo por el título, anticipa el libro; por eso se dirige a un lector imaginario, que ya ha leído; por eso propone un método de lectura y se escribe en condicional. El condicional de Descartes es ambiguo: esto es lo que me habría gustado decir en un verdadero prefacio, o bien en el libro; esto es lo que no estoy seguro de haber dicho o de haber logrado explicar; esto es lo que diría si pudiera rehacer el libro. Pero el libro está acabado, a pesar de todas las conclusiones suspensivas, y es imposible «añadir» nada salvo un prefacio. ¡Curioso añadido que precede! El prefacio toma el relevo de la apostilla y de la glosa medievales, o del «emblema supernumerario» de Montaigne: como proemio, es todo lo contrario de un añadido y lo veta.

Resulta paradójico que el prefacio, que es lo primero que se lee al abrir el libro y que se anticipa, se escriba siempre, sin duda, al final, como un *da capo* que resonara al principio, un eco más rápido que el sonido. Éste es el extraño destino del libro que se prolonga a continuación por delante, que invierte el sentido de la marcha: como los prefacios a las sucesivas ediciones. ¿Por qué sostener esta paradoja? ¿Por qué intentar lo imposible? Simplemente porque, a pesar de todo, es necesario terminar. Más que la conclusión, el prefacio es un último retoque (no una finalidad) de la escritura, una especie de troquel. Es la última palabra y la siguiente, un rastro recurrente. Desenlace de una historia y aparición de una ilusión, la historia y la ilusión de la escritura, señala la entrada del libro en un universo diferente, el de la alienación, el de la publicación, el de la circulación; es una desposesión, un duelo, una separación. En resumen, el prefacio es la prueba de realidad del libro, una prueba ilusoria—jamás escribo otra cosa que un simulacro de prefacio—, pero suficiente.

Por todas estas razones, el prefacio representa un momento necesario e inevitable de la escritura (un acontecimiento histórico: sólo el prefacio del libro puede ser datado y localizado: la muerte). La muerte «fijada con antelación» es el gesto grave por el que consiento en morir. Me doy muerte en la primera página, termino el tema en que me convertí mientras escribo lo que vosotros veréis a continuación. El beneficio es inmenso. Ejecutándome, anulo el tiempo de la escritura; lo inmovilizo o lo invierto encerrando el libro sobre sí mismo al hacer que comience por su final. No puede no haber prefacio, aunque sólo sea su crítica (el de Hegel) o su parodia, aunque sólo sea un prefacio para uso privado (el de Descartes), un prefacio para mí. Es necesario un prefacio porque es necesario poner un término a la escritura, un final accidental o coyuntural, no esencial o estructural. Ese final sin trascendencia y siempre simulado, esa retroactividad, es el prefacio.

La última palabra que pongo al principio es también una consolación o una revancha (lo mejor me lo reservo para el final): se resarce de la primera palabra, que fue tan difícil. La primera palabra se me escapó, pero diré la última; ocupa el primer lugar porque decide el destino. Por eso, a pesar del duelo que conlleva, hay un júbilo del prefacio como si fuera una pirueta que me hiciera caer de pie: hago una buena salida mientras saludo con mi sombrero. Se trata una vez más del proceso recurrente del texto: la primera palabra sólo es una angustia (un vértigo) *ex ante*. *Ex post*, me gustaría poner algo al principio, para no acabar nunca, como si cada palabra estuviera mejor situada al principio, como si, idealmente, todo el texto se cristalizara, se precipitara hacia atrás. De ahí la necesidad de la fecha del prefacio para poner fin, sobre todo, a esa huida hacia atrás. De otro modo nos arriesgamos a *La obra maestra desconocida*.

Hegel condenaba el prefacio como una racionalización superflua y engañosa de la verdad expresada en el texto. Por el contrario ¿no es el libro lo que apuntala la racionalización de

una verdad desconocida, y el prefacio lo que, en ocasiones, derriba esta construcción y alcanza la verdad de la escritura, cuando no es un piso suplementario, un frontón coronando el edificio? ¿Pero se trata de la misma verdad de la que hablaba Hegel, que sólo encuentra en el concepto el elemento de su existencia, al margen del prefacio? La verdad que el prefacio, como interpretación, como destrucción del libro, puede producir a continuación, es el origen: cómo he escrito algunos de mis libros, qué es lo que me hubiera gustado decir, insistía Descartes. En cuanto al libro, hay que distinguir el origen del comienzo. El comienzo es el final: el concepto que repite abusivamente un prefacio. Hegel se pregunta siempre por el comienzo: en el prefacio de la *Lógica*, ¿cuál debe de ser el comienzo de la ciencia? Luego en la introducción, ¿cuál debe de ser el comienzo de la lógica? Descartes duda también sobre el comienzo: ¿hay que adoptar un modo de exposición analítico o sintético? En cambio, el origen es otra cosa: una imagen, la otra cara, la cara oculta del libro, Descartes encerrado en una habitación caldeada un día de otoño en Ulm.

Pero también este origen es un accidente (como la sentencia, el prefacio): sin duda es un falso origen (sólo tiene valor retrospectivo), pero es un origen a pesar de todo; punto de partida sometido a una repetición que sólo el prefacio frena.

Como escribe Voltaire: «Tu prefacio es una oración por los muertos, pero no los resucitará»,<sup>136</sup> ni desea resucitarlos. El prefacio condena a todos los sujetos de la escritura petrificándolos en la perigrafía. Los iconos son imágenes mortuorias. El prefacio conjura la muerte cuando confunde el origen con el comienzo.

<sup>136</sup> Voltaire, artículo «Autores», *Dictionnaire philosophique*, op. cit., vol. XVII, p. 498.

### 37. LA VOCACIÓN DE ESCRITURA

Toda enunciación produce simultáneamente un enunciado y un sujeto. No hay un sujeto previo a la enunciación o a la escritura, y a continuación una enunciación, a la manera de un atributo o de una modalidad existencial de ese sujeto; sino que la enunciación es parte del sujeto, el sujeto tiene lugar en la enunciación. Admitido esto (la refutación de una idea metafísica del sujeto, *cogito* cartesiano o *Ego transcendental* husserliano), no es óbice para que en la retroactividad de la enunciación la relación del sujeto con el enunciado incumba necesariamente a una simbología—la retórica antigua fue una, y también la tradición—que la sobredetermine y le otorgue un carácter institucional. La forma patente de esta relación impuesta es la identificación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación en la persona del autor, intérprete o intermediario de sus diferencias; y los iconos son otras tantas pruebas de que esta conversión se ha realizado. Hay que tener en cuenta las consecuencias—en la enunciación misma y por un efecto bumerán—de la exigencia establecida de una identificación entre el autor y el sujeto de la escritura. Que esta identificación sea una ilusión y un señuelo, que dependa de un reconocimiento imaginario,<sup>137</sup> no es óbice para que funcione como principio de regulación de toda escritura, integrando los criterios de su procedencia. La fuerza y la especificidad de la regulación homeostática de la escritura residen precisamente en que integra la ilusión. El principio mismo de control que suministra la energía de la escritura provoca la ilusión. Toda escritura es pues realización de la fantasía suscitada por la simbología de su circula-

<sup>137</sup> Por lo demás no está claro que sea así: el hecho de que un autor asuma o abarque la variedad de los sujetos de la enunciación diseminados en el libro tal vez sea lo que convendría llamar propiamente *sublimación*.



ción económica. Semejante intervención de lo imaginario no debe extrañar, ya que, a fin de cuentas, sobre esta instancia se bosquejan todos los proyectos de reconocimiento, y eso que acostumbramos llamar una *vocación* es el mejor ejemplo de ello: es una ilusión, del mismo modo que todo proyecto de escritura se anuda en torno a una fantasía que es a su vez un proyecto, la anticipación del texto terminado (es decir impreso y circulando), dotado de un lector y un autor que son personajes contingentes e intercambiables, como en toda fantasía donde sólo cuenta el verbo, en pasado: haber sido golpeado, haberse convertido en bombero, astronauta o médico, haber escrito y haber sido leído.

Freud, en una ocasión, subraya claramente cuál es la función del fantasma como principio de regulación de la enunciación, como garantía previa de su validez: «Así, pues, si en la serie de trabajos que siguen me traspongo de nuevo a las aulas y ante un auditorio, ello es tan sólo una ficción imaginativa; ficción que en todo caso me ayudará a no olvidarme de facilitar la comprensión del lector al profundizar en los temas propuestos». <sup>138</sup> El fantasma de escritura pone en escena a un lector, al menos a uno que es mi criatura. Además, incluso cuando el proceso de escritura, actualización del proyecto, reescritura del fantasma, produjera conjuntamente el texto y el sujeto de su enunciación, corresponde a la criatura imaginaria (lector, autor, ideal del yo) sancionar la creación, estampando su rúbrica como un *nihil obstat* que, más tarde, libera a la escritura de su presa imaginaria. Éste es el papel del prefacio cartesiano.

Éstas son algunas de las razones por las que no habría que confundir al autor con el sujeto de la enunciación. En el fantasma pretexto que proyecta el libro como producto acaba-

<sup>138</sup> S. Freud, *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, vol. III, p. 1101.

do, el autor (lector imaginario) es el sujeto, el yo ideal en el que se complace o el ideal del yo con el que desea complacer; mientras que en la retroactividad reúne a la multiplicidad de los sujetos de la enunciación, variando tal vez a cada frase o más a menudo incluso, garantiza la unidad de esos sujetos fragmentarios. Ese autor es entonces el personaje cuyo nombre figura en la cubierta del libro.

Cuando la cita compromete al autor en la relación que establece, éste será probablemente la consolidación recursiva de un imaginario de escritura; lo valida, lo autoriza, le confiere la cualidad de autoridad que será solamente *a posteriori* su propiedad.

La perigrafía del libro, puesto que lo envuelve como si fuera un cuadro vivo, es naturalmente el objeto privilegiado del fantasma. El libro imaginario tiene una silueta, un contorno: un nombre de autor, un título, un epígrafe, etcétera. No es más que una silueta: su cuerpo (la masa de sus caracteres) permanece vago, gris, indistinto. La escritura, partiendo de la fantasía, ocupa la perigrafía, diferencia el cuerpo del texto. Es digno de atención que la perigrafía sea a la vez el núcleo del fantasma de escritura y el criterio de una calificación simbólica, gracias a un bucle, característico del homeostato, del sistema de producción y del dispositivo de control. La perigrafía, designación positiva, incita al fantasma, y a la escritura que será tanto más aceptable cuanto más permanezca fiel al fantasma. No hay necesidad de desembarazarse de él para escribir, ni de domarlo. Es él, por el contrario, el que fuerza a la escritura y doma al sujeto. El homeostato presenta esta superioridad sobre todos los demás principios de control del discurso: lo gobierna mediante el imaginario y los iconos, hace hablar y escribir. En resumen, lo que habría de universal en el libro sería precisamente su perigrafía, a la vez su fijación imaginaria y su calibre simbólico.

Kant veía en el juicio estético el principio de la comunicación intersubjetiva y de todas las relaciones sociales,

puesto que el gusto establecía el modelo de la universalidad humana. Es difícil comprender por qué al arte y al gusto, más que al lenguaje o al trabajo, por ejemplo, se le imputa esta función primordial en la organización social. Sin embargo, la referencia al homeostato permite tal vez ilustrarlo, puesto que hace coincidir perfectamente lo imaginario con lo simbólico de la escritura, puesto que el fantasma de escritura es por sí mismo universal, puesto que, realizado el fantasma, la escritura no hace otra cosa que reproducir el criterio mismo de su aceptabilidad. No habría libros fallidos (ilegibles o inaceptables), porque el concepto es contradictorio en sí mismo—como el concepto de mal gusto para Kant (igual que el de buen gusto, por lo demás)—, sino únicamente libros inacabados, proyectos abortados, cuyo fantasma fue insuficiente, desarticulado, mal acotado por la perigrafía: éste es el caso de *Los ensayos*, en opinión de Malebranche.

### 38. POSESIÓN, APROPIACIÓN, PROPIEDAD

La perigrafía, norma o mejor aun modelo positivo de una práctica de la escritura que se impone a partir del siglo XVII, hasta el punto de que cualquier libertad respecto a ella descalifica un libro y a su autor, inmoviliza el texto, lo acota y se defiende del discurso de acuerdo con su sentido primero de merodeo y vagabundeo. Como escribía Montaigne: «Mi estilo y mi espíritu vagabundean de la misma manera» (III, 9, p. 1484).

Según Rousseau, el origen de la propiedad se encuentra en el «primero que, habiendo acotado un terreno, se le ocurrió decir: *Esto es mío*».<sup>139</sup> Efectivamente, en la perigrafía se tra-

<sup>139</sup> Rousseau, *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, trad. Antonio Pintor Ramos, Madrid, Tecnos, 2001, p. 161. (N. del T.).

ta del establecimiento de la propiedad, intelectual, literaria, artística, estética. La perigrafía hace del paisaje textual un cultivo silvestre; pone término al debate, a las divagaciones por lo que respecta a la utilización de lo ya dicho, resuelve de una vez por todas los litigios usufructuarios porque regulariza, en el doble sentido de 'poner en regla' y de 'normalizar', el funcionamiento de la máquina de escribir o de hablar.

Todos estos aspectos polémicos obsesionaban a Montaigne, fueron, por así decirlo, su síntoma. Desde el momento en que deja de considerarse que la escritura procede de un linaje o de una tradición y se atribuye a un sujeto singular, ¿qué es lo que tiene el libro de *propio*, de sí mismo y de su autor? Como plantea Montaigne, «cada hombre comporta la forma entera de la condición humana» (III, 2, p. 1202), pero esto no quiere decir que no sea más que un avatar o un caso particular; muy al contrario, como precisa a continuación Montaigne, es en sí un «ser general, como Michel de Montaigne, no como gramático, poeta o jurista» (*id.*). Y es como tal y en su único nombre como debe tomar la palabra.

Pero si se retiran del libro las alegaciones, los préstamos, las citas, las paráfrasis, las alusiones, ¿qué es lo que queda propiamente hablando? «El filósofo Crisipo mezclaba en sus libros no ya pasajes sino obras enteras de otros autores, y, en uno de ellos, la *Medea* de Eurípides; y Apolodoro decía que, si se eliminara de él lo que le era ajeno, el papel quedaría en blanco. Epicuro, en cambio, en trescientos volúmenes que legó, no incluyó ni una sola cita» (I, 25, pp. 184-185). La pregunta señala el residuo que identifica, que individualiza cada texto en su uni(ci)dad, es decir, el nombre propio, categoría lógica (aquello que denota un objeto determinado) además de denominativo societario o apelación controlada. La propiedad es fundamentalmente un asunto de discurso, de reconocimiento; se opone al embargo o a la posesión: «La posesión (*Besitz*) se convierte en propiedad (*Eigentum*) y adquiere un carácter de derecho en la medida en que todos los

demás reconocen que la cosa que he hecho mía es mía». <sup>140</sup>

Los artículos que dedica Condillac a la propiedad, en el momento en que se está elaborando una reflexión filosófica, jurídica, económica sobre su estatuto, son significativos a este respecto:

PROPIEDAD. s. f.

de *propio*. Cualidad propia de una cosa, y que la distingue. Esta palabra se refería inicialmente a los cuerpos, de donde se ha extendido a todas las cosas, v. *Modificación*.

Se dice que un escritor tiene la *propiedad* de los términos, cuando emplea los más propios para expresar sus ideas, que las distinguen y caracterizan mejor.

*Propiedad, posesión*, véase este último. <sup>141</sup>

Pero que la propiedad tenga su origen y su especificidad en el discurso, no impide que en ningún otro dominio más que en éste siga siendo una cuestión eterna, una causa irreductible.

Séneca se había ocupado de la propiedad en la carta xxxiii a Lucilio, que recorre solapadamente el capítulo de *Los ensayos* titulado «La formación de los hijos» (x, 25), en el que Montaigne retoma la cuestión. A pesar de los deseos de su corresponsal, Séneca se negaba a sembrar sus misivas de citas, *voces nostrorum procerum*. <sup>142</sup> La *vox* es la posesión demoníaca, <sup>143</sup> pérdida de la propia identidad y desposeimiento de uno mismo, *manía* o *furor*, locura o extravío, desde el momento en que no depende ya de un entusiasmo sagrado ni de una inspiración divina. Séneca la condena: «*Non est ergo exigas excerpta et repetita [...] turpe est enim [...] ex*

<sup>140</sup> Hegel, *Propédeutique philosophique*, París, Minuit, 1963, p. 46.

<sup>141</sup> Condillac, *Dictionnaire des synonymes*, op. cit., vol. III, p. 465.

<sup>142</sup> Séneca, *Cartas a Lucilio*, IV, 33, 1.

<sup>143</sup> Véase *supra*, secuencia III, apartado 17, «Vox: la posesión», p. 179.

*commentario sapere*». <sup>144</sup> Estos refranes, *voces*, son para quien quiera tomarlos, *publicae sunt*. <sup>145</sup> Contra la posesión y contra la locura, Séneca invita a la independencia y a la asimilación, a la apropiación: «*Scire est et sua facere quaeque nec ad exemplar pendere et totiens respicere ad magistrum*». <sup>146</sup>

Montaigne retiene la lección y la sigue al pie de la letra: incluye extensos pasajes de ese texto de Séneca en el capítulo «La formación de los hijos» sin ninguna indicación. Para defenderse de la posesión que es una alienación, la apropiación sería el único remedio, el maquillaje de una mercancía robada. Como reivindicaba Montaigne: «Entre tantos préstamos me agrada mucho poder ocultar alguno, disfrazándolo y deformándolo para darle un nuevo servicio». <sup>147</sup>

Apropiarse, sería menos tomar que retomar, menos tomar posesión de otro que de sí mismo. *Los ensayos* son una búsqueda del sujeto en el desfile de los objetos que lo retienen tanto, si no más, de lo que son retenidos por él.

Sin embargo, Arnauld y Nicole, y Malebranche, ignoraron la diferencia que Montaigne, después de Séneca, establecía entre la posesión y la apropiación, en los casos en que la apro-

<sup>144</sup> Séneca, *Cartas a Lucilio*, IV, 33, 3 y 7. No pidas extractos y citas, es vergonzoso deber el conocimiento al «comentario», término intraducible, aunque para captar su extensión, véase *supra*, secuencia I, apartado 2, «*Commentatio, commentitia*», p. 287. [«No hay, pues, razón para que me exijas un rebusco de sentencias extraídas de otros autores [...] pues es cosa vergonzosa [...] poseer como sabiduría única cosas aprendidas de memoria», Lucio Anneo Séneca, *Obras completas*, trad. Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 496-497. (N. del T.)].

<sup>145</sup> *Ibid.*, IV, 33, 2.

<sup>146</sup> *Ibid.*, IV, 33, 8. Saber es hacer propia cualquier cosa, sin depender de un modelo ni volverse continuamente hacia un maestro. [«Saber es habérsela asimilado y no estar colgado del ejemplo, volviendo a cada instante los ojos al maestro», *op. cit.*, p. 497. (N. del T.)].

<sup>147</sup> Montaigne, *Los ensayos*, *op. cit.*, III, 12, pp. 1576-1577. La edición de 1588 añadía: «(b) Como hacen quienes roban caballos, les pinto la crin y la cola, y a veces los dejo tuertos».

piación, con su ambivalencia, le libraba de la posesión. El siglo XVII rechazará ambas como si no fueran más que una, o, más exactamente, condenará la apropiación misma, forma viciada de la posesión. Montaigne es un poseído porque está habitado y atormentado por sus lecturas como por un demonio. Se imagina hablar en su nombre cuando no hace más que prestar su voz al discurso de otro: la alucinación, desdoblamiento de sí mismo e ignorancia de lo propio, corre pareja con el narcisismo. Malebranche propone incluso una explicación fisiológica al delirio de los «comentadores», de los que Montaigne es el parangón, y lo llama «imaginación fuerte»: «Todo eso les ocurre porque las huellas que han impreso en las fibras de su cerebro los objetos sobre los que tienen prejuicios son tan profundas que permanecen siempre entreabiertas y los espíritus animales, pasando continuamente por ellas, las conservan siempre sin permitirles cerrarse. De manera que el alma, constreñida a tener siempre los pensamientos que van ligados con esas huellas, se convierte en una especie de esclava suya y se encuentra siempre agitada e inquieta por ellos, aun cuando conociendo su error quiera intentar ponerle remedio».<sup>148</sup> En las personas dotadas de imaginación fuerte, su historia y sus lecturas se gravan en la superficie del cerebro, son huellas o heridas jamás cicatrizadas contra cuya recurrencia, en el discurso o en el cuerpo, no puede hacerse nada. ¿Habría una mejor definición de síntoma que aquello cuya repetición no puede ser frenada nunca? Las citas de Montaigne son así.

La apropiación no sería más que una variedad—el lado angustiado (pero no dominado)—de la posesión, a la que el siglo XVII opone el verdadero dominio, de sí mismo y del discurso: la propiedad, que substituye a la vez la posesión y la apropiación, y que las impide. La noción de derecho de autor o de propiedad intelectual aparece a lo largo del

<sup>148</sup> Malebranche, *Acerca de la investigación de la verdad*, op. cit., p. 223.

siglo XVII. Su aparición se funda en la crítica de las imaginaciones fuertes, que pretende delimitar. A partir de Locke se justifica, como toda propiedad, por el trabajo invertido; compete, como la familia, al derecho natural. Con Kant se establece como derecho de la personalidad, de la que la creación estética o intelectual forma parte. Pero cualquiera que sea su fundamento teórico o filosófico, natural o moral,<sup>149</sup> la categoría de propiedad intelectual establece un nuevo *distintivo* que substituye al que tenía validez en Séneca y Montaigne, entre la posesión (por la *vox*, por las palabras) y la apropiación (de la *sententia*, del pensamiento).

La nueva distinción separa, en la propiedad misma, el uso de la reproducción. Supone una economía de la lectura y de la escritura, y se inscribe en una problemática de la producción y del consumo del texto. En definitiva, la diferencia es la que existe entre el ejemplar y el texto, entre el libro como bien de consumo y como medio de producción (en eso es legítima la hipótesis según la cual esta diferencia se deduciría de la tipografía).

La cuestión (la aporía inseparable de toda escritura) se ha desplazado, pero no por ello deja de plantearse. Pero ya no se plantea, como en Montaigne, en los términos de: ¿qué es lo que hace que mi texto sea propio, qué es propio en mi texto? Ahora se refiere en principio—un principio que plantea la cuestión en su conjunto—a lo que es la propiedad del comprador de un ejemplar del libro. ¿Qué propiedad, qué actualización del libre albedrío, representa y sanciona la compra, la tenencia, la posesión de un libro? ¿Qué sentido tiene el gesto que hago sin medir su gravedad: el cambio de un volumen por dinero? Hegel responderá: «El adquirente de un

<sup>149</sup> Para Locke, la propiedad intelectual depende de la moral natural; para Kant, ni de la razón pura ni de la razón práctica, sino de la facultad de juzgar, que garantiza su vinculación, las articula una a la otra y permite la libertad.



producto semejante posee el pleno uso y el valor de ese ejemplar *individual*, y es por lo tanto propietario libre y total de él en cuanto individualidad. El autor del escrito o el inventor del dispositivo técnico siguen siendo sin embargo propietarios del modo *universal* de reproducción de tales productos y cosas, pues éste no es enajenado sino conservado como exteriorización propia».<sup>150</sup> Pero esto no se da en absoluto por sobreentendido y Hegel se siente obligado a añadir a continuación: «En primer lugar hay que preguntarse si una separación tal entre la propiedad de la cosa y la posibilidad que se me da, junto con ella, de producirla a mi vez, es admisible por el concepto y no elimina la propiedad libre y plena». Por consiguiente, nada se ha resuelto por la aplicación a la escritura de la noción de propiedad. Una de dos: o el comprador dispone del disfrute completo del libro (y por lo tanto del derecho a reproducirlo, a plagiarlo, a copiarlo), o este disfrute tiene límites. Y en los dos casos es toda la propiedad, su esencia, la que se cuestiona. Anticipándose al desarrollo lógico de la obra, Hegel tiene que introducir el término de *capital* para salir del paso momentáneamente: el libro no sólo es una posesión, sino que también es un capital.

En el primer capítulo de los *Principios de la filosofía del derecho*, que trata de la propiedad y hace de ella la primera forma que la libertad se otorga en la existencia, bien la existencia que la persona, en cuanto que voluntad libre, otorga a su libertad—bien aquello que garantiza la existencia efectiva y objetiva de la persona, sin lo cual ella y su voluntad seguirían siendo simples conceptos—, Hegel se ve obligado constantemente a corregir estas definiciones y estas proposiciones para dar cuenta de la propiedad intelectual. En resumidas cuentas, estos *addenda* tal vez desmontan toda la argumentación.

