Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Recerca de Final de Màster

Estudiant: Alberto Trinidad Hernández

Títol: *Mímesis elíptica. La literatura como un lenguaje excluido*

Dirigit per: Dra Virginia Trueba Mira

Curs 2023-2024
(19 de gener 2024)

Firma de l'estudiant

Firma de la directora de recerca

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

0 No inicio (un texto no comienza nunca)

1 EL HIATO, LA FALLA, LA CESURA

1.1 La vida verdaderamente vivida en *En busca del tiempo perdido* (Marcel Proust, un sujeto imaginario)

i) Cuatro tiempos

ii) El relato

iii) El análisis de los signos

iv) Narrador-araña

v) El azar objetivo

vi) La obra asintótica (corolario)

2 ESCRIBIR/PARTIR

2.1 Romper

2.1.1 Grietas

2.2 Dividir (difractar)

2.2.1 La multiplicidad del yo, una multitud de *nadies*

2.2.2 *Calle de las Tiendas Oscuras*. La refracción de un laberinto de espejos

i) La «identidad narrativa»

ii) La «prosopopeya autobiográfica»

iii) El tiempo otro

iv) El espacio literario

v) El *autor*, su *estilo* (un epílogo)

2.3 Zarpar (exilio, melancolía y delirio)

2.3.1 La melancolía como patria despatriada

2.3.2 De la melancolía al delirio (Léolo, *parce que moi, je rêve…*)

i) El origen

ii) La promesa del sentido
iii) Bianca, el objeto de deseo
iv) Ya no sueño

3. EL AMOR, ESE OTRO HIATO

0. No final (un texto no acaba nunca)
i) El eterno retorno
ii) La mímesis elíptica

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio me situaré en el marco teórico de una tradición que Gilles Deleuze define como *crítica* respecto a una *imagen del pensamiento dogmática* u *ortodoxa*. Esta imagen, hegemónica en la historia de la filosofía, consiste «en el planteamiento del pensamiento como ejercicio natural de una facultad, en el presupuesto de un pensamiento natural dotado para lo verdadero, en afinidad con lo verdadero, bajo el doble aspecto de una *buena voluntad del pensador* y de *una recta naturaleza del pensamiento*»[1]. De ello se