El libro es, por lo tanto, también un capital. Pero el pro-

<sup>150</sup> Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*, trad. Juan Luis Vermal, Barcelona, Edhasa, 1999, p. 155.

blema persiste. La enseñanza y la propagación de las ciencias no es más que «la *repetición* de pensamientos establecidos, ya expresados y tomados exteriormente». <sup>151</sup> ¿Hasta qué punto esta repetición confiere un derecho de propiedad a quien la practica? «¿En qué medida una repetición tal en una obra literaria deviene un *plagio*?», pregunta Hegel. <sup>152</sup> Esta cuestión pone en jaque el derecho, positivo o abstracto, y a la filosofía: «No puede determinarse con exactitud y establecerse por lo tanto legal y jurídicamente. El plagio debía ser, por lo tanto, una cuestión de *honor* y ser refrendado por éste». <sup>153</sup> El honor es el único fiador de la validez de la escritura, término extraño y absolutamente insólito en la perspectiva del derecho natural que Hegel trata de elaborar, o, al menos, término cuya presencia aquí, en este punto de partida de la empresa, es radicalmente prematuro y pone de manifiesto que es imposible extender a la escritura la noción de propiedad, como si sólo fuera posible hacer una evocación metafórica de la propiedad en esta materia. Proust escribía a uno de sus amigos, Albert Flament, a raíz de la aparición de un libro de éste: «Lleva usted cada detalle hasta donde otro no habría podido llevarlo y se lo apropia usted de una forma indiscutible, como un derecho de propietario». <sup>154</sup> Proust no se equivocaba, es exactamente la metáfora o la fantasía de una propiedad lo que envuelve a la perigrafía.

Retomando una vez más, para precisar el asunto, las nociones de «posesión», «apropiación» o «propiedad textual» desde otra perspectiva, como tres modelos, no solamente históricos o genealógicos, de la relación entre un sujeto y un objeto, entre el sujeto de la enunciación y el enunciado, se distinguirían de este modo:

- La relación de posesión, esencialmente ambivalente, se plantea en lo imaginario, en el nivel de una fantasía fusional,

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 157.      <sup>152</sup> *Id.*      <sup>153</sup> *Id.*

<sup>154</sup> Proust, *Correspondance*, París, Plon, 1976, vol. II, p. 223.

sin que el sujeto represente la parte de dentro o de fuera, de lo que le es propio (su cuerpo, su lengua) o de lo que es del otro (el cuerpo ajeno, el discurso).

- La relación de apropiación, que hace suya sin distinción, es por sí misma una etapa intermedia, en la que el sujeto parte en busca de sí mismo como si fuera otro, en busca de su identidad entre los objetos que le rodean. «Quien toca una toca al otro»,<sup>155</sup> decía Montaigne de su obra y de sí mismo. No se trata tanto de que no haya diferencia entre dentro y fuera, sino de confusión entre yo y lo que es mío. Esto supone el esbozo de un sujeto y, a pesar de la ausencia de una barrera, un margen entre yo y el texto. Séneca recomendaba a Lucilio: «*Aliquid inter te intersit et librum*».<sup>156</sup> Deja espacio entre tú y el libro, pues precisamente ese espacio te permite hacerlo tuyo.

- Por lo que respecta a la propiedad, resuelve todo esto al facilitar el acceso del autor a la madurez, asumiendo la separación entre el autor (instancia o persona moral, consolidación recursiva de la variedad de los sujetos) y el libro (también él instancia y persona moral, mercancía, unidad de enunciados de orígenes diversos pero retomados, comprendidos en la perigrafía a la que se encomienda y que lo representa). Es una relación completamente simbólica, que puede llegar hasta la ficción del pseudónimo, del manuscrito encontrado, o del espejo trasladado a lo largo del camino, protegida por la ley «con un alcance determinado, pero muy limitado», dice Hegel.<sup>157</sup>

Por lo tanto, ¿cuál es el objeto de la propiedad literaria? Mientras que la posesión y la apropiación son seguramente señuelos, al menos sus objetos no carecen de realidad. Éste

<sup>155</sup> Montaigne, *Los ensayos*, op. cit., III, 2, p. 1203.

<sup>156</sup> Séneca, *Cartas a Lucilio*, IV, 33, 9. [«Haya alguna diferencia entre ti y el libro», op. cit., p. 497. (N. del T.)].

<sup>157</sup> Hegel, *Filosofía del derecho*, op. cit., p. 157.

no es el caso de la propiedad cuyo objeto, por el contrario, es imaginario, problemático. Relación entre un sujeto y un objeto, la propiedad es tan sospechosa como la posesión, y tan ilusoria como ella. En la posesión, el señuelo tiene que ver con la relación y con el sujeto—la *vox* habla por el sujeto—, pero en la propiedad el objeto mismo es una ilusión. La propiedad pretende conservar, relacionar algo, aquello de lo que se habrá apoderado, aquello a lo que habrá dado forma, aquello que habrá marcado; la ley le reconoce sus derechos. Pero si la perigrafía en realidad no comprendía nada o el vacío, cosa que Hegel no llegó a delimitar...

Posesión y propiedad desconocen de modo similar la carencia: la primera es un señuelo del embargo imaginario de un objeto perfectamente real (mi alma habitada por el demonio), y la segunda es una ilusión de la detentación simbólica (en la perigrafía) de un objeto imaginario, la escritura.

Persiste, unida a la verdad de la escritura, la apropiación: lo que permite extraer una frase, lo que desenmascara a un sujeto, lo que se burla tanto del sujeto como del objeto. Esto no es mío, no soy yo, y no hablo en nombre de nadie; es tan sólo mi síntoma, y el síntoma es siempre el discurso del otro, lo real. No hay nada más real que el robo, ausente de las consideraciones hegelianas sobre la propiedad, salvo bajo la forma del plagio, el robo de la escritura que quebranta toda propiedad en sus cimientos.

Una frase latina, la lengua muerta que con más seguridad nos concierne, podría servir de emblema a *Los ensayos*, una frase tomada de un añadido al ejemplar de Burdeos al capítulo «La formación de los hijos»: «Quien sigue a otro, nada sigue. Nada encuentra; más aun, nada busca. *Non sumus sub rege; sibi quisque se vindicet* [No estamos sometidos a un rey, cada cual debe vindicarse a sí mismo]. Que al menos sepa que sabe».<sup>158</sup> La primera frase plagia a Séneca: «*qui*

<sup>158</sup> Montaigne, *Los ensayos*, op. cit., I, 25, p. 192.

*alium sequitur, nihil invenit, immo nec quaerit*».<sup>159</sup> La segunda lo cita: «*sibi quisque se vindicet*»,<sup>160</sup> cada cual se apoya en sí mismo, «*sibi iam innitatur*»,<sup>161</sup> dice también Séneca. No somos siervos de un rey, no estamos sometidos, que cada cual renuncie al estatuto de intérprete, que cada cual hable, ya no en su nombre, sino en nombre de nadie, diga de un modo distinto el discurso de otro. Que cada cual busque la autoridad en sí mismo: tal es el emblema de la apropiación.

Sin embargo, la propiedad recae enseguida sobre la apropiación y la regulariza. Así es como se traducía a Séneca en el año III de la República, en 1796, cuando la ley de la propiedad literaria sólo databa de 1793: «Nosotros no tenemos maestros: nosotros somos todos propietarios».<sup>162</sup> Pase que el monarca haya caído en el olvido, pero introducir aquí la propiedad es un contrasentido absoluto, cuando Séneca y Montaigne proponían la abolición misma de la propiedad de escritura, o, más exactamente, denunciaban su trampa. Cada pequeño propietario del texto se rodea de un muro, de una perigrafía. El texto está rodeado, el autor es dueño de sí mismo y de su territorio. Pero ¿acaso no ocurre nada al otro lado de los muros?

<sup>159</sup> Séneca, *Cartas a Lucilio*, IV, 33, 10.

<sup>160</sup> *Ibid.*, IV, 33, 4. [«Afírmese ya en sí mismo», *op. cit.*, p. 497. (N. del T.)].

<sup>161</sup> *Ibid.*, IV, 33, 7. [«Hable por cuenta propia», *id.* (N. del T.)].

<sup>162</sup> *Œuvres de Sénèque le philosophe*, trad. Lagrange, Tours, Letourmi el joven, Año 3 de la República francesa, vol. I, p. 170.

## SECUENCIA VI

### LA ESCRITURA EMBROLLADA

Todavía tengo dos meses de trabajo por delante para copiar mis citas.

BALZAC,  
*L'Envers de l'histoire contemporaine*

#### I. LA CITA CONSUMADA

Recordemos la hipótesis que ha servido de punto de partida a este trabajo: una cita pone en relación dos sistemas semióticos,  $S_1$  citado y  $S_2$  citante, cada uno compuesto de dos elementos, un sujeto ( $A_1$  o  $A_2$ ) y un texto ( $T_1$  o  $T_2$ ). Cuatro relaciones por lo tanto entre elementos tomados cada uno de uno de los dos sistemas:  $T_1-T_2$ ,  $A_1-T_2$ ,  $T_1-A_2$  y  $A_1-A_2$ . Toda cita genera estas cuatro parejas simples y virtuales; corresponde a la lectura—a la interpretación como negociación de las diferencias—hacerlas existir, llevarlas a cabo, otorgando o no a cada relación potencial un valor efectivo: el de símbolo, indicio, diagrama o imagen, que designan los cuatro valores correspondientes a las cuatro relaciones simples, que componen a su vez una tipología formal de la cita, con cuatro casillas, de acuerdo con la relación a la que la lectura reconozca un predominio sobre las otras.

Verificar esta tipología condicional significaba confrontarla con diversas prácticas de la cita. Tres sondeos sucesivos nos han descubierto diversos valores privilegiados en la cronología: el de símbolo en la retórica antigua, el de indicio para el comentario medieval y, en el texto de la época clásica, el de icono, valor bajo el cual se subsumen las especies del diagrama y de la imagen, dos figuras convergentes del sujeto cartesiano.

La tipología preveía formalmente cuatro valores de la cita; y algunos sondeos los han exhumado. El proceso formal y el proceso empírico, ambos igualmente arbitrarios e imprecisos, se legitiman mutuamente. Cada uno aportará la prueba del otro y conjuntamente serán verdaderos y exhaustivos.

¿Eso es todo? El círculo se ha cerrado, el rizo se ha rizado. No hay nada más que decir. Siempre hay, en suma, cuatro casillas en la tipología de la cita y están llenas. El sistema de la cita está completo, cerrado desde el siglo XVII: la cita, según Port-Royal, satura este sistema, agota sus posibilidades, y no hay nada más que esperar, a menos que volvamos atrás, a revalorizar la *gnome* o, más probablemente, la *auctoritas*, como estamos viendo y como efectivamente se hace. Toda cita se sitúa prudentemente en una de las casillas previstas, y la máquina de la escritura se pone en marcha sin un fallo. Con la cita la máquina dispone de una regulación o de un control homeostático necesario y suficiente de la repetición de lo ya dicho y, por consiguiente, de la escritura en general. No tengo más que someterme a ella o renunciar.

Pero ¿realmente esto es todo? ¿Está agotada la cuestión? ¿No hay nada más que decir o repetir? ¿No podemos soñar con una cita rebelde que se escabulliría entre las mallas de la red, que se sustraería a la clasificación, una cita incalificable, un grano de arena en la máquina? Y, suponiendo que esta cita viciosa exista, ¿refutaría la regla, o no sería después de todo más que la excepción que la confirma, su reducción al absurdo?

Sin embargo, la tipología admitía la eventualidad de una cita que estableciera una relación global entre los dos sistemas  $S_1$  y  $S_2$ , sin que fuera posible reconocer los *relata* simples en uno y otro sistema, autor o texto. En la transición del indicio al icono, el emblema o el préstamo de Montaigne nos proporcionó un primer ejemplo. En esta secuencia propondré otros.

## 2. UNA ECONOMÍA DE LA ESCRITURA

Mientras que la enunciación es un proceso de apropiación de la lengua, la cita es un proceso de apropiación del discurso, de los *bienes literarios* como los llamaba Mallarmé.<sup>1</sup> Ahora bien, si la lengua es del dominio público y no pertenece a nadie, el discurso en cambio compete a la propiedad privada. Esto no siempre ha sido así—en la Antigüedad el discurso era *publica materies* exactamente igual que la lengua—, pero eso es lo que afirma Hegel en los *Principios de la filosofía del derecho* y lo que funda el régimen jurídico de la propiedad literaria a partir del siglo XVIII. La frase que yo digo o que yo escribo me pertenece, es mía. Por eso es necesario que la circulación de las frases en el mercado esté vigilada. La cita, de acuerdo con su valor dominante de icono desde el siglo XVII, es una operación económica que estructuran las reglas del intercambio.

¿Qué significaría una revolución del sistema de la cita? Cada cual sería libre de apropiarse el discurso del otro, de plagiar todos los libros, a la manera del héroe de Borges y de Casares, César Paladión, que practicaba la «ampliación de unidades»: «Antes y después de nuestro Paladión, la unidad literaria que los autores recogían del acervo común, era la palabra o, a lo sumo, la frase hecha. Apenas si los centones del bizantino o del monje medieval ensanchan el campo estético, recogiendo versos enteros».<sup>2</sup> Paladión hizo mucho más: publicó con su nombre libros enteros, *Emilio*, *Egmont*, *Thebussianas*, etcétera. Cuando murió, estaba preparando un *Evangelio según san Lucas*. Pero Paladión publicaba con su nombre. Elegía para representarle un libro ente-

<sup>1</sup> Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, en: *Œuvres complètes*, op. cit., p. 637.

<sup>2</sup> J. L. Borges y A. B. Casares, «Homenaje a César Paladión», *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 19.



ro en lugar de una cita cualquiera. Se había propuesto «bucear en lo profundo de su alma y publicar libros que la expresaran, sin sobrecargar el ya abrumador *corpus* bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea».<sup>3</sup> En la perigrafía de una obra de Paladión, sólo ha cambiado el nombre del autor, aunque se trata precisamente de la pieza esencial, el referente último del signo, de la cita o del libro como icono. El método sigue estando bajo el signo del icono y no suprime la perigrafía.

Una revolución supondría algo más, la supresión de la propiedad privada en materia de escritura. No solamente todos los libros no constituirían más que uno, sino también todos los autores. Nuestra hipótesis de partida, la relación mediante una cita de dos sistemas semióticos, sería improcedente, y la tipología que se deduce de ella, caduca. Ya no habría cita. Paladión no tendría nombre y no podría ser acusado de plagio. La apropiación privativa del texto sería substituida por una actualización anónima e indivisa, el comunismo intelectual cuyo advenimiento auguraba Freud, una utopía cuyo eslogan repetido por las masas no es más que un irrisorio sucedáneo. De semejante enunciación colectiva la única idea que podemos hacernos es la recitación de los monjes en el salterio, o la de los chinos en el pequeño libro rojo, formas extremas de la cita. En lugar de que la propiedad colectiva suprima la cita, ocurriría tal vez todo lo contrario y sólo sobreviviría la cita de la escritura. El discurso es el último refugio de la propiedad, sin duda porque es su origen, y haría falta más de una revolución cultural para quebrantar su economía, ya que ésta es estable y está sujeta a una regulación homeostática: la cita corrige sus vacilaciones, sus desmayos momentáneos, sus pequeñas oscilaciones.

<sup>3</sup> *Id.*

### 3. TERATOLOGÍA

A falta de una revolución cuyo programa parece quimérico, ¿qué clase de desviaciones, con relación a la tipología de la cita, siguen siendo plausibles? No serán transformaciones radicales del sistema—conservarán su hipótesis de partida—, sino transgresiones puntuales del código, interferencias en la clasificación. Las habrá de dos clases: regresiones y perversiones.

Una regresión consiste en la vuelta a una tabla de los valores de la cita incompleta e inacabada, tal y como lo era antes del siglo XVII. Éste es el caso de las reapariciones del comentario o del discurso teologal en todas sus formas, cuando pretenden ignorar el valor icónico de la cita y de toda enunciación. Suponen la adhesión total del sujeto a un discurso, no sólo que lo reconozca; exigen una fe.

Por el contrario, la perversión es la ausencia misma de fe, si no de ley. Se entiende aquí sin ninguna connotación negativa ni peyorativa—suponiendo que éstas sigan siendo las acepciones principales de la palabra—, más bien como un *desafío* al sistema, al modelo y a la clasificación. La perversión introduce un sesgo en el sistema cerrado, lo descompone. Es una curiosidad económica o un *curiosum*. Las hay para todas las épocas y para todos los estados del código, tanto en su variedad barroca como en la antigua o la medieval. La perversión es una desviación del código, pero no lo destruye, ni suprime la hipótesis de partida: simplemente los desplaza. Por eso se puede dar cuenta de ella en los términos mismos del código: aquí reside toda la ambigüedad de la perversión o de la anomalía. Si la clasificación es exhaustiva, si cuadrícula todas las posibilidades, la anomalía no es imperceptible; si el código la contiene como su aberración, ello confirma su propia pertinencia. Para poner un ejemplo, veamos el de la autocita de Chateaubriand, quien escribe en la *Vida de Rancé*: «... (me cito a mí mismo, ya no soy más que el tiempo)»,

remitiendo así al *Genio de cristianismo*. Esto introduce, entre los dos sistemas semióticos habituales, una relación suplementaria, justificada por el paréntesis: los dos textos tienen el mismo autor— $T_1 \neq T_2$  aunque  $A_1 = A_2$ —, pero no es seguro que constituyan un único sistema semiótico. Éste es el tipo de problemas que saca a la luz la anomalía.

En economía se llama «fenómenos perversos» a aquellos a los que los medios de intervención tradicionales no aportan ningún remedio, aquellos que escapan al control, aquellos que hacen dudar de la noción misma de equilibrio. Sin embargo, ocurren en un universo económico muy codificado y estructurado, en el que representan zonas limitadas de desorden: nada consigue reabsorberlas, pero, globalmente, el sistema se acostumbra a tales perturbaciones, localizándolas, limitando su expansión, rodeándolas de cortafuegos. Todo el problema reside en el ámbito de tolerancia de un sistema a sus propias disfunciones, los desórdenes localizados que puede soportar sin llegar a la catástrofe. La perversión económica más famosa es la estanflación, la presencia simultánea de paro y de inflación cuando todo nos dice, toda la teoría, que son términos contradictorios, como los dos platillos de una balanza uno a cada lado del fiel. Sin embargo, a pesar de los años de estanflación, un mal endémico, el capitalismo se sobrevive a sí mismo, y la teoría no explica el porqué.

En materia de escritura, la perversión es económica: perturba la estructura de los intercambios en el discurso y la propiedad literaria. Es el robo (el plagio), el gasto (el *dumping*, la inflación de citas), la prostitución (la autocita), el don: todo lo que hace trampa o pervierte la regla del juego, que ya existía en Montaigne, antes de que esa regla fuera establecida. ¿Se podría pensar en una estanflación propia a la escritura contemporánea? Se trataría de la coexistencia del paro del autor y de una inflación del texto o del intertexto, de la práctica que consiste en retomar, en resucitar, sin que sea un robo ni un plagio, obras del pasado, personajes literarios o

novelescos. Aragon comenzaba así su primera novela, *Anicet ou le Panorama, roman*, con un encuentro entre su héroe (hipóstasis manifiesta del autor) y Arthur (Rimbaud). Enumerar casos análogos en la literatura de este siglo sería interminable. Borges figuraría en un lugar de honor ya que, como escribió Maurice Blanchot: «Se reconoce en George Moor y en Joyce—hubiera podido decir también en Lautréamont, en Rimbaud—, capaces de incorporar a sus libros páginas y figuras que no les pertenecían».<sup>4</sup> Pero la literatura sobrevive, se recupera bien de los delitos cometidos contra su orden.

Las transgresiones son variadas: todas las anomalías o, sin que esto suponga un juicio de valor, todas las diferencias, «las variaciones individuales sobre un tema concreto», como las llama Canguilhem. Sólo se las puede considerar patológicas cuando se las compara con el modelo, no como un dato estadístico, sino como norma: pero no es momento para hacerlo. Una cita anómala no es anormal, es un desafío o una profanación. Considerarla patológica sería reducir su especificidad.

¿Todos estos accidentes se dispersan en una nebulosa salvaje, heteróclita y anárquica, o bien componen un conjunto dotado de cierta coherencia? Si tratamos de establecer la lista de las citas anómalas, tal y como las expone por ejemplo la obra de Borges, ¿el catálogo tendrá un sentido, propiedades, un principio? Debemos aplazar la respuesta: resolverla prematuramente comportaría el riesgo de ignorar las aberraciones más aberrantes, aquellas que no se encontrarían en un catálogo de aberraciones. Pero si se encuentran todas, volveremos a encontrar el código y el sistema, *ab absurdo*, de modo que la red de las anomalías será el doble invertido. La relación de la norma con la perversión será una relación de duplicidad en el sentido de una correspondencia que trasciende la división o la contradicción; y la teratología, cuando

<sup>4</sup> M. Blanchot, *El libro que vendrá*, trad. Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 111.

busca la ley en los fallos, es también una vía de acceso al conocimiento. En realidad, tal vez sean las perversiones de la cita, exploradas por Borges entre otros, las que—lo admito—no sólo me han incitado a buscar una estructura de la cita «normal», sino que incluso han establecido esta estructura, descubriendo casos que las ponían en práctica de un modo caricaturesco.

Éstas son algunas de esas perversiones que querría considerar ahora como tales, ya no, en una perspectiva heurística, según la estructura que ponen al descubierto: el juego, el exceso, la falsificación, el despropósito, la serie. Todas ellas atentan, cada una en mayor medida que la anterior, contra las reglas del intercambio y el símbolo de la propiedad.

#### 4. FESTIVIDADES

Existe una vieja tradición lúdica de la cita. En la Grecia antigua, la competición de citas era un juego de sociedad del que Ateneo da una descripción detallada en *El banquete de los eruditos*: «En respuesta a un primero que había recitado un verso épico o un yambo, cada cual iba declamando el que venía a continuación; o también, a quien exponía un pasaje fundamental, le respondían con el de algún otro poeta, porque había expresado la misma idea. O pronunciaba cada uno un yambo. Además de eso, cada quien recitaba un pasaje en verso con el número de sílabas que se hubiera establecido [...] Como premio para tales concursos establecían una corona [...] tenemos ya que comentar qué pena sufrían quienes no adivinaban el acertijo que se les planteaba: bebían éstos salmuera mezclada en su vino, y tenían que vaciar la copa sin respirar».<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ateneo, *El banquete de los eruditos*, x, 457 [trad. Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, Gredos, 2006]. Citado por E. Curtius, *La*

Con este juego de la cita y el recitado se relacionan la rapsodia y las competiciones de rapsodas evocadas por Platón en el *Ion*: estas exhibiciones tienen también el valor de la proeza, de la prueba o de la *performance*.

En *Les Hain-tenys, poésie de dispute*, Jean Paulhan describe una actividad análoga de la tribu de los Merinas en Madagascar,<sup>6</sup> y ese carácter lúdico o incluso deportivo de la cita y del recitado no está en absoluto ausente de la *disputatio* en la que se adiestraba en la universidad del Medioevo. En la medida en que es una competición, una justa oratoria, el juego perjudica poco al sistema y no se burla de él. La burla recae en el vencido, no de la cita. El juego es un desafío que se lanza menos al código que a algunos de sus usuarios.

Todos estos divertimentos se sitúan en un estado de la cita anterior (antiguo o medieval) o ajeno al que se establecerá de una forma duradera durante el siglo XVI. Si el fundamento de este último modelo es icónico, si implica profundamente al sujeto de la enunciación, ¿no estará rigurosamente prohibida toda especie de malabarismo o de gratuidad? Si la seriedad es la primera condición exigible a un autor, ¿la frivolidad no lo desautorizará necesariamente? No existe, pues, malversación lúdica posible de la cita consumada.

Witold Gombrowicz, en la novela *Trans-Atlántico*, cuenta la historia de una justa oratoria que enfrenta al narrador, representante de Polonia, con el propio Borges, en quien Argentina ha delegado su representación. Pero la regla del juego se ha modificado desde la Edad Media, y Borges hace trampa, o más bien la lleva hasta sus últimas consecuencias: en lugar de responder a las proposiciones de su adversario con citas, las denuncia como citas. «Han hablado de la mantequilla mantequillosa... Desde luego, la idea es interesante..., sí, una idea muy interesante... ¡Lástima que no sea

---

*Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, París, PUF, 1956, p. 71.

<sup>6</sup> J. Paulhan, *Les Hain-Tenys, poésie de dispute*, París, Gallimard, 1939.

nueva, porque ya Sartorio la expresó en sus *Églogas*!». <sup>7</sup> A lo que Gombrowicz replica: «¿Qué diablos me importa saber lo que dijo Sartorio cuando soy yo quien habla?». <sup>8</sup> Pero por desgracia toda frase ya ha sido dicha con anterioridad, así que Borges, exacerbando la lógica de la cita icónica, adoptando la decisión de refutar cualquier repetición, tendrá la última palabra: «Dicen que qué importa saber lo que dijo Sartorio cuando uno es quien habla. La idea no es nada mala. Podría servirse con una salsita de alcaparras; el problema es que ya madame de Lespinasse dijo algo parecido en una de sus *Cartas*». <sup>9</sup> Una vez la competencia y el derecho a la palabra de Gombrowicz han sido quebrantados, no tiene más recurso que el impropio: «¡Mierda, mierda, mierda!». Pero no hay nada menos original y una vez más cae en la trampa: «La Idea es buena, y si se la sirve con Hoguitos no es nada despreciable; sólo hay que freírla un poco y cubrirla con Crema fresca; pero ya fue expresada por Cambronne». <sup>10</sup>

Refutar el discurso del otro con el pretexto de la cita, significa privarlo de sus iconos, descalificarlo y reducirlo al silencio. Quien tiene la última palabra, es quien tiene referencias. Ésta es la estrategia constante de Borges cuando agota las posibilidades del sistema clásico de la escritura, de la perigrafía y de la cita, hasta ponerlo en contradicción. Borges, por su parte, es inatacable cuando derrota a su adversario, cuando lo obliga a callarse poniéndolo enfermo con la obsesión del «ya está todo dicho». Como dice Borges en otra parte: «La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma». <sup>11</sup>

Gombrowicz se rinde: «Perdí el aliento. Se me trabó la lengua. Aquel canalla logró enmudecerme, dejarme sin pa-

<sup>7</sup> W. Gombrowicz, *Trans-Atlántico*, trad. Sergio Pitol y Kazimierz Piekarek, Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 57.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 58.      <sup>9</sup> *Id.*      <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>11</sup> J. L. Borges, «La biblioteca de Babel», *Ficciones*, op. cit., p. 98.

labras, porque lo mío ya no era Mío, sino que parecía un Robo».<sup>12</sup>

La cosa no vale la pena: Ion de Éfeso, a quien Sócrates acorraló por las mismas razones, no perseveraba menos en su repertorio. Y eso es lo que la cita consumada prohíbe.

## 5. RELLENO

Menos inofensivos para el sistema de la cita que el juego (o incluso que el hacer trampas con la regla del juego), y por lo tanto menos tolerables, son la pérdida del sentido de la medida y el desbordamiento. El juego se desembaraza de lo serio; el relleno, de la medida: es una huelga de celo que, con una fingida sumisión, ridiculiza la regla por exceso. La menipea o el mosaico de citas, la literatura carnavalesca, convirtieron este exceso en un género: la acumulación de signos heterogéneos y «normalmente» dispersos, la profusión de una enciclopedia, de un universo en miniatura o de un museo, como en un cuadro del Bosco.

Rabelais fue un habitual de estos abusos, bien porque recogiera sus citas fuera del *corpus* reconocido y admitido (las Escrituras), como los «Gritos de París»—los anuncios de los vendedores ambulantes, que son los antepasados de los eslóganes publicitarios—, bien porque parodiara la modalidad contemporánea de la cita, el índice o la *auctoritas*.<sup>13</sup> En ambos casos, resulta una devaluación del signo por exageración, cuantitativa o cualitativa, que lo abandona o al menos lo deja disponible para una nueva transposición, en la que tendrá un valor inédito.

Igual que el juego, el relleno o la fatrasia<sup>14</sup> parece incon-

<sup>12</sup> W. Gombrowicz, *op. cit.*, p. 59.

<sup>13</sup> M. Bajtín, *L'Œuvre de Rabelais*, París, Gallimard, 1970, pp. 182-183.

<sup>14</sup> *Fatrasie* (fatrasia), poema de la Edad Media, de un carácter incohe-



cebible al margen de la cita consumada del siglo xvii, como un desafío anticuado, que no tendría ya motivo. Si el juego, en la Antigüedad, se ejerce más bien sobre la cita como símbolo, y desplaza este valor, la inflación en cambio es un gesto antiautoritario; se convirtió en un género en el momento de mayor auge, de los mayores abusos, de la *auctoritas*. El juego es una corrupción del símbolo; y la inflación una alteración del indicio.

¿Qué valdrá entonces la inflación en oposición al icono, si este último ha vuelto obsoletos el indicio y el símbolo? ¿Acaso el juego y la inflación no representan regresiones, más que perversiones, con relación a una cita cuya característica dominante se ha convertido en icónica? Mediante un gasto sin contrapartida, el autor gasta sus cartuchos, es decir, sus reservas, y se desacredita. La obsolescencia del índice indica el anacronismo de la inflación y explica sin duda la rareza de los ejemplos que se encuentran de él, hasta finales del siglo xix. Lautréamont fue el primero que quebrantó la hegemonía de la escritura clásica y de la cita icónica mediante un relleno provocador, lo que prueba que conservaba todavía, más allá del icono, una fuerza corrosiva suficiente.

## 6. EL TRAMPANTOJO

En su tratado sobre la elocuencia barroca, *Agudeza y Arte de ingenio*, Baltasar Gracián, dedica un capítulo entero a la cita: «De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad».<sup>15</sup> Como hemos visto, durante el

---

rente o absurdo, formado de refranes, proverbios, etcétera, puestos unos detrás de otros, que contenían alusiones satíricas. (N. del T.).

<sup>15</sup> B. Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*, Huesca, 1648. Edición utilizada, Biblioteca Castro, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Turner, 1993, pp. 307-763. [Todas las citas de Gracián están en castellano en el original. (N. del T.)].

siglo XVI era habitual que la cita tuviera un lugar en los manuales de retórica. Según Gracián, es un *concepto*, lo que se traduce aproximadamente por un rasgo del espíritu y que Gracián define así: «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»: <sup>16</sup> combina lo inteligible y lo sensible. Por lo que respecta a la *agudeza*, esa sutileza que la elocuencia persigue, es aquello que suspende el juicio, «suspende la inteligencia», <sup>17</sup> cosa que sensibiliza o sensualiza el discurso. *Concepto*, la cita es por lo tanto un compendio o un contacto entre los sentidos y la inteligencia; es tanto más sutil cuanto más apropiada a las condiciones de su enunciación. «Cuantas más son las correlaciones del texto, acomodado con las circunstancias del sujeto, es mayor el concepto, y más fundamental». <sup>18</sup> No existe, según Gracián, una diferencia apreciable entre esta cita y la de la retórica clásica, en Lamy por ejemplo: ambas son correspondencias—Gracián emplea, de manera significativa, el término *correlación*—entre dos textos, tanto mejores cuanto más próximas sean las circunstancias y los contextos. Sin embargo Gracián introduce una distorsión, una licencia que la ética clásica condena: «Puédesele ayudar a la autoridad acomodada, añadiéndole alguna otra palabra, para ajustar del todo la correspondencia». <sup>19</sup> De modo que, para mejorar la adecuación de la cita con el texto que la repite, puede añadirse una palabra, o cambiar otra. Y cuando más adelante explica: «No sola una palabra, sino parte de una autoridad, se puede alterar», advertimos que es legítima prácticamente cualquier alteración de la cita para adaptarla a la circunstancia actual. Y de esta transformación Gracián pone el ejemplo de Carlos V, quien al regresar de una campaña victoriosa en Alemania, modificó la famosa frase de César, «*Veni, vidi, vici*» diciendo: «*Veni, vidi, vicit Deus*».

<sup>16</sup> *Ibid.*, discurso II, p. 320.      <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>18</sup> *Ibid.*, discurso XXXIV, p. 584.      <sup>19</sup> *Ibid.*, p. 586.

Esta clase de alteración no es más que la primera de una serie de libertades que Gracián recomienda se tomen con la cita. Siguen la traducción, la cita por antítesis, el desplazamiento de lo sagrado hacia lo profano y viceversa, todos ellos sesgos que alejaban la cita de la ética de su época, que exigía el respeto de los autores. Se debía citar no solamente con seriedad y medida, evitar las bromas y los excesos, sino además citar con deferencia. La regla fundamental de esta deferencia es la fidelidad a la letra del texto citado, como valor de autenticidad de la cita. La cita inexacta es una traición, es inadmisibles, desautoriza al citador: si es periodista, es merecedor de los tribunales. Mientras que la seriedad es garantía del símbolo, mientras que la medida califica al indicio, la fidelidad es la condición del valor icónico de la cita.

La cita infiel que defendía Gracián, la de la ostentación—con el fin de enriquecerla, Gracián se permitía la deformación—ya había sido condenada por Loyola que, como los caballeros de Port-Royal, desaprobaba la cita en el púlpito. La posición de Gracián sin duda tuvo algo que ver en la condena que le impuso la Compañía de Jesús de la que era miembro.

La alteración barroca representa la primera perversión auténtica de la perigrafía o de la economía clásica de la escritura. Desafía el modo de producción, contemporáneo y dominante, del texto. Este gesto es importante: es más grave que el juego o que la acumulación, ya que instaura una depredación, una degradación del original y del origen. La cita corrompida de Gracián asume el simulacro y el trampantojo, representa lo ilusorio: hace del panteón perfectamente ordenado de los autores una fosa común donde las herencias se descomponen. Esta transformación es el primer paso, el postulado de todas las transgresiones del orden del discurso—la clasificación de la biblioteca le es homotética—, en cuanto que se pueden definir como manipulaciones del principio de los indiscernibles. Después de Gracián se abre el camino

para la erosión de los discursos, se inaugura el texto como decadencia de lo ya dicho.

## 7. LA SINRAZÓN SUFICIENTE

Toda la obra de Borges es un juego que pervierte sistemáticamente la economía tradicional de la escritura. Cada texto lleva a cabo una anomalía concreta de la perigrafía y, recíprocamente, de cada posible anomalía hay un relato de Borges que la ilustra. Borges explora, exacerbándolos, los fracasos de la escritura. La escritura canónica y la obra de Borges mantienen una relación de duplicidad o de inversión. Por ello, la lectura de Borges descubre el negativo del funcionamiento canónico de la cita. Sería inútil pretender demostrar que la obra de Borges se adapta en contrapunto a la estructura canónica de la cita, o que esta estructura concuerda negativamente con la obra de Borges, que da incluso cuenta de ella, o si una y otra se entienden previamente, si la cita de Borges muestra los mecanismos internos de la cita icónica desnaturalizándola. Exagerada, pierde el aspecto y la naturalidad. Sólo subsiste la estructura, un boceto. Desde este punto de vista, la obra de Borges es también el producto del modelo positivo, de la técnica perigráfica, pero un producto aparente, que decepciona.

La estructura «normal» de la cita, que tiene la función de un principio de regulación de la escritura, pone en relación dos sistemas semióticos, cada uno de ellos supuestamente completo y autónomo (compuesto de un sujeto y de un texto), así como independientes entre sí. La relación establecida por una cita es, por lo tanto, parcial y puntual. Una aberración de esta estructura sería una cita que suprimiera la independencia de los dos sistemas, que los emparejara o incluso que los confundiera, como es el caso de la copia. Esta aberración excede con mucho el campo de acción de la cita

«normal», una micro-estructura o un epifenómeno en el texto, incluso si este epifenómeno tiene un valor considerable de control. La disfunción provoca un acoplamiento global de los dos sistemas, y no solamente parcial o puntual.

Al incluir cada sistema un sujeto y un texto,  $A_1$  y  $T_1$  para  $S_1$ ,  $A_2$  y  $T_2$  para  $S_2$ , la relación suplementaria que genera una cita anómala es susceptible de establecerse bien entre los dos sujetos,  $A_1$  y  $A_2$ , bien entre los dos textos,  $T_1$  y  $T_2$ , a menos que sea esta relación suplementaria la que provoca la disfunción. Las otras dos relaciones globales,  $A_1-T_2$  y  $T_1-A_2$ , al ser heterogéneas, parecen irrealizables. Dicho de otro modo, la anomalía se deduce de la existencia, no ya en el nivel de la microeconomía, sino en el nivel del conjunto del texto, de una relación entre el citador y el autor, o entre el texto citante y el texto citado, pudiendo ser esta relación de cualquier orden, de filiación o de plagio, de homotecia o de inversión, etcétera, pero en todo caso irreducible a una de estas variedades.

La relación global y anómala es una función o una transformación que, una vez planteada, permite pasar del primer sistema al segundo, y produce el segundo a partir del primero; es un procedimiento de fabricación del nuevo texto, que podría representarse así:  $S_2 = f(S_1)$ .

De manera general, *Crónicas de Bustos Domecq* de Borges y Bioy Casares se presenta como un catálogo de estas transformaciones o procedimientos de fabricación: el método mencionado de César Paladión, «la ampliación de unidades», es un ejemplo de ello. Pero otros dos relatos de Borges confieren a estas relaciones globales, que tienen la facultad de generar un texto, una forma superlativa y extrema, la forma de la identidad: la escritura de la cita entraña una semejanza absoluta y perfecta, o bien entre los dos autores, o bien entre los dos textos, que no son más que uno.

El primer caso es el del relato «Los teólogos».<sup>20</sup> Se trata de

<sup>20</sup> J. L. Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 41-54.

una parodia del procedimiento de escritura teologal. Aureliano y Juan de Panonia, dos teólogos, se han convertido en rivales a partir de la denuncia de la herejía de los *monótonos*, según los cuales el tiempo es cíclico y la historia se repite. Juan vence, con una refutación breve y sencilla: «El tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá, por todos los hombres». <sup>21</sup> Éste es el principio de los indiscernibles, claro en el enunciado, pero ambiguo si su enunciación no es concreta, o si la individualidad de su autor está ausente, como si fuera una concesión a los monótonos.

Más tarde, le corresponde a Aureliano afrontar una nueva herejía, la de los *histriónicos*, que imaginan «que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo». <sup>22</sup> Los histriónicos de la diócesis de Aureliano afirman que el tiempo no conoce repeticiones, que no podría haber dos instantes semejantes. Para describir la herejía, Aureliano tiene grandes dificultades: «De pronto, una oración de veinte palabras se presentó a su espíritu. La escribió, gozoso; inmediatamente después, lo inquietó la sospecha de que era ajena. Al día siguiente, recordó que la había leído hacía muchos años en el *Adversus annulares* que compuso Juan de Panonia. Verificó la cita; ahí estaba. La incertidumbre lo atormentó. Variar o suprimir esas palabras era debilitar la expresión; dejarlas era plagiar a un hombre que aborrecía; indicar la fuente era denunciarlo». <sup>23</sup> Aureliano deja la cita y Juan es acusado, a continuación es condenado y muere en la hoguera.

Pero lo más interesante está por llegar. Aureliano muere a su vez, quemado, como Juan, pero por un rayo. En el reino de los cielos, Dios «le toma por Juan de Panonia» o, más exactamente, «Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecido y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 45.    <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 48.    <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 51.

una sola persona».<sup>24</sup> La identidad de los sujetos de la enunciación provocada por la identidad de los enunciados, por la repetición o por la cita, es un tema predilecto de Borges, que escribe además, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: «Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son* William Shakespeare».<sup>25</sup> Aquí, la identidad está íntimamente ligada al contenido de las dos herejías de las que se trata en «Los teólogos», así como al principio de los indiscernibles en el que se representan. ¿Pueden o no pueden repetirse dos instantes, dos acontecimientos idénticamente? Si es así, si dos enunciados son idénticos, sus enunciaciones también lo son, y sus autores.

El segundo desajuste extremo, en que la cita implica una identidad no ya de los sujetos,  $A_1$  y  $A_2$ , sino de los textos,  $T_1$  y  $T_2$ , lo ilustra el relato «Pierre Menard, autor del Quijote». El ambicioso proyecto de Pierre Menard, simbolista francés de principios del siglo xx, fue «reproducir unas páginas que coincidieran—palabra por palabra y línea por línea—con las de Miguel de Cervantes».<sup>26</sup> Con este fin imaginó un primer método: proceder mediante una total identificación con el autor cuyo libro quería «reproducir», «*ser* Miguel de Cervantes».<sup>27</sup> Pero Pierre Menard lo descarta por ser demasiado fácil: «Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo—por consiguiente, menos interesante—que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard».<sup>28</sup> Lo logró componiendo por sí mismo los capítulos ix y xxxviii, así como un fragmento del capítulo xxii de la primera parte del *Quijote* de Cervantes. Dos autores distintos, puesto que Menard se negó a la identificación o a la posesión, resulta que han escrito, a tres siglos de distancia, el mismo texto: «El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos,

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 54.    <sup>25</sup> J. L. Borges, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 47.    <sup>27</sup> *Id.*    <sup>28</sup> *Ibid.*, p. 48.

pero el segundo es casi infinitamente más rico». <sup>29</sup> Su estilo es efectivamente arcaizante, sus referencias anacrónicas, etcétera. Además, aunque los dos enunciados sean en todo punto idénticos, los sujetos, los sistemas, están separados, porque las enunciaciones no coinciden y son irreducibles. Los desenlaces de los dos relatos, «Los teólogos» y «Pierre Menard», se oponen como la herejía de los monótonos y la de los histriónicos: ¿es o no concebible la repetición?

Es un lugar común mencionar a Leibniz a propósito de Borges, <sup>30</sup> cosa que hace él mismo, quien reconoce en sus propios relatos la presencia del filósofo, al que citan o aluden al menos tres relatos de *Ficciones*, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», «El acercamiento a Almotásim» <sup>31</sup> y «Tema del traidor y del héroe». Pero esto no es más que dar una débil idea de la importancia del sistema leibniziano en los procedimientos de escritura que Borges explota. En la bibliografía imaginaria de Pierre Menard figuran varias obras sobre Leibniz, otra lleva como epígrafe una cita del filósofo: toda la obra de Pierre Menard, pero también la de Borges, está bajo el signo de Leibniz. Es necesario recordarlo para comprender por qué la repetición tiene, en los dos relatos a los que acabamos de referirnos, efectos opuestos e incluso contrarios. Los dos textos tienen en común representar, como dice Borges del primero en el epílogo del *Aleph*, «un sueño, un sueño más bien melancólico, sobre la identidad personal». <sup>32</sup> En «Los teólogos», la repetición va de la mano de la identidad de

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 52. La colusión de los dos adverbios, «casi infinitamente», produce un oxímoron, la figura habitual que trata de decir lo indecible, «la oscura claridad». En este caso, lo indecible es la repetición, o la diferencia, «el mismo y sin embargo otro».

<sup>30</sup> Véase P. Macherey, «Borges et le récit fictif», *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero, 1966, pp. 277-285.

<sup>31</sup> «El acercamiento de Almotásim» forma parte también de *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 157-167. (N. del T.).

<sup>32</sup> J. L. Borges, *El Aleph*, op. cit., p. 200.



los dos autores, sin que se sepa si la implica o si es implicada por ella. En «Pierre Menard», por el contrario, la diferencia entre los autores y la alteridad de los sistemas se mantiene a pesar de la identidad de los textos; y Borges erige incluso esta irreductibilidad en dogma o en principio de un arte nuevo de la lectura: «la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas». <sup>33</sup> Si se piensa en el destino que iba a conocer este método de lectura y de escritura, Borges, que lo enunció formalmente antes de la última guerra, tiene realmente la talla de un precursor. En 1939 escribía: «Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?» <sup>34</sup> Hay que relacionar este elogio, y el tipo de lectura de la *Odisea* al que anima, con las dudas que Borges formula en otra parte respecto a la empresa de Joyce en el *Ulises*: «Los repetidos pero insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con la *Odisea* homérica, siguen escuchando—nunca sabré por qué—la atolondrada admiración de la crítica». <sup>35</sup> La tentativa de Pierre Menard, a los ojos de Borges, vale más que la de Joyce; es más ambiciosa cuando postula: «Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será». <sup>36</sup>

Para la estructura de la cita, los dos casos, el de Aureliano y el de Pierre Menard, son aberraciones o fantasías diferentes, sin que se perciba de inmediato cómo se relacionan entre

<sup>33</sup> J. L. Borges, *Ficciones*, op. cit., p. 55.

<sup>34</sup> *Id.*

<sup>35</sup> J. L. Borges, «El acercamiento a Almotásim», en: *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza, 2008, p. 165.

<sup>36</sup> J. L. Borges, *Ficciones*, op. cit., p. 55.

sí. No obstante, Borges presenta la segunda, la de Pierre Menard, como una sutileza o una dificultad de un grado superior: Pierre Menard descarta la identificación total con Cervantes a causa de su facilidad. La diferencia entre los autores y los sistemas, a pesar de la identidad de los textos o de los enunciados, es más compleja y más rica que la identificación entre los autores y los sistemas por la identidad de los textos. O incluso, la herejía de los histriónicos, con todo lo que toma de la imagen del espejo—la más cara a Borges—, es más refinada que la de los monótonos. La referencia a Leibniz nos permite establecer esta jerarquía.

Veamos los cuatro grandes principios leibnizianos: contradicción, razón suficiente, continuidad e indiscernibles. El primero, que enuncia que de dos proposiciones contradictorias una es verdadera y la otra falsa, determina las verdades necesarias y las existencias posibles (entre las cuales la contradictoria es imposible). El segundo determina las verdades de hecho o contingentes y las existencias actuales entre las posibles, lo que significa que lo contingente no está sometido al azar sino que su realización responde a una razón indispensable. Pero ¿de qué razón se trata? Ésa es la pregunta que se planteaba Heidegger en 1929, en *Von Wesen des Grundes* [«De la esencia del fundamento»],<sup>37</sup> y cuyo eco encontramos en algunos relatos de Borges. Los dos últimos principios leibnizianos son más bien expresiones particulares del principio de razón suficiente, es decir condiciones de lo realizable. El de continuidad enuncia que no hay salto de una cosa a otra, y el de los indiscernibles, que dos cosas individuales no podrán ser exactamente semejantes, que tienen al menos una diferencia cualitativa interna absoluta. Estos cuatro principios están ordenados, desde lo posible hasta lo actual, y debemos a Leibniz el haber introducido el segundo de

<sup>37</sup> Heidegger, «Ce qui fait l'être-essentiel d'un fondement ou "raison"», *Questions 1*, París, Gallimard, 1968.

ellos, *principium rationis sufficientis*, mientras que Descartes y Spinoza no conocían más que el primero, de contradicción o de identidad, y no sabían cómo separar lo posible (lo no-contradictorio en sí) de lo actual: Descartes consideraba que lo real era el resultado de una lotería entre los posibles, y Spinoza, que todos los posibles se realizan efectivamente.

En «Los teólogos», Aureliano y Juan de Panonia son indiscernibles porque el cuarto de los principios leibnizianos, en torno al cual giran las dos herejías evocadas en el relato, no es respetado. Es este principio el que permite o impone la distinción entre dos casos de un enunciado idéntico, dos enunciaciones. Aureliano y Juan no son más que uno, como si faltara el principio que prohíbe que dos cosas individuales sean idénticas. Pero es precisamente este principio, formulado por Juan contra los monótonos, el que se encuentra negado, anulado por la condena y la ejecución de Juan. Desde el momento en que Juan es quemado, desde el momento en que no hay principio de los indiscernibles, se hace posible que Juan y Aureliano se confundan o sean inseparables.

El principio de los indiscernibles se manifiesta en el discurso mediante signos que la lingüística contemporánea designa con el nombre de *shifters*, conectores, o, más generalmente, por los deícticos, por los signos-indicios que la semiología de Peirce y la fenomenología de Husserl oponen a los signos-símbolos, por todos los indicadores espacio-temporales (adverbios, pronombres, nombres propios y, por supuesto, citas) sin los que el discurso se convierte en arbitrario y absoluto, suspendido en un tiempo y un lugar indefinidos, indecibles: la eternidad, el laberinto. El discurso sin indicios se separa de toda referencia (cartesiana), de todo origen; navega por el espacio y el tiempo con una trayectoria incalculable. Cuando faltan los indicios, cuando el discurso omite el principio de los indiscernibles que lo vuelve relativo, es imposible—Kant lo ilustró con el ejemplo de los guantes derecho e izquierdo que no son separables, reconocibles, sin un

signo indicativo—distinguir a Shakespeare de quien lo cita, a Aureliano de Juan de Panonia.

Éste es uno de los recursos continuos de Borges para producir el absurdo o lo fantástico en el discurso y, a la vez, en el universo mismo concebido como un libro o una biblioteca. Lo fantástico es un mundo sin indicios. El laberinto, cuyo paradigma aparece continuamente en la obra de Borges, es un universo (de discurso) que obedece a los principios de contradicción y de razón suficiente, pero que escapa al principio de los indiscernibles, es simultaneidad de todos los instantes y de todos los lugares, o mejor aun, carece de aquello que separaría los puntos en el espacio-tiempo: es el *aleph* sin *hic et nunc*, la eternidad. En resumen, la aberración de la cita característica del relato «Los teólogos» es el retorno, después de la muerte de su refutador, de la herejía de los monótonos o *anulares*, es la licencia concedida al principio de los indiscernibles, en definitiva el laberinto.

Entendemos ahora por qué el otro caso de aberración, el que ilustra el relato «Pierre Menard, autor del Quijote», representa un grado superior de sutileza. El principio de los indiscernibles funciona en él de maravilla, incluso demasiado bien: el texto de Cervantes y el de Menard son idénticos desde el punto de vista del enunciado, del símbolo, pero siguen siendo distintos desde el punto de vista de la enunciación, gracias a las huellas de la enunciación en el enunciado, a los indicios que localizan las circunstancias espacio-temporales. Como dice Borges: «Es lícito ver en el Quijote “final” [de Pierre Menard] una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros—tenues pero no indescifrables—de la “previa” escritura de nuestro amigo».<sup>38</sup> ¿De dónde proviene la aberración? Esta vez no es el principio de los indiscernibles el que se ha relajado, sino, con anterioridad, el principio de razón suficiente. El principio de los indiscernibles

<sup>38</sup> J. L. Borges, *Ficciones*, *op. cit.*, pp. 54-55.

interviene rigurosamente, pero en un universo sin razón suficiente donde entre todos los posibles ya no hay ninguna razón para lo actual, bien sea fortuito (el resultado de una lotería), o bien todos los posibles se hayan realizado. Encontramos estos dos casos en otros relatos de la misma colección de Borges. En «La lotería en Babilonia», lo real es el producto de un sorteo entre los posibles; en «La Biblioteca de Babel», todos los posibles son efectivos. Babilonia es un mundo de la probabilidad, y Babel de la combinatoria. Pero esto no es lo que sucede con el *Quijote* de Pierre Menard, que no se obtiene ni por sorteo, ni por una combinación exhaustiva de los posibles, pese a que éstas serían las dos maneras de volver a encontrar y reproducir un libro preexistente: sólo haría falta tiempo, y Menard también lo necesita. «Mi empresa no es difícil, esencialmente [...] Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo».<sup>39</sup>

Como subraya Pierre Menard en una carta al narrador del relato: «El Quijote es un libro contingente. El Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología».<sup>40</sup> Esto significa reconocer que el principio de contradicción no basta para determinar la existencia efectiva del *Quijote*, como es el caso de las proposiciones matemáticas cuyo contrario implica una contradicción o, según Menard, de determinados textos, como el *Bateau ivre* o el *Ancient Mariner*, que le parecen necesarios, inevitables e ineluctables. El *Quijote*, en cambio, puesto que es contingente, necesita una razón para existir. Y esta razón, reconocida en varias ocasiones por Pierre Menard, es la voluntad de llevar a cabo los posibles. El *Quijote* es posible: la prueba es que ya ha sido realizado. Por lo tanto es necesario: puedo escribirlo sin incurrir en tautología.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 62. Otro ejemplo de cómo la inmortalidad como condición es necesaria.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 63.

Doblemente aberrante, tanto para la economía clásica de la escritura como para el sistema leibniziano del conocimiento, la cita de Borges pone en evidencia un paralelismo entre esas dos construcciones entre las que tiene lugar. Ambas garantizan, en el discurso, lo actual y lo existente, el ser-ahí, podríamos decir en términos heideggerianos; y es la pregunta por el ser del ser-ahí la que plantea Borges: en cuanto que esta cuestión no está resuelta, en cuanto que la esencia de la razón (suficiente) no está definida, la reescritura del *Quijote*, el mismo y sin embargo otro, sigue siendo posible. La cita es la razón suficiente en la escritura y de la escritura, una razón cuyo fundamento sigue siendo oscuro. Sin cita—seria, medida y fiel, es decir razonable y discernible—, mi escritura carece de razón, de derecho a la existencia; es posible, pero no tiene ninguna razón de ser: podría perfectamente no ser. En el fondo, toda la aporía de la escritura, tal y como Borges la revela, es que no sea necesaria, que no le baste con no ser contradictoria consigo misma para existir. En definitiva, la cuestión que se plantea continuamente es la de su razón de ser en cuanto que es contingente. La economía perigráfica responde devolviendo la pregunta: la palabra es actual, existe, no hay más que repetirla, que citarla; Borges dice únicamente que esa palabra es posible, que depende de la absoluta subjetividad de cada cual el actualizarla. Y en esto remite al Barroco que define como «toda creación que trata de agotar sus posibles». De este modo la cita activa, aquella que en lo actual sólo considera lo virtual, aquella que no repite lo actual pero que produce, provoca, la existencia de lo posible testificado como tal por una actualización anterior, no es cita más que por añadidura. El texto de Menard no es ni un plagio ni una copia, o, como dice Borges, hay que estar totalmente desprovisto de perspicacia para no ver en él más que una transcripción del *Quijote*. El texto compuesto por Pierre Menard es una cita continua de Cervantes y coincide con el *Quijote* por añadidura, pero no por casualidad, sino al con-

trario, por una decisión premeditada: si el *Quijote* de Cervantes era contingente, el de Menard es necesario. Y también por añadidura la frase que acude a la pluma de Aureliano es una cita de Juan de Panonia, un añadido que no es en absoluto insignificante (por culpa de un añadido muere Juan de Panonia, y también Pierre Menard le consagra su vida), un añadido que está de más: una sinrazón suficiente y necesaria de la escritura. Borges encomia la insuficiencia del principio de razón suficiente, la misma que descubre Heidegger, y se la toma al pie de la letra, como una necesidad.

La cita tiene, en la economía canónica del texto, el valor de un principio de razón suficiente, de aquello que hace pasar de lo posible a lo real, aquello que piensa la efectividad de lo posible y que es en cierto modo también una necesidad: no importa qué posible no sea realizable, es necesario poder justificar toda escritura efectiva. Librarse de la razón suficiente como coacción equivale a refutar ese tipo de relación entre lo posible y lo real de la escritura. Herbert Quain, otro de los autores fantásticos de Borges, afirmaba: «No hay europeo que no sea un escritor en potencia o en acto».<sup>41</sup> Ser escritor en potencia o en acto es exactamente lo mismo en ausencia de una razón suficiente que permita distinguir lo posible y lo actual. Por eso, o bien todo lo posible es realizable, si no real—es el Barroco según Borges, el principio de proliferación de la obra de Herbert Quain que, en cada encrucijada del relato, toma todos los caminos, todas sus eventualidades arborescentes—, o bien lo real se obtiene por las leyes del azar, por sorteo entre los posibles. Cada relato de Borges opta inicialmente por uno de los términos de esta alternativa. En los dos casos, la cita, que «normalmente» es aquello que, en el texto, toma acta de la diferencia entre lo real y lo posible, es abolida en su forma canónica. Seguir citando (citar

<sup>41</sup> J. L. Borges, «Examen de la obra de Herbert Quain», en: *Ficciones*, *op. cit.*, p. 84.

lo posible como real), seguir escribiendo (reescribir lo real como posible), es la sinrazón suficiente. Pero tal vez toda escritura suponga, aunque sólo sea un poco, esta sinrazón.

Sin duda, podríamos proseguir y afinar el análisis de la obra de Borges, en particular de *Ficciones*, a partir del modelo leibniziano, como si explorase todos los grados de libertad obtenidos al relajar uno u otro de los principios. Uno de ellos, sin embargo, no está afectado nunca por las fantasías de Borges, que observa escrupulosamente una lógica de la identidad o de la contradicción en la determinación de los posibles. Borges amplía incluso el campo de acción del principio de contradicción. «Las cosas, es una cosa que no pueden suceder por casualidad. Y... si no hay orden, por la ventana entra volando una vaca».<sup>42</sup> Hay que insistir en el hecho de que esto en ningún caso se produciría en Borges: no hace caso de la realización de todos los posibles, pero éstos le están dados, no son jamás en sí mismos contradictorios, es decir, imposibles; son los elementos de la lengua y del discurso, del diccionario y de la biblioteca. La cita reactiva respeta lo actual y se obliga a la razón suficiente; la cita activa desplaza lo actual y la razón suficiente, los sobrepasa a los dos en busca de lo posible, lleva a cabo los posibles, los manipula, los transforma, los combina. Sin embargo, estos posibles jamás dejan de satisfacer el principio de contradicción, que parece intocable y hay que tratar de mantener a toda costa. Este límite que impone Borges a la degradación del discurso es también el límite del desafío y de la perversión, cuando se zarandea el modelo sin llegar a romperlo realmente, cuando se parodia su racionalidad en nombre de la razón, invocando otra razón mejor, con la que se justifica para evitar la contradicción, para no menoscabar la verdad necesaria. La sinrazón suficiente erige lo contingente en necesario, lleva a cabo

<sup>42</sup> J.L. Borges, «Las previsiones de Sangiácomo», en: *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Madrid, Alianza, 2008, p. 94.



todos los posibles, pero conserva en el fondo el sentido de lo necesario, de la verdad, que deja intacta. Por eso no es una locura; lejos de rechazar el principio de identidad, querría mejorar su desempeño: tal vez sin este principio—¿merece la pena correr el riesgo?—no habría más escritura. La sinrazón suficiente y la cita de Pierre Menard sirven de último refugio.

## 8. LA CACOGRAFÍA

Novalis imaginaba una lógica superior que aniquilaría el principio de contradicción. Describía sus efectos poéticos en términos que no dejan de recordarnos ciertos experimentos de la literatura de este siglo: «Relatos deshilvanados, pero llenos de asociaciones, como los *sueños*. Poemas sencilla y perfectamente armoniosos, embellecidos con palabras perfectas, pero también sin coherencia ni sentido alguno, con dos o tres estrofas inteligibles como máximo—que deberían ser como puros fragmentos de las cosas más diversas».<sup>43</sup>

Una escritura que ignorase la constricción de la enunciación que representa el principio de contradicción también podría respetar o no el principio de razón suficiente. Éste no tendría importancia ni tendría efecto, daría vueltas sin sentido, ya que la escritura ya habría roto con el tercero excluido: la razón suficiente afectaría indistintamente a los posibles y a los imposibles, las vacas entrarían volando por las ventanas. Del mismo modo, Pierre Menard observaba el principio de los indiscernibles, pero éste estaba orientado a un universo sin razón suficiente, no estaba enfrente a lo actual.

El gesto con el que soñaba Novalis y que se prohibía Borges haría enloquecer al lenguaje. Una escritura que desafiara el principio de contradicción a fuerza de relajarlo trastornaría la economía de la cita más profundamente que la perver-

<sup>43</sup> Novalis, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1975, vol. II, p. 188.

sión. No plantearía ya la cuestión de la identidad personal, de la individualidad singular, cuestión central en Borges. En lugar de embrollar la tipología de la cita explorando sus posibles anomalías, aboliría su fundamento mismo, la hipótesis de los sistemas semióticos separados y autónomos, susceptibles de articularse, de forma parcial o total, mediante una cita. Por consiguiente, ya no trataría de inferir, mediante un efecto perverso, un vínculo absoluto entre los sistemas, una confusión entre los autores o los textos. Por el contrario, la confusión sería, desde este punto de vista, previa a toda escritura, e irremediable. Todos los textos y todos los autores, todas las lenguas y todos los discursos se mezclarían en un gran conjunto, un todo que no sería más que el lenguaje, un revoltijo de donde procedería el texto actual.

Para concretar esta idea, se trataría del *Ulises* de Joyce, o mejor aun, del *Finnegans Wake*. En estas obras de Joyce se encuentran todos los mecanismos característicos de la parodia y de la perversión: la erudición lúdica (las notas y *nursery rhymes*), la inflación—la inclusión de carteles publicitarios en el monólogo de Bloom equivale a los «Gritos de París» en Rabelais—, la alteración y el despropósito. Pero todos poseen una diferencia cualitativa radical. Ya no son desviaciones en el plan, en los márgenes de un modelo que seguiría siendo dominante y que las anomalías no socavarían realmente. La subversión generalizada de la perigrafía, cuando estalla y cuando saca al texto de sus casillas, evoca ante todo la gran movilización tipográfica de principios del siglo XVI. Las desarticulaciones que infligen a la lengua muerta, Rabelais por una parte, y por la otra Pound o Joyce, son muy similares en el fondo.

Hablar de una escritura del enloquecimiento, enloquecedora más que enloquecida—la escritura enloquece el lenguaje—, ¿significa retomar un problema trillado y nunca resuelto—«Joyce, por ejemplo, ¿estaba loco?»—y acercarse a una tradición reciente que asocia locura y escritura? Más

bien significa denunciar esa asociación. La escritura del enloquecimiento no condena la contradicción, pero se confunde con el lenguaje que la ignora: todo está dicho, es el lenguaje lo que vuelve loco. El enloquecimiento es una variedad de la escritura concebida (premeditada, diría Borges) como degradación del texto; es tal vez la más absoluta de las degradaciones. Sin principio y sin regulación, sin control previo ni sucesivo, es la cacografía o la glosolalia. Y es verdad que la diferencia entre una glosolalia poética y una glosolalia patológica es indistinguible: siempre nos ha faltado un método para diferenciar lo semejante.

## 9. ESTRUCTURA Y SERIE

Puede parecer simplista oponer dos aberraciones de escritura, una que sería perversa y la otra enloquecedora, una que desmentiría el principio de razón suficiente, y la otra el principio de contradicción. No obstante, la referencia a Borges delimita el primer término de la oposición, mientras que el segundo designa sin ninguna duda una característica constante de la obra de arte moderno, o al menos el ideal que postula cuando se propone escapar a todo sentido que sería susceptible de existir antes de su enunciación, cuando se propone liberarse de todo código o sistema preconcebido.

Claude Lévi-Strauss, en *Lo crudo y lo cocido*, formula una oposición bastante parecida entre dos tendencias del arte contemporáneo. Su mejor representación es el contraste entre la pintura figurativa y la pintura abstracta. La primera supone dos niveles de articulación, durante la ejecución y durante la contemplación, o dos sistemas de referencia que actúan simultáneamente, «el de las significaciones intelectuales, heredado de la experiencia común, resultante de la fragmentación y la organización de la experiencia sensible en objetos, y el de los valores plásticos, que sólo se vuelve signifi-

cativo a condición de modular el otro integrándose a él».<sup>44</sup> La pintura no figurativa, por el contrario, suprime el primer nivel de articulación, el de la significación intelectual; los elementos que asocia sobre la tela no son ya identificables como formas o unidades sistemáticas, es decir signos: «Se trata antes bien de criaturas del capricho, gracias a las cuales se cae en una parodia de combinatoria con unidades que no lo son», escribe Lévi-Strauss.<sup>45</sup>

Según el antropólogo, una misma oposición actúa entre la música modal o tonal, y la música concreta: la escala, estructura jerárquica de los sonidos, elaboración cultural, es el primer nivel de articulación que denuncia la música concreta utilizando como material sonoro ruidos naturales que además ella desnaturaliza y altera con el fin de hacer irreconocibles: «Se aplica ante todo a desintegrar el sistema de significaciones actuales o virtuales en donde esas entidades dadas figuran como elementos».<sup>46</sup>

Aunque la música serial, dice Lévi-Strauss, parezca adoptar un punto de vista completamente diferente (en lugar de substituir el sonido por el ruido, trata de definir el código menos organizado, el más rudimentario posible que mantenga la estructura de los sonidos en el primer nivel de articulación), no obedece menos a la misma utopía del siglo pasado, «que es construir un sistema de signos en un solo nivel de articulación».<sup>47</sup>

Semejante utopía cautiva al texto contemporáneo, más cerca sin duda de la música serial que de la música concreta. En efecto, toda escritura, a diferencia de la pintura o de la música, supone una organización o una estructura mínima que la haga accesible a una lectura. Evidentemente podemos imaginar textos—pues los hay—más concretos que seriales:

<sup>44</sup> C. Lévi-Strauss, *Lo crudo y lo cocido*, trad. Juan Almela, México D. F., FCE, 1972, p. 29.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 30.      <sup>46</sup> *Ibid.*, p. 31.      <sup>47</sup> *Ibid.*, p. 33.

sus materiales serían ruidos y no sonidos, trazos y no letras; renunciarían a todo signo, al morfema e incluso al fonema; serían ilegibles y exigirían, como la glosolalia o el bíblico don de «hablar en lenguas» del cristianismo primitivo, un don de interpretación. Hablar en lenguas es el interés del texto utópico. Sin embargo, a través de la oposición entre lo serial y lo concreto—pese a la similitud de sus temas y sus sueños—, tal vez podamos aproximarnos a la singularidad de la cacografía en relación con la glosolalia o con el neologismo. La glosolalia no es una escritura, porque excluye la lectura como vía de acceso al texto, lo mismo que la música concreta exige una escucha diferente. No obstante, incluso la escritura absurda o sin sentido sigue manteniendo, como la música serial, la posibilidad de lectura, de un ir y venir entre lo virtual y lo actual. Lo virtual, no obstante, no preexiste a lo actual: son simultáneos, se preceden mutuamente. El texto serial ya no está informado por ningún sistema dado ni por ningún sentido previo sobre el que pudiera variar; su lectura no tiene ya por lo tanto como *requisito* una competencia. Pero escritura y lectura no han sido abolidas en él: elaboran, mientras se realizan, su propia competencia, su propia referencia.

El texto que se presenta como una combinatoria de elementos que no pertenecen a ningún paradigma, que se despegas de la estructura, sólo es compatible con la posibilidad de lectura si elige la serie. De manera que en relación con la estructura que es el universo de la lengua y del discurso, hay dos soluciones posibles, dos especies de la pérdida de la realidad: la de la perversión estructural que se libera de la razón suficiente como de un principio de realidad y que embrolla la denotación de los signos pero conserva su posibilidad; y la del enloquecimiento serial para el que los signos ya no tienen denotación ni significación (por lo tanto ya no son signos), y que sólo se restablece como discurso creando su propia referencia. Por eso es difícil seguir hablando de la cita a propósito de un objeto serial: éste es susceptible de repeticiones,

pero éstas no lo ponen en relación con algo tópico, localizable, exterior. Del mismo modo sería erróneo considerar estas repeticiones como autocitas, por mucho que sean casos particulares de citas que, como tales, descansan sobre la estructura de la cita. Ha desaparecido la frontera entre interior y exterior, entre el texto y el fuera de texto.

Mientras que el texto estructural es autónomo—se desarrolla en una relativa autonomía con respecto al sistema, la autonomía de la *performance* con respecto a la competencia—, el texto serial, en el que la competencia y la *performance* son simultáneas y están concentradas, es autónimo. Falta por saber cómo se reconducen sus unidades que no lo son a lo que «ya está ahí», si es suficiente ese «ya está ahí» para que el texto sea legible, admisible.

#### 10. LA CITA CAPRICHOSA

Lo mismo podemos decir por lo que respecta a las desviaciones con relación al modelo de la perigráfica: no es posible llamarlas citas. ¿Qué hacer con ellas? ¿Hay que decidirse a amontonarlas en un trastero, los *varia* que arrastra tras de sí todo fichero siempre inconcluso, o podemos reunir las en una categoría de la repetición (o de la cita) que les sea propia, que las distinga formalmente de aquellas catalogadas ya, el símbolo, el indicio y el icono? ¿Qué tienen en común estas anomalías discordantes o sin sentido, las repeticiones de Borges o de Joyce?

Un primer intento de respuesta y un primer rasgo que comparten reside en la *arbitrariedad*; pero una arbitrariedad diferente a la del signo (saussureano) o del símbolo (peirceano), que es a la vez una necesidad y ausencia de motivación. La cita que se desvía no es ni provocada ni necesaria. Por eso es por lo que en el texto serial no es una verdadera unidad sino, como dice con razón Lévi-Strauss, «una criatu-

ra del capricho». Su arbitrariedad particular es la del soberano, la del capricho, la del antojo principesco.

¿Qué valor puede tener una repetición arbitrariamente determinada por el capricho de un individuo, desprovista de significación (de necesidad) y de simbolización (de motivación), o, al menos, cuya significación y connotación son inesenciales? Eso es lo que sería por ejemplo un ideograma en los *Cantos pisanos* de Pound, un grafismo asignificante o un significante sin significado. ¿Sigue siendo un signo? Jakobson, para tratar el modo de significación propio de la música, la *semiosis* musical, proponía completar lógicamente el cuadro de los signos peirceanos—símbolo: contigüidad asignada; indicio: contigüidad factual; icono: semejanza factual—con una cuarta variedad del signo, la de *semejanza asignada*,<sup>48</sup> y ponía precisamente como ejemplo el grafismo no figurativo o, en general, el arte abstracto. La semejanza asignada designa convenientemente la arbitrariedad de la cita caprichosa. Si admitimos la existencia de una cuarta clase de signo, de ella dependerá la repetición serial. Según Jakobson, mientras que el símbolo, el indicio y el icono dependen, dada su manera de producir sentido, de la «*semiosis* extroversiva», el signo de la semejanza asignada, esta unidad asistemática, es el tipo mismo de otro modo de comunicación, que Jakobson llama «*semiosis* introversiva», la del mensaje o el discurso que se significa a sí mismo, con un componente referencial reducido o ausente. Ésta es otra manera de caracterizar la autonomía del texto serial.

La cita caprichosa hace del elemento repetido un signo de acuerdo con una semejanza asignada, pero conviene pre-

<sup>48</sup> R. Jakobson, «El lenguaje en relación con los otros sistemas de comunicación», *Essais de linguistique générale*, op. cit., t. II, pp. 91-103. Véase *supra*, el apartado II. 8, «La constelación de los valores de repetición», sobre la relación  $S_1-S_2$ , entre dos sistemas semióticos cuyos elementos, A y T, son indiscernibles, p. 92.

guntarse cuáles son los *relata* de semejante signo, de una figura abstracta o del elemento de una combinación serial, de la frase del «Libro» mallarmeano que sería su prototipo literario: inclasificable e incalificable, siempre desconcertante y extravagante, pero combinable y adaptable *ad libitum*, tiene el poder de producir un signo y una cita sin necesidad de pasar por el paradigma. Autónima y auto-referencial, condensa sus *relata*, que no podrían remitir a ningún otro sistema semiótico: el texto serial y la cita caprichosa no conocen afuera. Son ilimitados, teóricamente infinitos. Recordemos lo que decía Pierre Menard: «Mi empresa no es difícil, esencialmente [...] Me bastaría con ser inmortal para llevarla a cabo».

## II. LA NIVELACIÓN

En la economía de la escritura establecida en el siglo XVII, el dispositivo de la cita y el sistema de regulación que representa responden a la exigencia, bien mirado (de acuerdo con los términos de la lógica establecida por Arnauld y Nicole), de una distribución rigurosa de los niveles de lenguaje. Poner una expresión entre comillas o indicar de cualquier otra manera que se trata de una cita, producir metalenguajes, es demostrar que se tiene lógica o sentido común. El texto serial altera esa bella y precisa construcción jerarquizada del discurso: sobrepasa a la perigrafía, desborda los márgenes—como el cuadro de Klimt se extiende por el marco: el marco, el fuera de texto forma parte del cuadro—, invierte las secciones (del intertexto o de la biblioteca), allana, aplasta todos los niveles del discurso, todos los metalenguajes sobre una misma superficie de proyección. Con ello suprime la oposición fundamental entre la mención y el uso, suprime la diferencia entre aquello de lo que habla, el lenguaje-objeto, y aquello con lo que habla, el metalenguaje. Aunque el texto serial no transforme toda la economía de la escritura



(la producción, el intercambio y el consumo), sin duda representa una decisiva revolución lógica.

Hay otras maneras de tratar el desdoblamiento del modelo espacial del discurso que practica el texto serial. Poner fuera de servicio la pareja formada por la mención y el uso equivale a trastornar la referencia según la cual, en la tradición saussureana, se organiza el lenguaje, una referencia con dos ejes, el del paradigma y el del sintagma, el de la selección y el de la combinación, que determinan al signo en su ambivalencia consubstancial, ya que es a la vez *tipo* y *token*, idealidad y caso. El signo de la semejanza asignada es siempre acontecimiento, jamás tipo: no mantiene ninguna relación *in absentia*; con él todo está ahí, de forma inmediata, porque no tiene virtualidad. Por lo tanto, en el texto serial, no habrá tropos, ni metáforas ni metonimias, si estamos de acuerdo con Jakobson en definirlas a partir de los dos ejes del lenguaje.

El texto serial suelta amarras—Borges y la perversión tienen que ver sobre todo con la combinación; la desviación joyciana, sobre todo con la selección—, abandona la referencia cartesiana del discurso, el sintagma y el paradigma: perfectamente puede descomponérselo en elementos últimos, que éstos no remitirán a nada. Por consiguiente, el autor mismo, sujeto cartesiano, régimen de diversas instancias de enunciación, es anulado, como subrayaba Mallarmé.

Sin duda encontraríamos un principio de esta nivelación del texto y de esta reabsorción del autor en la escritura de Flaubert que—como señaló Proust—había decidido utilizar lo menos posible las comillas,<sup>49</sup> reemplazándolas por el estilo indirecto libre y por el imperfecto narrativo, dos maneras de confundir y de allanar diferentes registros de enunciación o de permitir entre ellos intercambios, siendo su efecto precisamente la disolución de la noción de autor,

<sup>49</sup> Proust, «A propos du "style" de Flaubert», *Essais et Articles*, París, La Pléiade, 1971, p. 590.

por la imprecisión sobre su ubicación, su lugar en el texto. A ello se debe que Roland Barthes diga sobre Flaubert: «*no se sabe nunca si es responsable de lo que escribe* (si hay un sujeto *detrás* de su lenguaje); pues el ser de la escritura (el sentido del trabajo que la constituye) es impedir que se responda a esta pregunta: ¿Quién habla?». <sup>50</sup> Los grados de enunciación pueden multiplicarse, pero están situados en el mismo plano: faltan las orientaciones metalingüísticas que los señalarían; corresponde entonces al lector—algo que ya ocurría a menudo en *Los ensayos*—poner las comillas u omitirlas, a su gusto.

Mallarmé, que acentuó la nivelación, en particular en *Un coup de dés*, imagina «alguna superficie vacante y superior» <sup>51</sup> en la que el discurso surgiría—cosa que responde al programa anunciado en el prefacio, de una lectura que sería «visión simultánea de la página, tomada ésta como unidad» <sup>52</sup> de una lectura que rompería con la linealidad y que inmovilizaría el tiempo. Mallarmé apela a la influencia de la música: la página es una partitura, una convivencia de motivos y acordes (el preponderante, el secundario y el adyacente), y de hecho se parece extrañamente a las notaciones de la música contemporánea. Para Mallarmé, sin embargo, se trata de mantener una estructura, polifónica o armónica, si la perrigrafía se cumple.

Pero esta página, espacio abierto, lugar geométrico del fuera de texto e intertexto en el pleno sentido de la palabra, también tiene espesor. Es una superficie donde los niveles del discurso se aplastan y se funden, más que proyectarse propiamente: se amontonan, se atraviesan, se enredan. La página está estratificada. Pero entonces, ¿cómo puede el

<sup>50</sup> R. Barthes, *S-Z*, trad. Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI, 2001, p. 117.

<sup>51</sup> Mallarmé, «Jugada de dados», en: *Poesía*, ed. bilingüe, trad. Federico Gorbea, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p. 199.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 159.

lector reconocerse y caminar a través de su paisaje intrincado, escuchar algo, no aburrirse cuando el recorrido lineal sea absolutamente monótono? Es necesario introducirse entre los estratos del texto, hacerlo actuar, ya que la nivelación no reduce realmente los grados del discurso. Al contrario, éstos se multiplican hasta el infinito desde el momento en que no se superponen ya estrictamente; se deslizan los unos sobre los otros, a semejanza de una geología de fallas en la que todas las capas del terreno entrechocasen. Penetrar el texto nivelado cuando su superficie no parece ofrecer ningún agrado significa entregarse a un trabajo de lectura análogo al que exige un mapa geológico que careciera de leyendas. Es difícil no perderse en sus recovecos, en el laberinto de sus capas indecisas. «El Misterio en las letras» que contraria la economía común y cuadriculada de todos los «Escaparates».

## 12. LA MACULATURA

De la proyección o, mejor aun, de la impresión de todos los grados del discurso sobre una misma superficie, hay un modelo tipográfico: la página del periódico donde se mezclan, se enredan y se contaminan caracteres diversos y secciones variadas. La página del periódico es un tejido hecho de piezas y de trozos unidos—un *patchwork* (según la palabra inglesa intraducible)—, abigarrada, heteróclita, sucia, apenas estructurada. Substituye la *dispositio* retórica y el índice del libro por una combinación superficial que se remite a sí misma, sin imponer otra regla que la apreciación del valor respectivo de las informaciones y de los tipos diversos. Un ejemplo de la *semiosis* introversiva que proponía Jakobson es el lugar que ocupa una información en la página del diario: en titulares, en faldón, etcétera. La situación del texto se interpreta inmediatamente como un valor.

El modelo del periódico ha ejercido una enorme fascina-

ción sobre la escritura del siglo xx. Cuando Mallarmé, en *Quant au livre*, quiere demostrar que «todo, en el mundo, existe para desembocar en un libro»,<sup>53</sup> comienza por plantear, como premisa pero también como excepción, la prensa: «El periódico sigue siendo el punto de partida; la literatura se vierte allí a voluntad [...] Todo lo que descubrió la imprenta lo representa, bajo el nombre de Prensa, de forma elemental hasta ahora, el periódico: la hoja a pelo, tal como sale de la imprenta, muestra sin más, en estado bruto, que se ha volcado un texto».<sup>54</sup> Se vuelve a encontrar el aspecto del deshecho, el efecto de la nivelación. A la página del periódico—«una incoherencia de gritos desarticulados», «anuncios pegados unos a otros, pruebas que plasman la improvisación»—,<sup>55</sup> cuyo desorden rechaza Mallarmé, junto con la monotonía de las columnas, el poeta opone el libro, el volumen en el que los pliegos son esenciales: constituyen el ritmo, son «la causa primera de que una hoja cerrada contenga un secreto».<sup>56</sup> «Sí, sin los pliegos de papel y el interior que crean, la mancha dispersa que forman los caracteres negros no presentaría una razón para extenderse en la superficie, como un estallido de misterio, con cada brecha efectuada por el dedo».<sup>57</sup>

Evidentemente, formando un taco compacto, los pliegos encierran y ocultan el secreto. Pero tiene su contrapartida, «la introducción de un arma, el abrecartas, para establecer la toma de posesión».<sup>58</sup> Al menos el periódico lo evita. De modo que lo que defenderá Mallarmé no será ni el libro ni el periódico, sino—reteniendo del periódico lo que impide el atentado—la partitura como «una jugada de dados»: «Por qué un chorro de grandeza, de pensamiento o de emoción, considerable, frase buscada, en grandes caracteres, una línea por pá-

<sup>53</sup> Mallarmé, *Quant au livre*, en: *Œuvres complètes*, op. cit., p. 378.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>55</sup> *Id.*

<sup>56</sup> *Id.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 379-380.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 381.

gina con un emplazamiento graduado, no mantendrá al lector sin respiración, durante todo el libro, si apela a su poder de entusiasmo: alrededor, grupos en cuerpos menudos, accesoriamen- te según su importancia, explicativos o derivados... un semillero de florituras». <sup>59</sup> En efecto, Mallarmé recurre al periódico, a su disposición, el «semillero de florituras»—no la monotonía de la columna—para desprenderse del libro que es preciso desflorar, para aproximarse a la música. Refutando el libro, pero resistiéndose al periódico, Mallarmé los trasciende a ambos en una partitura especial.

En cambio, Joyce explotará, sin demasiadas reticencias, la compaginación del periódico en el séptimo episodio del *Ulyses*, conocido como «Eolo». <sup>60</sup> Es evidente la homología entre el contenido del relato (la confección de un periódico) y su forma (la disposición misma de la página, en cortos fragmentos separados por titulares), homología que es un caso más de *semiosis* introversiva, lo que Mallarmé llama, la «recíproca contaminación entre la obra y los medios». <sup>61</sup> Sin duda las novecientas figuras de la retórica clasificadas por Quintiliano se encuentran en ese episodio de *Ulyses*, pero fundidas en la materia de la página, insignificantes fuera de ella.

La página del periódico tiene, en el siglo xx, una función de modelo de la escritura análoga a la del libro impreso en sus comienzos, en Ramus, Erasmo o Montaigne. <sup>62</sup> Fue contra la gran movilidad textual del siglo xvi contra lo que se instituyó la perigrafía; y es la perigrafía la que, siguiendo el ejemplo del periódico, Mallarmé y Joyce quitan de en medio, a fin de restituir a la escritura una energía o un poder de movilización. Como escribe Mallarmé: «El libro, expansión total de

<sup>59</sup> *Id.*

<sup>60</sup> Véase A. Topia, «La cassure et le flux», *Poétique*, 26, París, 1976, pp. 132-151.

<sup>61</sup> Mallarmé, *Quant au livre*, op. cit., p. 371.

<sup>62</sup> H. M. McLuhan, «Joyce, Mallarmé and the Press», *The Sewanee Review*, Tennessee, invierno de 1954, pp. 38-55.

la letra, debe extraer de ella, directamente, una movilidad y amplitud, mediante correspondencias, constituir un juego, no sabemos cuál, que confirme la ficción». <sup>63</sup> Pero, mientras que el libro proponía un modelo espacial, estructural, de la escritura, una organización substitutiva de la *dispositio* retórica, el periódico, por el contrario, anticipa la desintegración de todo modelo, repele todo sistema preconcebido: es montaje, yuxtaposición, síncope de fragmentos inconexos y discontinuos. Cada día, o casi, hay que volver a iniciar el aprendizaje de la lectura.

«Periódico, la hoja desplegada, llena, obtiene de la impresión un resultado indebido, de simple maculatura», decía Mallarmé. <sup>64</sup> El origen de la palabra *maculatura* es técnico, tipográfico: a partir del siglo XVI es el pliego que se desecha por estar emborronado o sucio; es la hoja de papel basto que sirve para envolver las resmas; es la hoja intercalada que absorbe los excesos de tinta, que hace de secante. Hay que observar el secante, sus manchas sin sentido, sus significantes sin significados, sus vestigios recargados. En alguna parte, sin embargo, hubo, hay, sentido, aunque el sentido esté completamente patas arriba, desatado: no quedan más que las manchas, los tachones, los deshechos de la escritura. «*Igitur. Desecho*».

Así es la página del periódico, una maculatura y el modelo de la escritura, una superficie sucia sobre la que se estampan signos negros y grises. Sin embargo, Mallarmé soñaba con una escritura inmaculada, una escritura cuya virginidad no fuese violada por un abrecartas, una escritura, la del final de *Un coup de dés*, de UNA CONSTELACIÓN. Pero eso no es más que un sueño, «imposible para la condición del hombre». Y en otra parte, Mallarmé dice: «Marcas una y otra vez, no se escribe, luminosamente, sobre un campo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, así se indica, esbozado o interrumpido; el

<sup>63</sup> Mallarmé, *Quant au livre*, op. cit., p. 380.

<sup>64</sup> *Id.*

hombre persigue negro sobre blanco». <sup>65</sup> Aquí, el poeta lleva al extremo la utopía que creyó realizar en *Un coup de dés*, de la que surgirá por fin la escritura: el señuelo último de la «superficie vacante y superior», de la página en blanco.

Ya no hay escritura negro sobre blanco, porque ya no hay página en blanco. (¡Pero qué vértigo produce la página sucia, emborronada y tachada...!). La superficie en la que se inscribe el texto serial es ella misma tupida y sucia, tiene esa consistencia que Mallarmé echaba de menos en el periódico, que le parecía exclusiva de los pliegos del libro. Pero esta alternativa ha sido superada, no en la tabla rasa y aséptica de *Un coup de dés*, sino más bien en la omnipresencia e inevitable suciedad de la maculatura. Siempre escribo sobre una maculatura. ¿Cuáles son sus manchas, sus huellas o sus vestigios? Es el intertexto mismo el que rehace la superficie, el que se abre paso a través de la escritura nueva como el motivo oscuro de un papel pintado bajo las sucesivas capas de pintura blanca. La maculatura o la superficie sucia con la que compongo es el intertexto que reescribo.

La cita caprichosa o serial no es, como en la perigrafía, aquello que es convocado, aquello que viene al texto desde un exterior, el intertexto, una referencia y una biblioteca, no es propiamente un injerto, la flor, el resalte o la incrustación, sino la flor ajada cuyo motivo oscuro mancha la pintura, que jamás logra cubrirlo. La cita estaba ya ahí sobre la hoja antes de que yo escribiera, una mancha, un borrón o una mácula. El intertexto, cuando está recubierto por el texto, es un secante cubierto por los vestigios de todo el escrito cuya tinta ha absorbido. O, más exactamente, es una superficie surcada de arrugas, desgarrada, desgastada, arañada, alterada por tantos roces de plumas, es la red profundamente gravada en toda su superficie de inscripción. Me pongo a escribir, a trazar signos sobre esta superficie y tropiezo con una ranura, mi plu-

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 370.

ma resbala, se desliza por un surco previo, no puede escapar de él, lo sigue hasta el final, agota el filón: madame Bovary resucita bajo mi pluma, o cualquier otro fantasma desterrado.

Después del texto móvil de los principios de la imprenta y del texto cercado de los siglos XVII y XVIII, le llega el turno al texto revuelto. La cita es una mancha sobre la página jamás blanca, mácula que la escritura descubre, como en ese juego infantil en que una imagen invisible en el espesor de la hoja aparece de pronto, producida por un garabateo que la recubre de cualquier modo. Aunque la materia del texto serial sea una superficie desprendida de la referencia cartesiana en la que evolucionaba la escritura perigráfica, es sin embargo una superficie densa, gruesa, un hiperplano cuyo espesor es la historia. Y la cita se impone, se imprime en palimpsesto como la huella o el afloramiento de esta historia: es indeleble y simpática.

### 13. EL SÍNTOMA

Todas las anomalías de la cita, todas las tentativas para desplazar la perigrafía, tendrían por lo tanto un denominador común, o al menos un mismo punto, quizá utópico, de convergencia: un texto caracterizado por estos dos rasgos, la substitución de lo estructural por lo serial, como universo o como referencia del discurso, y la de la página en blanco por la maculatura, como superficie de escritura. El texto de Joyce nos proporciona la idea más exacta de semejante ideal; está más próximo que el «Libro» de Mallarmé, ya que éste, de manera ejemplar en *Un coup de dés*, sigue proclamando sobre todo la fe en una organización propia de la página, se resiste a la maculatura. La posición de Mallarmé es la de un último repudio de la maculatura, haciendo voluntariamente tabla rasa de cualquier exterioridad. En Mallarmé no hay cita, mientras que la escritura de Joyce invierte su estatuto clásico.



Ya no es relación del texto con otro texto, ya no es, en este sentido, intertextual. Ya no es presentación, visualización o movilización de una alteridad; ni movimiento del texto hacia el exterior—como la cita medieval predominantemente indicativa—, ni movimiento del exterior hacia el texto—como la cita de los siglos XVII y XVIII, predominantemente icónica—: no tiene ningún fundamento factual. Pero tampoco es un avatar del símbolo de la retórica antigua, a pesar de tener en común con éste el ser una relación asignada—su tipo de arbitrariedad, como hemos visto, no es el mismo—. Radicalmente diferente del símbolo, del indicio y del icono desde el momento en que no remite a ningún otro discurso, ¿qué es entonces? Disolviendo la frontera entre el texto y el fuera de texto, confundiendo el exterior con el interior, es aflojamiento en el texto de la superficie sucia, de la maculatura sobre la que éste se inscribe; y el intertexto—para seguir designando con esta palabra la red de la que depende la cita—es la maculatura misma, la capa sedimentaria en que se deposita el texto.

La semejanza asignada es lo propio de esta cita, un resurgimiento de la historia, del lenguaje en la escritura: la semejanza, como en el caso del icono, pero asignada, como en el caso del símbolo. La cita serial es una figura intermedia entre el icono (el signo natural) y el símbolo (el signo convencional); y éste es también el caso del indicio. Pero en el cuádrupolo que forman estos signos, el indicio y el signo serial son contrarios, no comparten ningún rasgo; el signo serial es en cierto modo el anti-indicio: no muestra nada, demuestra. Mientras que la cita indicativa, la *auctoritas*, producía una enunciación distinta, original, la cita serial refuta la problemática del origen y de la copia, y afirma el simulacro en el retorno de la huella. Por eso apenas es un signo: su sentido eventual, su valor, no depende de un sistema diferencial, no significa nada, no tiene dos caras (el significante y el significado). Inmediata y reflexiva, intensiva, la cita ya no es signi-

ficante de nada más que de sí misma, *es* la cosa misma que *diría* el signo puro (el símbolo de Peirce).

En los términos de la semiología de tradición estructural, la cita serial es un *síntoma*, una relación inmediata entre el signo y el referente. El síntoma es aquello mismo que escapa a la estructura, a la de la cita, entre otras: un resto, un deshecho, una mácula que retorna (serialmente) a lo real del texto o del discurso. El síntoma se produce en el campo de lo real, por un efecto de lo simbólico. Ni símbolo, ni indicio, ni icono, no se somete a ningún código, excede el álgebra universal de los signos según Peirce, lo mismo que toda retórica cuando se basa en una regulación simbólica del discurso. Real, fuera del sentido, el síntoma es aquello contra lo que tropieza toda simbología, no puede ser objeto ni de un reconocimiento ni de una comprensión, sino de una repetición forzada.

Lo que le falta al síntoma y es característico del signo es la significación, el pensamiento de la separación ineluctable entre el lenguaje y el ser, entre la palabra y la cosa. Ignorando la significación, el síntoma supone la coincidencia rigurosa entre el habla y lo que designa. En este sentido depende de una teoría del lenguaje análoga a la sofística, de Crátilo o de Hermógenes, indistintas si, como señala P. Aubenque, «la calificación de “nominalista” (como la de “realista”) carece aquí de sentido, pues no existe aún una doctrina de la *significación* que no aparecerá hasta Aristóteles».<sup>66</sup> Más allá de la oposición entre el nominalismo y el realismo, el síntoma corresponde a la elisión del signo y de la significación, a la colusión del lenguaje y el ser: es él mismo objeto real, es decir, ser. Encontramos huellas del síntoma en esa fase de aprendizaje del lenguaje en los niños, cuando se mezclan signos de la lengua materna y residuos de un antiguo régimen, un lenguaje privado que produjo la hipótesis de una naturalidad del signo o, más exactamente, de la asociación entre la palabra y

<sup>66</sup> P. Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, op. cit., p. 104, n. 42.

la cosa—axioma notoriamente sofístico, que es el de Crátilo—. Por eso, en el discurso del niño, coexisten dos entidades en relación, por ejemplo, con el objeto *coche*: la palabra *coche* en sí misma, y el signo «mome» que no quiere decir el objeto coche de la calle (no es un símbolo), pero que tampoco imita el ruido del rodaje (no es un icono); «mome» es en sí un objeto, tan real como el coche: es un síntoma. Efímero y transitorio (pronto caerá en un olvido definitivo), su régimen se parece más al del emblema, matriz del icono.

El síntoma, objeto o cosa, ser de lenguaje, me pertenece por completo; es sin duda el único objeto (de discurso) que poseo y cuya posesión nadie está en condiciones de discutirme. Es mío, es mi cosa, es yo: suprime la distancia entre el sujeto y el atributo. Mientras leo un libro estudiándolo y tomo notas, cuando una frase me gusta, me llama la atención, me interesa, omito anotarla. La frase se olvida en el lenguaje y retornará como síntoma, aquello cuyo origen se ha perdido para siempre: una epifanía, un ideograma sobre la página de Joyce o de Pound. Cargado de la energía de su repetición, el síntoma crece por sí mismo y lo hace repitiéndose. Jamás tiene lugar una vez o de una vez por todas; resurge, como un estrato subterráneo, a la menor fisura en la capa superficial del texto, porque su energía es libre, incontrolable, inagotable. El *lógos* bíblico disponía también de una energía que conservaba a través de la larga serie de sus repeticiones y de sus comentarios, pero era porque seguía procediendo de Cristo, que era su origen. En Cristo y en el Verbo resumido, el *lógos* y el *érgon* son semejantes. Por el contrario, cuando Joyce somete a un nuevo empleo el discurso y el ritual del catolicismo, cuando los descompone, la palabra extrae su energía del corte radical que la separa de un origen, el *Lógos* divino, del que sin embargo sigue emanando su potencia. Móvil, activo, eficaz, el síntoma desmiente la muerte; desprecia la cita como señuelo redentor; encarna lo real. Todo signo, por el contrario, no es más que un síntoma muerto, desactivado.

La cita normal (símbolo, indicio o icono) significa esencialmente la muerte: condena a muerte a quien cita y pretende comunicarse con los muertos. Hacer una señal, como hace concretamente la cita, es llevar luto por el síntoma que se resiste a la muerte y a la separación, que reivindica la participación, que se sobrevive continuamente a sí mismo. No obstante, toda cita es también síntoma. Del mismo modo que no es jamás símbolo, indicio o icono puro, sino siempre el conjunto de estos valores compitiendo entre sí, es siempre síntoma. El fondo del deseo de citar, el fondo de la angustia del plagio, es la presencia del síntoma, de la muerte en toda repetición.<sup>67</sup> Evidentemente, la cita depende de la conciencia, es un acto deliberado, un crimen premeditado, pero lo que se repite con ella no es menos real: mi historia tal y como es imperfectamente representada por mi bibliografía y por la red de los iconos que conforman la trama de mi escritura, mi historia tal y como se olvida en el lenguaje y se confunde con él, ya que sólo el lenguaje, cuando discurre a tumba abierta, puede exhumar pedazos, inventarlos y no volver a encontrarlos.

#### 14. EL HOMBRECILLO DE AMPÈRE O EL HISTRIÓNICO ESPIRITUAL

El síntoma es mío, mi cosa inalienable. ¿Y yo? ¿Quién soy yo para el síntoma? Ya no el autor que se disuelve en la superficie de la maculatura, siguiendo la corriente del texto serial. Mallarmé, como preliminar a su búsqueda del Libro, excluía ya al autor: «admitiendo que el volumen no comporta nin-

<sup>67</sup> Que la cita, puesto que siempre es también síntoma, sea inseparable de la muerte, es lo que justifica la referencia episódica pero insistente en estas páginas al narcisismo: la pulsión de muerte, en la que toda repetición encuentra su principio, es inseparable del narcisismo. El narcisismo, en particular en la lectura y en la escritura, mediante el trabajo de la cita, es la construcción de un monumento funerario.

gún signatario, ¿qué es [?].<sup>68</sup> La ficción aflora en *Un coup de dés* sin ninguna voz de autor. Mallarmé añade, más explícitamente todavía: «Despersonalizado, el volumen, en la medida en que uno se separa de él como autor, no reclama acercamiento del lector. Tal cosa, debes saberlo, entre los incidentes humanos, tiene lugar completamente sola: es un hecho, una existencia. El sentido enterrado se mueve y dispone, como un coro, los pliegos».<sup>69</sup> El libro, una vez escrito, rechaza toda propiedad o apropiación: no pide ni que un autor lo sostenga ni que al menos un lector lo complete; el libro niega así la diferencia entre lo virtual y lo actual. Sartre, en «¿Qué es la literatura?», planteaba la exigencia de una lectura que hiciese existir el libro. Sin lector, sin alienación, «jamás la obra vería la luz como *objeto*».<sup>70</sup> Mallarmé invierte semejante actitud fenomenológica, según la cual no hay libro (ni autor ni lector) más que en situación. Desprendido de cualquier agente, el libro es el síntoma del sentido enterrado; es aquello que aflora de la historia y del lenguaje: el olvido mismo. Mientras que la cita se hace de memoria—en cualquier etapa de su historia, la informa una doctrina de la memoria, de la relación entre memoria y escritura—, el síntoma se pierde, es un trastorno de la memoria como el emblema en *Los ensayos* de Montaigne.

¿Cuál es el sujeto de una enunciación que, como un paso al acto, repite bajo el efecto del síntoma, latente y subyacente como la mota de polvo en torno a la que prende la escritura? Ya no el *vir bonus dicendi peritus* de la antigua retórica según Catón o Quintiliano, ni el *scriptor* medieval, ni el autor de los siglos XVII y XVIII tal y como la constelación de los iconos lo representa en el texto. Del mismo modo que la

<sup>68</sup> Mallarmé, *Quant au livre*, op. cit., p. 378.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>70</sup> J.-P. Sartre, «¿Qué es la literatura?», en: *Situations*, II, trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 68.

cita serial es a la vez el único signo necesariamente verdadero y auténtico (el síntoma cuya necesidad es tan inquebrantable que hace superflua, e incluso improcedente, la cuestión de su verdad y de su autenticidad), y un signo que no lo es, ya que no se integra en ningún sistema del que dependería su significación, del mismo modo el sujeto de la maculatura, sin autor titular ni lector supuesto, es a la vez un sujeto radicalmente sujeto, y un sujeto que no lo es. Es radicalmente sujeto, el único sujeto necesario de la escritura, y por lo tanto verdadero y auténtico, porque la cita serial no remite a nada más que a sí misma, al síntoma y al sujeto mismo: en este sentido, es puramente subjetiva, no hace ninguna concesión a nadie, es indefectiblemente a-social y a-simbólica. Sin embargo, el sujeto del síntoma no es un sujeto, no es verdaderamente sujeto, porque no es *uno*, sino que está disperso, roto, desparramado: es efecto del discurso, es decir, sujeto *de* síntoma. En el síntoma, en la maculatura, el sujeto y las huellas remanentes de la historia (el intertexto) se confunden, sin que uno trascienda a las otras: participa de ellas sin guardar la menor distancia. Por eso la problemática de la verdad queda ocultada por la de la necesidad del discurso.

Mientras que, en la perigrafía, las citas icónicas se reunían, se agregaban para constituir un sujeto único a su imagen, los síntomas esparcen la maculatura sin reunirse, sin agregarse. Las relaciones que mantienen con el sujeto, el icono por una parte, y por la otra el síntoma, son contrarias. Era el conjunto de los iconos, su comprensión, su adición, lo que componía una imagen del sujeto, y cada cita, un icono, distinguiéndose de los demás porque integraba la imagen global, el retrato del autor. El síntoma, por el contrario, vale por el todo, *pars pro toto*, equivale al panorama, a la extensión de los síntomas. En lugar de subsumirse, como un icono, bajo una figura única, cada síntoma se identifica con el todo en su inmanencia. El sujeto es al síntoma lo que el coro disonante de los síntomas es a la maculatura: consubstancial al texto. El autor, admi-

nistrador de la perigrafía, tenía algo de director de orquesta o de agente de policía: regulaba la circulación de los iconos en el texto. El sujeto susceptible de síntoma, como agente de la circulación, es esencialmente pasivo. Es un indicador atravesado por la corriente, el repetidor del síntoma y del texto serial—el repetidor y no la razón de la serie (el fin que trascendería toda finalidad), como esos repetidores que, en las líneas telefónicas, amplifican de tramo en tramo la información—. No sabrían qué hacer con un mensaje; pero sin ellos no habría más que silencio, la suspensión del lenguaje.

«El escritor, con sus males, dragones que ha mimado, o con alegría, debe instituirse en el texto como el histriónico espiritual», sugería Mallarmé.<sup>71</sup> El sujeto susceptible de síntoma, el histrión espiritual del texto: como si, de sus quimeras insomnes, se dedujera que el sujeto que las escribe se hiciera pasar—se trataría una vez más de una forma de institución—por bufón o por veleta, inspirado o con poderes de médium. Es el hombrecillo de Ampère de la física de los institutos, ese pelele que, acostado sobre el hilo, ni siquiera sobre él como un equilibrista, atravesado por la corriente de los pies a la cabeza, señala con el dedo el sentido del campo magnético. Excluido de la propiedad y de la apropiación, ni siquiera conoce la posesión: el histriónico espiritual, el hombrecillo de Ampère no es ningún entusiasta, porque ningún demonio metafísico lo posee, sino sólo la corriente, la prosaica hada electricidad.

## 15. ESPACIOS DE ESCRITURA

¿Acabaremos alguna vez, a pesar del síntoma, con la analogía entre el libro y el universo, con un modelo, una metáfora espacial de la escritura y del conocimiento? La perver-

<sup>71</sup> Mallarmé, *Quant au livre*, op. cit., p. 370.

sión la exagera más bien: «El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales».<sup>72</sup> Es la biblioteca de Babel en la que Borges se recrea: «Los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)».<sup>73</sup> Y el orden es fundamentalmente geométrico. Por lo que respecta a la escritura serial, tampoco elimina la referencia a un universo, sino que la relativiza. Como dice Pierre Boulez a propósito de la música serial: «El universo de la música, hoy en día, es un universo *relativo*; quiero decir que es un mundo en el que las relaciones estructurales no están definidas de una vez por todas de acuerdo con criterios fijos; y que se organizan, por el contrario, de acuerdo con esquemas variables».<sup>74</sup> Que el espacio de la escritura sea relativo, variable o en expansión, significa que sus referencias o sus definiciones están en movimiento—y no solamente las variaciones que, como una trayectoria, se modulan en torno a esas definiciones—, de una obra a otra, pero incluso dentro de la misma obra. Sin embargo, se conserva el concepto de espacio.

El libro es un volumen—Mallarmé, de manera significativa, prefería esta palabra para designar el montón de pliegos—, es, esencialmente, y cualquiera que sea su dimensión, un espacio. Toda la escritura es la ocupación de un espacio que no se reduce a un soporte—*flumen*, *codex*, página—lineal, plano o espacial. (El texto serial, a diferencia del otro, no produce, para empezar, este espacio virtual, este terreno de juego). El espacio de escritura es ante todo una situación que adoptar, un puesto de trabajo disponible: la biblioteca, el orden del discurso, la letra. La letra es el espacio mínimo, inevitable, de toda escritura; es también el síntoma en su movilidad.

<sup>72</sup> J. L. Borges, *Ficciones*, op. cit., p. 86.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>74</sup> P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, París, Gonthier, 1963, p. 35.



Para Mallarmé, es un milagro, «en el sentido elevado en que las palabras, originalmente, se reducen al uso, dotado de infinitud hasta el punto de consagrar una lengua, de unas veinte letras—su devenir, todo entra en ellas para surgir de pronto, principio—asemejando la composición tipográfica al rito».<sup>75</sup> Del mismo modo, la biblioteca de Babel, total, inmensa pero numerable, se compone de todas las combinaciones posibles de esos veintitantos caracteres. ¿Será porque la escritura, expansión de la letra, es el dominio de lo numerable, por lo que jamás escapa del todo a un modelo espacial?

La ocupación de este espacio, la habitación de la letra toma, históricamente, formas diversas. En la retórica antigua o en su versión medieval, el término que sirve para pensar la relación de la escritura con el espacio es el de *tópica*: el texto se practica a partir de una tónica, de un lugar común del que nadie es propietario exclusivo y que se proyecta, como una cuadrícula, sobre el discurso, o bien se perfila tras él. La tónica es un dominio público indiviso, una estructura móvil y habitable para quien lo desee, orador u oyente, escritor o lector: todos los agentes, todos los depositarios de la letra, la comparten. La cita tónica, símbolo o indicio, *gnome* o *auctoritas*, remite al texto como objeto, al otro, texto o autor, como punto contiguo en el espacio. El texto citante y el sistema citado  $T_2$  y  $T_1$ , o  $T_2$  y  $A_1$ , están separados, pero cada uno tiene su lugar en la cuadrícula; un puente, tónico o típico, los enlaza.

En los siglos XVII y XVIII, para detener la gran movilidad tipográfica de la letra—mecánica o dinámica, como el emblema, y no relativista o enérgica, como el síntoma—, para refrenar los desplazamientos cuando proliferaban, se produjo una ruptura que hizo pasar la cita de un valor dominante de contigüidad a un valor dominante de semejanza, el del icono. La noción espacial de referencia es entonces la de *topografía*: el texto, envuelto por una perigrafía, jalonado de iconos, es la

<sup>75</sup> Mallarmé, *Quant au livre*, op. cit., p. 380.

cuadrícula, el recorte, la representación exacta y detallada de un lugar o de un terreno escogido. Los lógicos de Port-Royal ponían como ejemplo y prototipo del signo la carta geográfica, el icono más seguro y más manifiesto. El autor es un roturador, un conquistador—Robinson, que logra dominar la *terra incognita* de su isla—, alza un plano, se apropia de un terreno. El catastro es lo que mejor representa la propiedad individual, y las citas icónicas son, en el texto de la topografía, otras tantas marcas de propiedad o—como para Robinson las pocas herramientas de que dispone al principio para reproducir el macrocosmos—los instrumentos de la apropiación: por eso remiten menos al libro como objeto que a aquel que lo somete, que se impone al espacio potencial. El autor citante es aquel que pone orden en los sistemas citados, que imagina su catastro; y, retrospectivamente, se identifica con la imagen de ese orden.

El síntoma, la cita del texto serial esboza el modelo espacial de la escritura, tópico o topográfico, pero sin abolirlo completamente. La maculatura o la superficie manchada de inscripción no es un plano, una cara del volumen, sino una disposición de espacios, de estratos, de planos, una geología compleja. Ya no es una topografía—la propia reescritura sobre una hoja en blanco de los desniveles del terreno—lo que la escritura pone en práctica, sino una *topología*, una variedad de formas para la que ya no hay sujeto, por ejemplo un topógrafo, ni objetos, por ejemplo los *topoi*. Como escribía Mallarmé: «El libro, expansión total de la letra, debe extraer de ella, directamente, una movilidad y amplitud, por correspondencias, establecer un juego, no sabemos cuál, que confirme la ficción».<sup>76</sup> Semejante programa, que lleva a cabo *Un coup de dés*, condensa todos los rasgos de la escritura que se pretende topológica: la letra, única unidad inicial, ruido, apenas sonido; tanto los caracteres como los blancos, son todo lo mis-

<sup>76</sup> *Id.*

mo; el libro, en movimiento en el espacio, universo en expansión. Y de la letra al libro, ni objetos, ni sujeto. Por lo demás, y, por así decir, como suplemento al programa, lo mismo que el libro «debe establecer» un juego con la letra, su expansión total (una topología), el escritor «debe establecerse», a partir del libro, como el histriónico espiritual. Éste es el sujeto de la topología. Quien está en condiciones de escribirlo se mueve constantemente en relación con un universo en constante cambio. En ocasiones lo encuentra. Cuando conecta con el síntoma, cuando muestra el sentido magnético, entonces es, momentáneamente, un punto de apoyo de la topología.

La escritura de la tópica y la de la topografía eran pensamientos del tiempo: el tiempo era la única variable mediante la que se desplazaba la referencia del discurso. Un principio de control de la escritura, cualquiera que sea, tiene por efecto retener el tiempo, detenerlo, es decir, representarlo, por ejemplo tradicionalmente, en forma de una sucesión de estados estables y estáticos, en sentido único. La hoja sobre la que escribo la supongo inmóvil el tiempo que dura la escritura, e, incluso si es una hoja suelta, presumo mi inmovilidad con relación a ella. El tiempo de la escritura, el tiempo de la lectura, esos períodos incalculables y siempre desconocidos, son no-lugares para el libro, no-períodos para el tiempo, como si el tiempo y el trabajo, la dinámica de la escritura, fueran, para el libro, heterogéneos o hubieran prescrito. El libro pretende estar fuera del tiempo, lo que no quiere decir que sea intemporal, sino que pretende abolir la duración de su escritura o de su lectura, o mejor dicho, que su tiempo es reversible, circular. En este sentido, la escritura, tópica o topográfica, representa una verdadera herejía, la de los *monótonos* o *anulares* a quienes, en el relato de Borges «Los teólogos», Juan de Panonia refuta gloriosamente. Anula propiamente su duración y se encierra en sí misma, hasta no ser más que un punto en el espacio, un punto geométrico.

Distinta es la herejía de los *histriónicos*, aquellos a los que

también se llamó *simulacros*. Aureliano denunció a Juan de Panonia en este caso por una cita tópica. Según los histriónicos, el tiempo es irreversible, no conoce repeticiones, es decir, nada de bucles. Ninguna duración se puede anular, ni siquiera la de la escritura. Éste es el trabajo del histriónico espiritual cuya venida anunciaba Mallarmé: un simulacro herético. El libro, «un hecho, una existencia», rompe con la lectura y con la escritura ya que toma acta de la duración (la expansión de la letra), integra la dimensión del tiempo, de un tiempo irreversible, en el que nada se repite. En la escritura topológica, la hoja y la pluma, la maculatura y el histriónico espiritual están ambos en movimiento, en trayectorias diferentes, en órbitas que no convergen ni divergen pero que en ocasiones, de manera fortuita, se encuentran o se cruzan, «golpe sucesivo sideralmente de una cuenta total en formación».<sup>77</sup> éste es el accidente hecho carne y verbo, el síntoma, la alternancia del sonido y el silencio, la densidad intermitente de la letra. El histriónico se aleja de la maculatura, y a continuación, en su tejemaneje aleatorio, la alcanza un instante—también podría perfectamente no encontrarla jamás—. En un universo esencialmente móvil, la cita, la repetición, el ciclo, ya no es lo que pone el texto en movimiento; de ahí los fallos, los acoplamientos, las resonancias. La cita es la huella de un acoplamiento entre la maculatura y el histriónico, una aceleración instantánea del movimiento cuando las trayectorias separadas se repercuten mutuamente. Pero por mucho que copie, por mucho que ponga en ello todo mi celo, si mi hoja se mueve, como en un tren, en un avión, en una nave espacial, me quedo sin referencias, ya no puedo recapitular. Flaubert lo reconoció imaginando la utopía definitiva de la novela inacabada: por mucho que copie, si soy un heresiarca histriónico, espiritual por añadidura, incorpóreo y divertido, nunca será como antes.

<sup>77</sup> Mallarmé, «Jugada de dados», *op. cit.*, p. 199.

## «QUESTA CODA NON È DI QUESTO GATTO»

*Para André.*

Érase una vez un niño que soñaba con ser mayor. El niño se llamaba Théophile y repetía a la menor ocasión: «Cuando sea mayor, haré esto y aquello, haré lo que quiera sin pedir permiso, beberé mientras como la sopa, pondré los codos sobre la mesa, me meteré en los charcos, leeré toda la noche y nadie me apagará la luz...». Pero ¿qué quería decir exactamente ser mayor? Tenerlo todo y saberlo todo, no depender de nadie. En el pueblo al que Théophile veraneaba, vivía un niño prodigio, el hijo del vendedor de zapatos. Varias paredes del almacén y de la trastienda estaban ocupadas por estanterías de madera que llegaban hasta el techo. Una escalera con ruedas se deslizaba todo a lo largo de las estanterías. Montones, centenares, miles de cajas de cartón se alineaban en los estantes, todas absolutamente idénticas, y con un contenido parecido. El niño había sabido siempre lo que contenía cada caja: el modelo, la talla, el precio. Todavía no había aprendido a leer. De los alrededores acudían a conocer al fenómeno; su padre estaba orgulloso de él (y además aquello le hacía publicidad). «Mocasines trenzados de color marrón, número 39, ¡tráelos!». Sin vacilar, el niño iba derecho al objetivo; jamás se equivocaba. La gente aplaudía, hablaba de ciencia infusa. Théophile envidiaba al hijo del vendedor de zapatos: no sabía lo que era la ciencia infusa, pero creía en ella; le hubiera gustado mucho tenerla. Lo intentaba, se empeñaba, en vano.

Pero lo que debía ocurrir ocurrió. Cuando tenía nueve años, el hijo del vendedor de zapatos murió de meningitis. Aquello fue un golpe terrible para Théophile, que soñaba con ser mayor pero no con morir. Quería saberlo todo, un poco, en realidad mucho, pero no a muerte. Así que perdió

las ganas. Théophile comprendió que el niño prodigio había muerto porque había perdido la fe en su poder, o porque había comprendido que éste estaba limitado a los zapatos. Un día debía de haber cogido una caja equivocada, un 38 ½ en lugar de un 39, y no se había recuperado.

¡Dios mío! A la porra la ciencia infusa; Théophile llevó luto por la inspiración y el entusiasmo. Se puso a trabajar duro, apareció su nombre en la lista de los mejores alumnos y obtuvo el título del primero de su clase. Llevaba una cruz sobre el pecho, colgada de una cinta azul. Acumulaba buenas calificaciones. «Théophile es un alumno excelente, serio y atento», escribía la maestra en su cartilla de notas. Su madre lo recompensaba con pequeñas sumas de dinero: 100 francos (antiguos) por el primer puesto, 50 por el segundo y 20 por el tercero. Théophile se prestaba al juego, fingía, pero ya no creía en él. Atesoraba sus buenas calificaciones, el dinero. ¡Ah! Más hubiera valido gastar, derrochar la herencia.

A pesar de todo, la recitación le seguía gustando: lo más opuesto a la inspiración, lo que se aprendía de carrerilla, de memoria, retener. ¡Pobre ambición! Théophile ganó un concurso radiofónico organizado por la parroquia: «Felices aquellos que dieron su vida por la patria...». Entonces el cura fue a tomar el té a casa de su abuela, una gran dama benefactora, y le explicó, con toda naturalidad, que la caja estaba vacía, que el dinero del culto no alcanzaba y que en cualquier caso no iban a echar mano de los fondos de reserva para premiar al retoño de una de las familias más piadosas del barrio, sobre todo teniendo en cuenta que el retoño no demostraba tener una fe desbordante. Aprender, sí, sin duda; pero creer, eso era harina de otro costal. La abuela despachó al cura con un cheque para los pobres, y Théophile perdió la afición por los ejercicios de memoria. Ya no le quedaba nada.

Hacer trampa, copiar, robar, mentir: nadie se daba cuenta de nada. Théophile, por su parte, supo en adelante a lo que atenerse. Entró en un instituto al otro lado del Atlánti-

co. Allí se hacían bien las cosas: una pequeña revista aparecía tres veces al año, en Navidad, en Pascua y en junio. En ella se publicaban las mejores redacciones, escogidas por los alumnos mayores. Théophile probó a escribir: no es fácil cuando se ha abjurado de la inspiración y de la recitación. Théophile quería relatar precisamente esa renuncia: el héroe de su novela se retiraría a una isla desierta del Pacífico, un atolón (*Amadelego Cap*, un recuerdo de la escuela), y se encontraría tan bien en ella que no querría abandonarla ya. No, eso resultaba demasiado inverosímil. A Théophile le faltaba imaginación para convertir la idea en realista. ¿Qué podía hacer? Acababa de leer un relato de Chéjov en una antología: *Una apuesta*. Eso colaría: el héroe de Théophile apostaría mucho dinero a que resistiría la soledad de una isla, y, al término de la apuesta, ya no querría volver a la civilización. Théophile envió su copia. ¡Qué angustia! Temía la denuncia, la acusación pública de plagio y de robo, la humillación. Quería que lo tragara la tierra, no dormía. Veinte veces pensó en retirar su cuento. El jurado lo eligió. Pero eso no atenuó la inquietud esencial de Théophile. Rechazar la publicación hubiera sido inexplicable. Llegó el día de la aparición. Théophile aparecía en la página 46, su nombre, «*Self-government for ever*». ¡Indignación! ¡Vergüenza al impostor!

En la primera página del número se exponían los resultados de un gran concurso de poesía en el que Théophile se había abstenido de participar:

#### LITERARY CONTEST

##### *Awards*

*The magazine is proud to announce the winners of the annual literary contest, which is sponsored by the Parents Club of the School.*

##### *First prize*

Do You Know Where the Past Goes? *Philalèthe Torrijos*

*The judge of the literary contest this year was Mr. Robert A. Letterman, author and former professor at Smith College. We are grateful to Mr. Letterman for his interest and for the time that he has devoted to our literary efforts.*

*The names of the winners will be engraved on the plaque donated by the Parents Club.*

¡Philalèthe! ¡El muy canalla, ladrón, trapacero!

*Oh..., my God,  
If this is truth, then...*

¡Qué caradura! Desde los primeros versos, Théophile reconoció un poema de Gustavo Adolfo Bécquer, la *Rima* LIII. La traducción era buena, fiel.

Nuevo caso de conciencia para Théophile: ¿debía denunciar la fechoría? ¿Sería aquello una delación? Nadie se había dado cuenta, nadie sabía español aparte de él, Théophile, su profesora, la señora Camila Bustamante, refugiada cubana desde la llegada de Castro al poder, y aquel innoble Philalèthe, también exiliado, hijo de un antiguo dictador de la República bananera de El Dorado, Jaime Torrijos (*ousted*, como se dice en inglés tan finamente: ¡largo de aquí!). Doña Camila Bustamante y Philalèthe eran cómplices, de eso no cabía ninguna duda. Además Théophile sabía de buena tinta que conspiraban juntos. Definitivamente no había más que hijos en esta historia, el hijo del vendedor de zapatos, el hijo del ex dictador de El Dorado, y Théophile. Cómo le habría gustado ser el hijo pródigo, o el hijo del juez prevaricador de Brujas, aquel que asiste a la desolladura de su padre antes de impartir justicia, sentado en una silla hecha con su piel.

Pero era él, Théophile, el prevaricador. Cómo iba a tener el descaro de traicionar a Philalèthe cuando él mismo era culpable de un delito análogo, aunque menos grave: él no había traducido el relato de Chéjov, ni siquiera lo había adaptado, sólo



había tomado el principio. Pero el principio, ¿no lo es todo? ¡Qué pesadilla! Philalèthe paseaba su orgullo por los pasillos, henchido, inflado y aún más engordado gracias a los intereses de su cuenta suiza. Doña Camila Bustamante compartía su gloria. ¡Ah, sí! Théophile los odiaba, tenía la forma de aniquilarlos pero no podía hacerlo, prisionero él mismo de su propia felonía, una falta menor, casi nada, un préstamo nada más, ni siquiera un robo. Lo confesaría gustoso para arruinar a Philalèthe. Pero, en fin, no se trataba de una cuestión de grado en el crimen, sino de una cuestión de principio: Philalèthe y Théophile se exponían a la misma sanción, su suerte estaba ligada. Philalèthe se libraría porque Théophile se callaría. Si al menos Théophile hubiera sido inocente, ¡qué placer, la delación! ¡Vergüenza al plagiarlo! ¡Abajo Philalèthe! ¡Despedazadlo! La multitud se volvería contra él. La paja y la viga. La paja y la viga. Doña Camila Bustamante llevaba colgado del cuello un crucifijo de brillantes y también, desde que se había adaptado a la moda estadounidense, unas gafas. ¡Blasfemia!

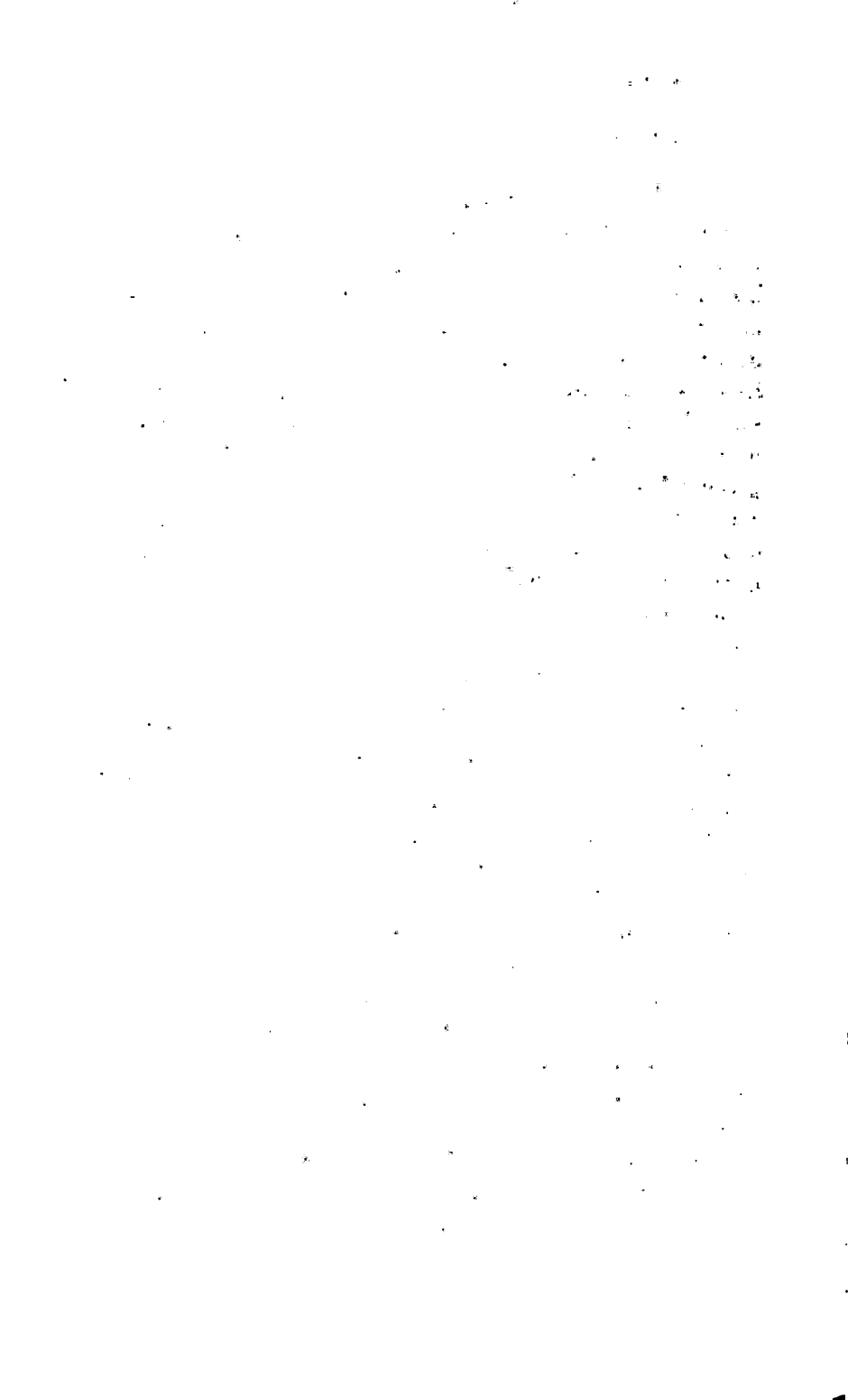
Pobre Théophile, siempre sería el mismo. Ahora que había fallado una vez, una vez solamente, jamás volvería a ser puro, jamás sería absuelto de su pecado original de plagio. Era bonita su historia de la isla desierta, «*the insulated way of life*»: todos los puentes cortados con el mundo, la autonomía, la soberanía, la ausencia de deudas. En realidad era casi un retorno a la ciencia infusa: un don, pero natural, ateo, conquistado contra los otros. Hablar en su nombre. Pero ¡pluf! Francamente era una estafa, una impostura, un fraude.

Para tratar de expiar, para olvidar a Philalèthe, tal vez confiando en volver a encontrar una razón para aplastar a los demás tramposos que encontrase en su camino, Théophile decidió consagrar su existencia al estudio de la repetición en la escritura en cualquiera de sus formas: la *copia*. Sin embargo, podría resultar sospechoso, era casi una confesión. Théophile decidió hablar sobre todo de la cita como el único aspecto

claro, legítimo, de un asunto turbio: su depósito legal en cierto modo. Podría pensarse que en el fondo trataba de establecer una diferencia entre la falta de Philalèthe y la suya, justificar la suya: por ejemplo, él no habría reconocido su deuda con Chéjov, habría omitido señalarla, porque, después de todo, esa historia de la apuesta habría podido inventarla él mismo, habría podido leerla muchos años antes y haberla olvidado completamente, etcétera. Por lo demás, seguramente Chéjov se la habría prestado. La infracción de Philalèthe, en cambio, era innegable. Théophile inventó así cantidad de teorías todas las cuales le disculpaban y condenaban a Philalèthe: apeló a Aristóteles y a la retórica, a Orígenes y a la patrística, a Montaigne y a Pascal, a Lautréamont y a Borges. En realidad, se iba por las ramas mientras el abismo seguía allí: la angustia, el pecado original, la pregunta fundamental. Nunca lograría decir la última palabra. En varias ocasiones, sin embargo, pensó que lo había conseguido. Cuando leyó que, según Everardo el Alemán, la etimología de laberinto es *labor intus*, la labor interior, pensó que el dédalo de escrituras en que se había perdido trabajaba desde su interior, como si estuviese en una isla. Si realmente era así, aquello atenuaba su responsabilidad. Pero él sabía perfectamente que aquello no sucedía así desde el momento en que había tomado su *incipit* de Chéjov. Luego tuvo la idea de presentar el asunto como un síntoma, una enfermedad, y habían sido los otros, los otros libros, los que le habían hecho enfermar. Lo malo era que seguía atenazado por la angustia. ¡Peor aún! Crecía forzosamente a medida que crecía su trabajo ya que, como escritor, multiplicaba los fraudes. No había salida: para ello habría sido necesario no haber leído nunca nada. Pero entonces, ¿qué escribir, sin la inspiración? Ni siquiera los teólogos creían demasiado en ella, y se arriesgaban. ¿Causa principal? ¿Causa instrumental? ¡Bah! Copiaban y volvían a copiar. ¿Por qué no iba a hacerlo Théophile?

Llenó páginas y páginas, volúmenes y volúmenes. Se con-

virtió en un especialista. Su fama llegó a ser universal. Se trajeron sus obras al ubijé, que todavía hablaban unas veinte personas en aquella época, muy sensibles al problema. Y llegó un día, muchos años más tarde, en que cayó entre las manos de Théophile, en la sala de espera de un médico al que solía consultar por su estreñimiento crónico, una revista cuyos artículos no iban firmados (era la moda entonces, por lo demás muy influenciada por los trabajos de Théophile). La hojeó distraídamente: no eran más que fragmentos sobre la glosa, nada nuevo. De pronto llamó la atención de Théophile un artículo que leyó minuciosamente. Le recordaba algo. ¡Aleluya! ¡Hosanna! ¡Bendito sea Dios! Habían plagiado a Théophile: cada idea, cada imagen y casi cada palabra. Se quedó sin aliento, se le aceleró el corazón, se llenó de júbilo. Desde entonces descansa en paz.



## POSTFACIO

Hace unos veinte años, cuando me nombraron profesor en la Sorbona, fui inmediatamente a inscribirme en la biblioteca. Recuerdo que un conservador me recibió con estas palabras: «Así que es usted el autor de *La segunda mano*. Todos los años alguien roba su libro...». El tono en que lo dijo era más bien reprobatorio. En las bibliotecas no les gustan demasiado los autores de obras que hay que volver a comprar a menudo. Y el título de aquel libro, *La segunda mano*, título metafórico añadido al final, parecía predestinarlo a aquella suerte. La mano es la mano que escribe, la que sostiene la pluma o teclea, por aquel entonces en una máquina de escribir, hoy en el teclado de un ordenador, y la segunda mano, es el objeto de ocasión, la mercancía de reventa, a veces después de haber sido prestada, robada o sustraída. En realidad, al principio este libro se llamaba *La entreglosa*, por alusión a la frase de Montaigne que es el núcleo de su pensamiento y resume su tesis, «No hacemos sino glosarnos los unos a los otros», pero François Wahl, mi editor en Seuil, encontraba la palabra impronunciable, fea, pedante. Un día estaba dando un paseo por París, camino de la rue Jacob, cuando, mirando distraídamente los coches aparcados a lo largo de la acera, vi en uno de ellos un pequeño anuncio que ponía que aquel coche estaba en venta de segunda mano. En cuanto llegué a la editorial Seuil, propuse inmediatamente el nuevo título a François Wahl, y lo aceptó.

A menudo las cosas suceden así: el título se te ocurre de repente, como si fuera un favor divino, y olvidas enseguida todo el trabajo que has tenido que llevar a cabo para hacer un libro: olvidé el trabajo (*el trabajo de la cita* era ya el subtítulo de la obra que iba a llamarse *La entreglosa*) una vez terminé

el libro. La concisión, el impacto más o menos logrado, del libro desmiente el trabajo. Sin embargo, el punto de partida de este libro consistía en preguntarse cómo está hecho un libro, qué es lo que un libro esconde en su interior, del mismo modo en que se desmonta el motor de un coche para ver cómo funciona aquello, o en que un niño destripa sus juguetes. Mientras no hemos desmontado y vuelto a montar una cosa, no la conocemos realmente. Conocemos, si no tenemos más remedio, la teoría, el modo de empleo, pero no llega a sernos familiar, no llegamos a hacerla nuestra, a saberlo todo de ella. *La segunda mano* lo escribí en pleno apogeo de la teoría literaria, a mediados de los años setenta, pero este libro trataba también de la factura de los libros en su sentido literal, es decir, de su manufactura. Era el libro de un aprendiz que estaba iniciándose en el oficio, que quería descubrir el secreto de la fabricación de los libros, entender sus vínculos con los otros libros, con las bibliotecas, con la literatura.

En aquel entonces yo era todavía ingeniero, pero me sentía atraído por la literatura. Había presentado (han transcurrido ya cuarenta años) un tema de tesis de tercer ciclo titulado: *Los mecanismos de la repetición en el texto literario*. Inicialmente no pensaba limitarme a la cita, sino tratar también las diversas formas de la repetición que tienen que ver con el sonido y el sentido. Pensaba (y lo sigo pensando) que la repetición es el mecanismo literario fundamental, constitutivo tanto de la prosodia como de la hermenéutica, pasando por todos los niveles de la organización del sentido y de la creación de valor. Pensaba sobre todo en las repeticiones de temas o de intrigas, como en *Viernes o los limbos del Pacífico*, la estupenda novela de Michel Tournier que reescribe *Robinson Crusoe* (al que había dedicado una memoria de licenciatura), o a la continua y opresiva transposición de los mismos hechos históricos que practica Marguerite Duras en sus novelas, su teatro y sus películas (era la época de *India Song*).

En mis primeros tanteos sobre aquel proyecto de tesis me

di cuenta enseguida de que la cita era un tema ideal para iniciar una reflexión sobre las relaciones que los textos mantienen entre ellos, y un tema curiosamente dejado de lado (no existía entonces ninguna obra que lo tratara). Y por lo que se refiere a la teoría literaria, se había puesto de moda la noción de «intertextualidad», introducida por Julia Kristeva para traducir el «dialogismo» de Mijaíl Bajtín, antes de ser utilizada por Roland Barthes, Michael Riffaterre *et alii*. Todo texto es un «mosaico de citas», afirmaba Barthes, pero nadie se interesó seriamente en el acto de citar. Los literatos insisten generalmente en las reminiscencias de un texto antiguo en uno nuevo, y en las relaciones que se establecen entre las obras (lo que la historia literaria estudiaba desde Gustave Lanson con el nombre de fuentes e influencias). Un estudio centrado en la cita debería permitir confrontar también a los antiguos con los modernos, y la teoría con la historia. Mi proyecto sobre los mecanismos de la repetición literaria se inscribía por lo tanto en la corriente de las ideas, estaba en el ambiente, por decirlo así, pero de una forma un tanto ingenua, ya que yo planteaba una pregunta completamente idiota: ¿qué relación tiene un libro con los demás libros, con la literatura que le precede?

El libro producto de aquella tesis acabó siendo finalmente sólo una pequeña parte del proyecto inicial, claramente demasiado ambicioso. *La segunda mano* trata de una única forma de repetición en el texto literario: la cita. La primera parte presenta una especie de fenomenología del acto de escribir en la medida en que está basado en el acto de citar y se funda en la repetición de otros libros, repetición que por supuesto implica necesariamente la diferencia (los libros de Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*, con su apéndice sobre el *Viernes* de Tournier, estaban entonces entre mis libros de cabecera). La titulé «La cita tal cual». Todo empieza por la lectura: leemos una frase que marca, que engancha, que despunta, y la subrayamos. El lector

experimenta una especie de pequeño flechazo por una frase. Son los preliminares de la cita, el principio de apropiación del texto ajeno que nos llama la atención y que incorporamos a continuación a nuestro propio texto. En esa parte traté de las operaciones de ablación, y luego del injerto.

La dimensión teórica era capital en el análisis, ya que el tema en cuestión, la cita, no podía limitarse a un género o a un período determinado. Si no había trabajos, o muy pocos, sobre este asunto, se debía sin duda a que era tan ajeno a la disciplina histórica como al método teórico; de lo que se trataba entonces era de conciliarlos. Por aquel entonces estaba también en su apogeo la lingüística, en sus variantes estructural y saussureana, y generativa y chomskiana, pero también daba que hablar la lingüística de la enunciación, propuesta por Émile Benveniste en sus magníficos *Problemas de lingüística general*. Por lo demás yo me había formado en lógica y en filosofía del lenguaje. Todas estas influencias se dejan notar en la segunda parte de *La segunda mano*, titulada «Estructuras elementales» y consagrada al examen lógico y lingüístico de la cita. En esa parte proponía una especie de semiología. El hecho de citar, simplemente el hecho de poner comillas, especula sobre el «uso» y la «mención», términos utilizados en la lógica, y hace de la cita un signo con un significado distinto al que tiene en el texto del que forma parte. Y este sentido propio de la cita es el que quería distinguir y clasificar. Una cita tiene dos valores: en primer lugar un «valor de significado», o de uso, es decir el sentido de la frase citada, pero también un «valor de repetición», o de mención, vinculado al hecho de citar, por ejemplo en el caso de un argumento de autoridad. La cita está más cargada de sentido que el texto en el que se encuentra inmersa; esta sobrecarga de sentido tiene menos que ver con la cita en sí misma que con el hecho de citar. La cita es por lo tanto un tema lingüístico curioso, ya que en su enunciado intervienen dos voces: la voz de su primer autor, y la voz de aquel que se la apropia.



En términos lingüísticos, importa menos el enunciado que la enunciación, es decir el acto mediante el cual un enunciado se dirige a un destinatario. La distinción entre lenguaje y metalenguaje, frecuente en aquella época, permitía precisar más las cosas: el texto citado pertenece al lenguaje-objeto, mientras que la utilización de las comillas tiene que ver con un metalenguaje, con una descripción del lenguaje. Las nociones utilizadas pertenecían por lo tanto a la lógica, a la filosofía del lenguaje y a la lingüística de la enunciación. En esto la perspectiva era más teórica que histórica, y determinadas consideraciones podrán parecer obsoletas; sin duda algunas proposiciones hoy las formularía de forma diferente.

Después de las partes fenomenológica, lógica y lingüística, algunas investigaciones históricas adicionales trataban del lugar de la cita en la retórica antigua, de Aristóteles a Quintiliano, de su valor de *auctoritas* en el comentario patrístico, o de su función de emblema entre los humanistas, como Erasmo o Montaigne. Estas secciones del libro apuntaban ya una inflexión hacia un enfoque más histórico. No me limitaba a proponer una teoría de la cita como forma elemental de la intertextualidad; quería también esbozar la historia de sus funciones, o al menos recorrer algunas grandes etapas de la práctica de la cita en diferentes momentos de la historia occidental (uno de los libros que más me impresionaron entonces fue *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius, que me hubiera gustado reescribir si hubiese sido más inteligente).

Debo confesar que me lanzaba a investigar con una gran ignorancia (como sin duda me sigue pasando hoy) de todos los temas que abordaba. Descubrí la patrística y la escolástica zambulléndome inocentemente en la patrología de Migne en la Biblioteca Nacional; me apasioné por el nominalismo y el realismo leyendo a santo Tomás y a Guillermo de Ockham (debate del que tratará un libro posterior, *Nous, Michel de Montaigne*, en 1980, sobre el estatuto del nombre en

*Los ensayos*). Para hablar de la cita a través de las épocas (o de algunas épocas), me pareció indispensable conocer las reflexiones sobre el lenguaje y la lógica muy anteriores a las épocas moderna y contemporánea, pues anticipaban un gran número de debates recientes.

Montaigne ocupa un lugar destacado en *La segunda mano*. Recuerdo el día en que, completamente perdido en mis elucubraciones, preocupado por haberme embarcado en un proyecto que excedía mis fuerzas, y pensando que mejor hubiera sido seguir siendo ingeniero, en una palabra, bastante desmoralizado, comprendí que Montaigne iba a jugar un papel crucial en aquel trabajo y que aparecería en la encrucijada de la investigación histórica sobre la cita. Así que retomé la lectura de *Los ensayos* considerándolos desde el punto de vista de su práctica de la cita. De manera que, mientras trabajaba en este libro, o en la tesis que lo precedió, hubo algunos momentos decisivos que, a pesar del tiempo transcurrido, todavía recuerdo. Andando por la calle para contrarrestar la desazón del trabajo solitario (cuando se tropieza con un obstáculo, cuando uno está metido en algo, *mus in pice*,<sup>1</sup> dice Montaigne, el paseo es el mejor remedio para desbloquear las ideas), de repente comprendí que Montaigne iba a ser mi salvador, que la tesis debía girar en torno a *Los ensayos*, y que el examen de sus citas iba a ilustrar la entrada en la modernidad.

Como para la mayoría de los doctorandos, aquélla era mi primera experiencia como investigador, y mi enfoque fue por completo improvisado (razón de más por la que forzosamente tenía que encontrarme con Montaigne). No tardó en encenderse la alarma cuando tropecé con otro problema

<sup>1</sup> *Mus in pice*, literalmente: «Un ratón en la pez»: «... mientras corre, se le cruzan en el camino tantas dificultades, tantos obstáculos y tantas nuevas indagaciones, que lo extravían y embriagan», Montaigne, *Los ensayos*, op. cit., III, 13, p. 1594. (N. del T.).

que iba a jugar un papel decisivo. No sabía cómo organizar mi material (clasificar mis fichas, dicho de otro modo). Este segundo momento crítico tenía que ver con la forma que iba a adoptar el libro. Se imponía una clasificación de las maneras de citar que había encontrado, ¿pero cuál de ellas? Inopinadamente, la tríada de los signos propuesta por el filósofo americano Charles Sanders Peirce se impuso. Peirce distingue en efecto varias clases de signos, según la naturaleza de su relación con su objeto: es *icono* cuando muestra el objeto, *indicio* cuando lo designa, y *símbolo* si lo significa. Como todas las clasificaciones, ésta es seguramente un poco artificial y simplista, pero me permitió recorrer el gran ciclo histórico de la cita: *icono* cuando transmite una determinada propiedad casi mágica del texto citado; *indicio* cuando se le confiere la autoridad de quien la ha proferido; y finalmente *símbolo* más arbitrario e individual en la época moderna. Estos tres valores de la cita aparecían en *Los ensayos* de Montaigne. La idea de la tríada de Peirce se me ocurrió en la sala de un cine mientras esperaba a que diera comienzo una película de cine negro americano. A mitad de la película estaba tan distraído que tuve que abandonar la sala para poner en práctica mi idea. Cada vez que paso hoy por delante de aquel cine, transformado en supermercado como tantísimas otras salas de cine parisinas, me digo a mí mismo que si no hubiera entrado aquel día, jamás habría terminado mi tesis. El azar juega seguramente un papel en la investigación, o más bien la gracia, pues, como dice Pascal: «No me buscarías si no me hubieses encontrado».

Toda investigación, y el hecho de que no sea ya la primera no cambia nada, supone momentos de desánimo. Uno tiene la impresión de que no avanza, de estar estancado, de haber caído en una trampa, y te entran ganas de renunciar. Una tesis, un libro, es un trabajo, y todo trabajo, nos recuerda la etimología, conlleva sufrimiento, un sufrimiento que es sin duda moderado comparado con otros sufrimientos, pero

no obstante es una prueba que tenemos que superar. Flaubert hablaba de sus «*marinades*», y Roland Barthes le tomó prestado el término (otra cita más).<sup>2</sup> Cuesta encontrar las respuestas a los problemas que jalonan un trabajo de investigación. Y un día, de repente, una solución que llevábamos buscando mucho tiempo, como se busca la salida de un laberinto, surge de improviso. En el caso de *La segunda mano*, estos relámpagos inesperados se llamaron Montaigne y Peirce. A lo que añadiría la primera secuencia sobre la fenomenología de la cita. Esta secuencia respondía a una inquietud personal. Es en cierto modo el relato de una conversión lo que escribí bajo los efectos de la convicción y el entusiasmo.

Sin embargo *La segunda mano* no ha resuelto del todo la cuestión que yo me planteaba: la cuestión del trabajo literario. Me doy cuenta de que cuarenta años después dedico mi curso del *Collège de France* a los «traperos de la literatura», es decir a los «piratas de las letras», como se los llamaba en el siglo XIX, a aquellos que hacen libros con los libros de los otros, pues no se acabó nunca con la «entreglosa». Y sin haberlo previsto vuelvo a encontrar la imagen de la segunda mano, como si fuera un punzón con el que recoger cualquier «papelucho garabateado» para echarlo en el petate y volver a poner en marcha todo el ciclo del libro. En suma, yo sigo estando en *La segunda mano*.

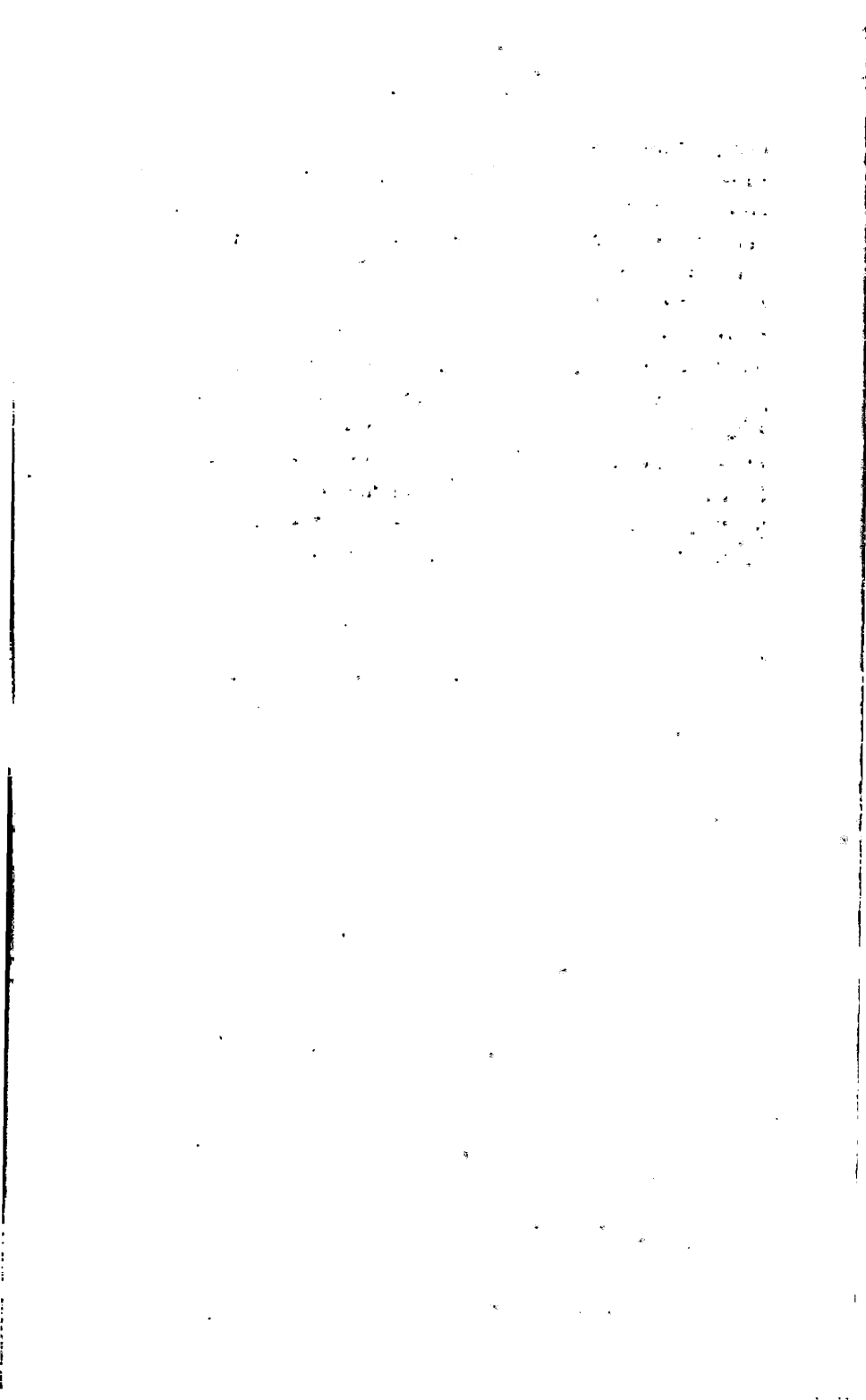
Posteriormente, y de forma natural, adopté un enfoque más histórico para entender la literatura en su contexto. Cuando llegué a los estudios literarios, una especie de ilusión teórica enardecía a muchos de mis contemporáneos. Y si nunca he tenido que renegar de mis primeros trabajos, es

<sup>2</sup> *Marinades*: término utilizado por Roland Barthes para hablar de los tormentos que le suponía a Flaubert la búsqueda de su famosa palabra justa. Véase: «Flaubert y la frase», en: Roland Barthes, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, p. 130. *Marinades* se traduce aquí por *saturaciones*. (N. del T.).

## POSTFACIO

porque nunca fui víctima del espejismo de la teoría literaria, o eso creo: nunca la consideré como un dogma, sino más bien como un marco de referencia que merecía la pena tener en cuenta. Siempre mantuve una cierta distancia con la teoría (esa ironía que más tarde iba a atribuir a mi *Demonio de la teoría*), y evité aplicarla al pie de la letra, con la fe del carbonero, mientras otros la suscribían plenamente, casi religiosamente. Creo que esta reticencia estaba ya implícita en *La segunda mano*, a la vez teoría remota de la escritura como cita, e historia fragmentada de la reescritura, libro sin duda imperfecto, juvenil, pero en el que muchos lectores se han visto reflejados. Espero que la reedición en bolsillo les ahorre tener que mangarlo de las bibliotecas, y me evite pasar vergüenza cuando me presente a sus conservadores.

*Antoine Compagnon, marzo de 2016*



ESTA EDICIÓN,  
PRIMERA, DE «LA SEGUNDA MANO», DE  
ANTOINE COMPAGNON, SE TERMINÓ  
DE IMPRIMIR EN CAPELLADES EN  
EL MES DE SEPTIEMBRE  
DEL AÑO  
2020







*Otras obras del autor  
publicadas en esta editorial*

LOS ANTIMODERNOS

*El Acantilado, 141*

¿PARA QUÉ SIRVE LA LITERATURA?

*Cuadernos del Acantilado, 31*

GATO ENCERRADO

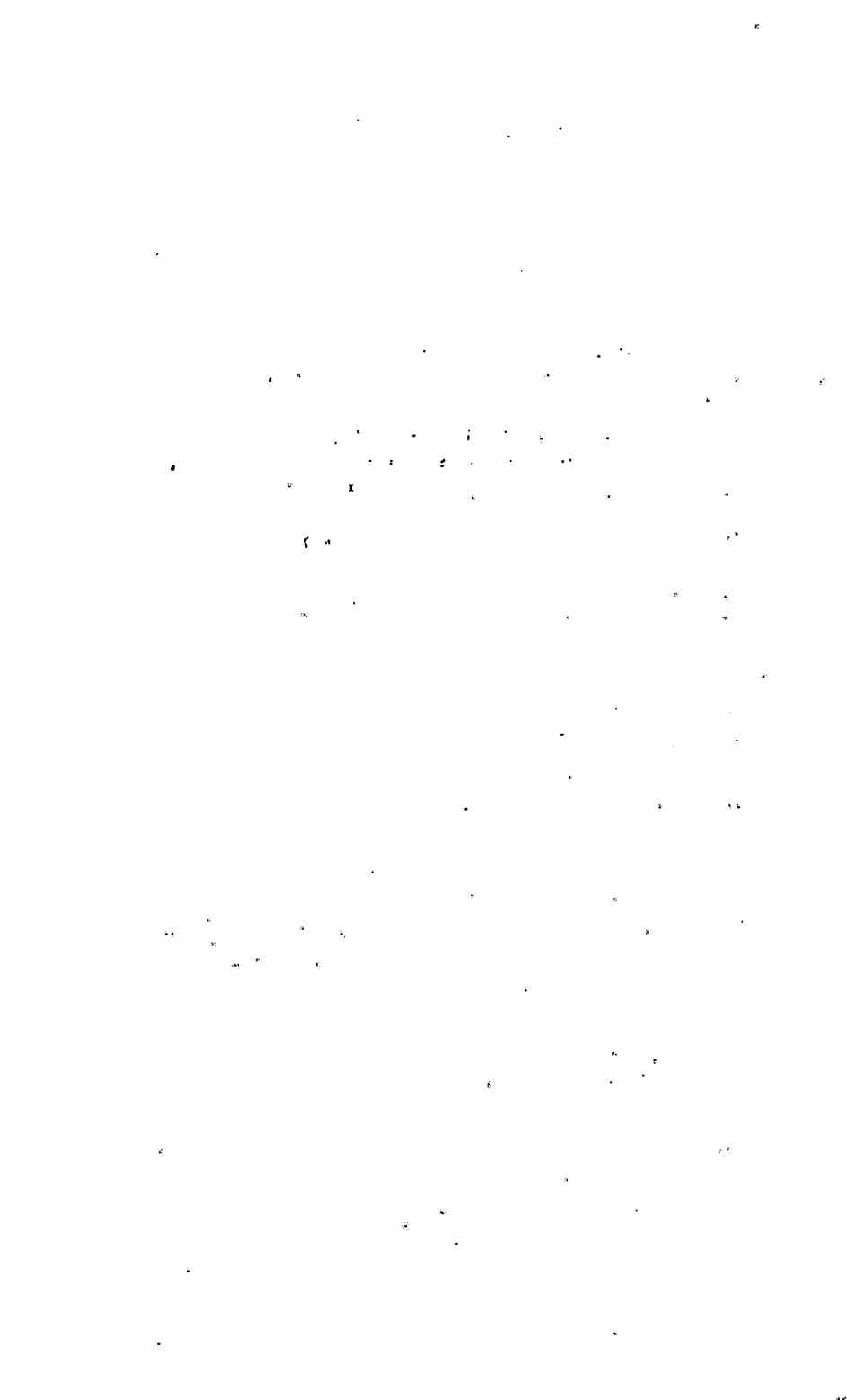
MONTAIGNE Y LA ALEGORÍA

*El Acantilado, 238*

EL DEMONIO DE LA TEORÍA

LITERATURA Y SENTIDO COMÚN

*El Acantilado, 306*



## Colección El Acantilado

### Últimos títulos

207. DENIS DIDEROT *Cartas a Sophie Volland*
208. MARC FUMAROLI *París - Nueva York - París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes* (2 ediciones)
209. PATRICK LEIGH FERMOR *Mani. Viajes por el sur del Peloponeso* (3 ediciones)
210. ADAM ZAGAJEWSKI *Solidaridad y soledad*
211. EÇA DE QUEIRÓS *Desde París (crónicas y ensayos 1893 - 1897)*
212. IVAN KLÍMA *El espíritu de Praga*
213. JEANNE HERSCH *El gran asombro. La curiosidad como estímulo en la historia de la filosofía*
214. GUIDO CERONETTI *La linterna del filósofo*
215. MARTÍN DE RIQUER & BORJA DE RIQUER *Reportajes de la Historia. Relatos de testigos directos sobre hechos ocurridos en 26 siglos* (3 ediciones)
216. ROMAIN ROLLAND *Vida de Tolstói* (2 ediciones)
217. STEFAN ZWEIG *Fouché. Retrato de un hombre político* (12 ediciones)
218. SIMON LEYS *La felicidad de los pececillos. Cartas desde las antípodas* (4 ediciones)
219. PIETRO CITATI *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo*
220. KARL KRAUS *«La Antorcha». Selección de artículos de «Die Fackel»*
221. SANDRA SANTANA *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de fin de siglo*
222. JAN KARSKI *Historia de un Estado clandestino* (2 ediciones)
223. MARC FUMAROLI *La diplomacia del ingenio. De Montaigne a La Fontaine*
224. RAYMOND TROUSSON *Diderot. Una biografía intelectual*
225. EMIL LUDWIG *Tres dictadores: Hitler, Mussolini y Stalin. Y un cuarto: Prusia* (3 ediciones)
226. G. K. CHESTERTON *Cómo escribir relatos policíacos*

227. ISABEL SOLER *Derrota de Vasco de Gama. El primer viaje marítimo a la India*
228. LOUISE LABÉ *Sonetos y elegías*
229. YANNIS RITSOS *Crisótemis*
230. RÉGINE PERNOUD *Eloísa y Abelardo*
231. PATRICK LEIGH FERMOR *Roumeli. Viajes por el norte de Grecia* (2 ediciones)
232. WILHELM FURTWÄNGLER *Conversaciones sobre música* (5 ediciones)
233. WILFRED OWEN *Poemas de guerra*
234. WALTER BURKERT *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*
235. ÓSIP MANDELSTAM *Armenia en prosa y en verso*
236. LISA RANDALL *Universos ocultos* (4 ediciones)
237. MARIUSZ SZCZYGIEL *Gottland*
238. ANTOINE COMPAGNON *Gato encerrado. Montaigne y la alegoría*
239. TIM BLANNING *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* (3 ediciones)
240. ÀNGEL QUINTANA *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*
241. STEFAN ZWEIG *María Antonieta* (7 ediciones)
242. ADAM ZAGAJEWSKI *Mano invisible* (2 ediciones)
243. CARL DAHLHAUS & HANS HEINRICH EGGBRECHT  
*¿Qué es la música?*
244. PIETRO CITATI *Kafka*
245. JONATHAN RILEY-SMITH *¿Qué fueron las cruzadas?*
246. OTTO MAYR *Autoridad, libertad y maquinaria automática en la primera modernidad europea*
247. JAUME VICENS VIVES *España contemporánea (1814-1953)* (2 ediciones)
248. PEDRO OLALLA *Historia menor de Grecia. Una mirada humanista sobre la agitada historia de los griegos* (6 ediciones)
249. EDMUND DE WAAL *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta* (12 ediciones)
250. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *Paraísos a ciegas*

251. RAFAEL ARGULLOL *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*
252. ANDRZEJ SZCZEKLIK *Core. Sobre enfermos, enfermedades y la búsqueda del alma de la medicina* (2 ediciones)
253. MARCUS DU SAUTOY *Los misterios de los números. La odisea de las matemáticas en la vida cotidiana* (4 ediciones)
254. IMRE KERTÉSZ *Cartas a Eva Haldimann* (2 ediciones)
255. RAMÓN ANDRÉS *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (2 ediciones)
256. WILHELM FURTWÄNGLER *Sonido y palabra. Ensayos y discursos (1918-1954)*
257. YANNIS RITSOS *Ismene*
258. NADIEZHDA MANDELSTAM *Contra toda esperanza. Memorias* (4 ediciones)
259. FRANCISCO RICO *Tiempos del «Quijote»*
260. LOREN GRAHAM & JEAN-MICHEL KANTOR *El nombre del infinito. Un relato verídico de misticismo religioso y creatividad matemática*
261. LUCRECIO *De rerum natura. De la naturaleza* (2 ediciones)
262. DANILO KIŠ *Lección de anatomía* (2 ediciones)
263. STEFAN ZWEIG *María Estuardo* (5 ediciones)
264. GUIDO CERONETTI *El monóculo melancólico* (2 ediciones)
265. WILLIAM SHAKESPEARE *Sonetos* (2 ediciones)
266. JOSÉ MARÍA MICÓ *Clásicos vividos* (2 ediciones)
267. MAURICIO WIESENTHAL *Siguiendo mi camino* (2 ediciones)
268. CARLA CARMONA *En la cuerda floja de lo eterno. Sobre la gramática alucinada de Egon Schiele* (2 ediciones)
269. BRYAN MAGEE *Aspectos de Wagner*
270. G. K. CHESTERTON *Ortodoxia* (4 ediciones)
271. JEANNE HERSCH *Tiempo y música* (2 ediciones)
272. JAUME VICENS VIVES *La crisis del siglo XX (1919-1945)* (2 ediciones)
273. STEVE PINCUS *1688. La primera revolución moderna*
274. ZBIGNIEW HERBERT *El laberinto junto al mar* (4 ediciones)
275. PREDRAG MATVEJEVIĆ *Nuestro pan de cada día*
276. FERNANDO PESSOA *Escritos sobre genio y locura* (2 ediciones)

277. RÉGINE PERNOUD *La reina Blanca de Castilla* (2 ediciones)
278. RAMÓN ANDRÉS *El luthier de Delft. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza* (4 ediciones)
279. RAFAEL ARGULLOL *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza* (2 ediciones)
280. WALTER BURKERT *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia* (2 ediciones)
281. ÍGOR STRAVINSKI & ROBERT CRAFT *Memorias y comentarios*
282. MARC FUMAROLI *La República de las Letras*
283. LISA RANDALL *Llamando a las puertas del cielo.  
Cómo la física y el pensamiento científico iluminan  
el universo y el mundo moderno*
284. MARTÍN DE RIQUER *Tirant lo Blanch, novela de historia  
y de ficción*
285. ADAM MICHNIK *En busca del significado perdido.  
La nueva Europa del Este*
286. SŁAWOMIR MROŹEK *Baltasar. (Una autobiografía)*
287. PIETRO CITATI *Leopardi*
288. JEAN-YVES JOUANNAIS *Artistas sin obra. «I would prefer not to»*
289. AURORA EGIDO *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios  
sobre Baltasar Gracián*
290. MYRIAM MOSCONA *Tela de sevoya*
291. MAREK BIEŃCZYK *Melancolía. De los que la dicha perdieron  
y no la hallarán más*
292. CHARLES BURNEY *Viaje musical por Francia e Italia en  
el s. XVIII* (2 ediciones)
293. ILIÁ EHRENBURG *Gente, años, vida. (Memorias 1891-1967)*
294. OSCAR TUSQUETS BLANCA *Amables personajes*
295. RAFAEL ARGULLOL *Pasión del dios que quiso ser hombre*
296. W. STANLEY MOSS *Mal encuentro a la luz de la luna.  
El secuestro del general Kreipe en Creta durante  
la Segunda Guerra Mundial* (2 ediciones)
297. NICOLE DACOS *«Roma quanta fuit». O la invención  
del paisaje de ruinas*
298. MARK EVAN BONDS *La música como pensamiento. El público y la  
música instrumental en la época de Beethoven* (2 ediciones)

299. CHARLES ROSEN *Schoenberg*
300. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *El ciego en la ventana.*  
*Monotonías*
301. KARL SCHLÖGEL *Terror y utopía. Moscú en 1937* (3 ediciones)
302. JOSEPH ROTH & STEFAN ZWEIG *Ser amigo mío es funesto.*  
*Correspondencia (1927-1938)* (3 ediciones)
303. MARINA TSVIETAIEVA *Diarios de la Revolución de 1917*  
(3 ediciones)
304. CAROLINE ALEXANDER *La guerra que mató a Aquiles.*  
*La verdadera historia de la «Iliada»* (2 ediciones)
305. JOSEF MARIA ESQUIROL *La resistencia íntima. Ensayo de una*  
*filosofía de la proximidad* (11 ediciones)
306. ANTOINE COMPAGNON *El demonio de la teoría.*  
*Literatura y sentido común*
307. EDUARDO GIL BERA *Esta canalla de literatura. Quince ensayos*  
*biográficos sobre Joseph Roth*
308. JORDI PONS *El camino hacia la forma. Goethe, Webern,*  
*Balthasar*
309. MARÍA BELMONTE *Peregrinos de la belleza.*  
*Viajeros por Italia y Grecia* (7 ediciones)
310. PEDRO OLALLA *Grecia en el aire. Herencias y desafíos de la*  
*antigua democracia ateniense vistos desde la Atenas actual*  
(4 ediciones)
311. AURORA LUQUE *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega.*  
*Antología*
312. JOHN ELIOT GARDINER *La música en el castillo del cielo.*  
*Un retrato de Johann Sebastian Bach* (6 ediciones)
313. ISABEL SOLER *El sueño del rey. Viajes y mesianismo en*  
*el Renacimiento peninsular*
314. RENÉ GROUSSET *El Conquistador del Mundo.*  
*Vida de Gengis Kan*
315. MARC FUMAROLI *Cuando Europa hablaba francés.*  
*Extranjeros francófilos en el Siglo de las Luces*
316. G. K. CHESTERTON *Alarmas y digresiones*
317. YURI BORÍSOV *Por el camino de Richter*
318. JOSÉ MARÍA MICÓ *Para entender a Góngora*


319. MARTA LLORENTE *La ciudad: huellas en el espacio habitado*
320. RAMÓN ANDRÉS *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*
321. YANNIS RITSOS *Orestes*
322. MAURICIO WIESENTHAL *Rainer Maria Rilke. (El vidente y lo oculto)* (2 ediciones)
323. FRANCESC SERÉS *La piel de la frontera*
324. SVETLANA ALEKSIÉVICH *El fin del «Homo sovieticus»*  
(9 ediciones)
325. *Conversaciones con Arthur Schopenhauer. Testimonios sobre la vida y la obra del filósofo pesimista* (2 ediciones)
326. ALBERTO SAVINIO *Contad, hombres, vuestra historia*
327. IMRE KERTÉSZ *La última posada* (2 ediciones)
328. ISABEL SOLER *Miguel de Cervantes: los años de Argel*
329. JOSEP SOLANES *En tierra ajena. Exilio y literatura desde la «Odisea» hasta «Molloy»*
330. *La eternidad de un día. Clásicos del periodismo literario alemán (1823-1934)*
331. FLORENCE DELAY *A mí, señoras mías, me parece. Treinta y un relatos del palacio de Fontainebleau*
332. NIKOLAUS HARNONCOURT *Diálogos sobre Mozart. Reflexiones sobre la actualidad de la música*
333. SIMON LEYS *Breviario de saberes inútiles. Ensayos sobre sabiduría en China y literatura occidental* (2 ediciones)
334. SAINTE-BEUVE *Retratos de mujeres*
335. LISA RANDALL *La materia oscura y los dinosaurios. La sorprendente interconectividad del universo*
336. RAMÓN ANDRÉS *Pensar y no caer* (2 ediciones)
337. PETER BROWN *Por el ojo de una aguja. La riqueza, la caída de Roma y la construcción del cristianismo en Occidente (350-550 d. C.)* (4 ediciones)
338. ALFRED BRENDL *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*
339. REINER STACH *Kafka. Los primeros años; Los años de las decisiones; Los años del conocimiento* (2 ediciones)
340. JEAN-YVES JOUANNAIS *El uso de las ruinas. Retratos obsidionales*



341. KARL JASPERS *Origen y meta de la historia*
342. YAKOV MALKIEL & MARÍA ROSA LIDA *Amor y filología.*  
*Correspondencias (1943-1948)*
343. Glenn Gould. *No, no soy en absoluto un excéntrico* (2 ediciones)
344. HELENA ATTLEE *El país donde florece el limonero. La historia de Italia y sus cítricos* (6 ediciones)
345. FRANK DIKÖTTER *La gran hambruna en la China de Mao.*  
*Historia de la catástrofe más devastadora de China*  
*(1958-1962)*
346. MARÍA BELMONTE *Los senderos del mar. Un viaje a pie*  
*(3 ediciones)*
347. CHRISTIAN INGRAO *Creer y destruir. Los intelectuales en la máquina de guerra de las SS* (2 ediciones)
348. ANDRÉ SALMON *La apasionada vida de Modigliani*
349. DANILO KIŠ *Homo poeticus. Ensayos y entrevistas*
350. VASILÍ RÓZANOV *El apocalipsis de nuestro tiempo*
351. NICOLE LORAUX *Los hijos de Atenea. Ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*
352. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *La negación de la luz*
353. ADAM ZAGAJEWSKI *Asimetría*
354. G. K. CHESTERTON *Ensayos escogidos. Seleccionados por*  
*W. H. Auden*
355. GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA *Viaje por Europa.*  
*Correspondencia (1925-1930)*
356. NUCCIO ORDINE *Clásicos para la vida. Una pequeña biblioteca ideal* (5 ediciones)
357. JAN SWAFFORD *Beethoven. Tormento y triunfo* (4 ediciones)
358. LAURA J. SNYDER *El ojo del observador. Johannes Vermeer,*  
*Antoni van Leeuwenhoek y la reinención de la mirada*
359. CHARLES ROSEN *Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*
360. RAFAEL MONEO *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*  
*(3 ediciones)*
361. FRANCISCO DE HOLANDA *Diálogos de Roma*
362. YANNIS RITSOS *Agamenón*

363. JOSEF MARIA ESQUIROL *La penúltima bondad. Ensayo sobre la vida humana* (3 ediciones)
364. BERNARD SÈVE *El instrumento musical. Un estudio filosófico*
365. MARCUS DU SAUTOY *Lo que no podemos saber. Exploraciones en la frontera del conocimiento* (2 ediciones)
366. FRIEDRICH SCHILLER *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (2 ediciones)
367. MARIO PRAZ *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de «la carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica»*
368. DANIEL BARENBOIM & PATRICE CHÉREAU *Diálogos sobre música y teatro: «Tristán e Isolda»*
369. JACK TURNER *Las especias. Historia de una tentación* (3 ediciones)
370. PEDRO OLALLA *De senectute politica. Carta sin respuesta a Cicerón* (2 ediciones)
371. MAURICIO WIESENTHAL *La hispanibundia. Retrato español de familia* (3 ediciones)
372. NICOLA CHIAROMONTE *La paradoja de la historia. Cinco lecturas sobre el progreso: de Stendhal a Pasternak*
373. ALBERTO SAVINIO *Maupassant y «el otro»*
374. CHRISTOPH WOLFF *Mozart en el umbral de su plenitud. Al servicio del emperador (1788-1791)*
375. ZBIGNIEW HERBERT *El rey de las hormigas. Mitología personal*
376. STEFAN ZWEIG & FRIDERIKE ZWEIG *Correspondencia (1912-1942)*
377. TEJU COLE *Cosas conocidas y extrañas. Ensayos*
378. DORIAN ASTOR *Nietzsche. La zozobra del presente*
379. DANTE ALIGHIERI *Comedia* (3 ediciones)
380. PAOLO ZELLINI *Número y «logos»*
381. BRUNO MONSAINGEON *«Mademoiselle». Conversaciones con Nadia Boulanger* (2 ediciones)
382. LUCIANO BERIO *Un recuerdo al futuro*
383. ISABELLE MONS *Lou Andreas-Salomé. Una mujer libre*
384. MARQUÉS DE CUSTINE *Cartas de Rusia*
385. IAN BOSTRIDGE *«Viaje de invierno» de Schubert. Anatomía de una obsesión* (2 ediciones)

386. HANS OST *Rubens y Monteverdi en Mantua. Sobre el «Consejo de los dioses» del castillo de Praga*
387. MARC FUMAROLI *La extraordinaria difusión del arte de la prudencia en Europa. El «Oráculo manual» de Baltasar Gracián entre los siglos XVII y XX*
388. ANNA BEER *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*
389. FLORENCE DELAY *Alta costura*
390. ALAIN CORBIN *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días* (4 ediciones)
391. HUGH MACDONALD *Música en 1853. La biografía de un año*
392. FRANK DIKÖTTER *La tragedia de la liberación. Una historia de la revolución china (1945-1957)*
393. ADAM ZAGAJEWSKI *Una leve exageración*
394. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *Desde mi celda. Memorias*
395. LEV TOLSTÓI *El camino de la vida*
396. OSCAR TUSQUETS *Pasando a limpio* (2 ediciones)
397. ROGER SCRUTON *El anillo de la verdad. La sabiduría de «El anillo del Nibelungo», de Richard Wagner*
398. IVO ANDRIĆ *Goya*
399. BERND BRUNNER *Cuando los inviernos eran inviernos. Historia de una estación*
400. JOSÉ MARÍA MICÓ *Primeras voluntades*
401. JOSEPH ROTH *Años de hotel. Postales de la Europa de entreguerras* (2 ediciones)
402. SIMON LEYS *Sombras chinescas*
403. UMBERTO PASTI *Perdido en el paraíso*
404. ISRAEL YEHOSHUA SINGER *De un mundo que ya no está*
405. STEFAN ZWEIG *Encuentros con libros* (3 ediciones)
406. MAURICIO WIESENTHAL *Orient-Express. El tren de Europa* (3 ediciones)
407. VÍCTOR GÓMEZ PIN *El honor de los filósofos*
408. MARCUS DU SAUTOY *Programados para crear. Cómo está aprendiendo a escribir, pintar y pensar la inteligencia artificial*
409. RAMÓN ANDRÉS *Filosofía y consuelo de la música*



Decía Montaigne que al escribir «no hacemos sino glosarnos los unos a los otros» y, a juzgar por *Los ensayos*, predicaba con el ejemplo. Todo discurso es repetición y toda escritura es glosa: está todo dicho, ésa es la ley del lenguaje, la condición del discurso. No obstante, hay muchas maneras de repetir lo que se ha dicho antes. Una de ellas, la más flagrante, constituye el punto de partida y el horizonte de este libro: la cita, no sólo la cita en sí, sino también el trabajo de la cita, la repetición o la referencia de segunda mano, como hecho de lenguaje y práctica institucional. Para entenderla será preciso analizar cómo funciona en la lectura y la escritura, cómo produce sentido en el texto y qué valores ha adquirido a lo largo de la historia. El análisis de la cita como persistente dispositivo de todo artefacto discursivo permite a Compagnon ocuparse de sus irrenunciables pasiones: Montaigne y Borges, desde luego, pero sobre todo la lectura y la escritura, dos caras de una endiablada moneda.

ISBN 978-84-17902-41-4



9 788417 902414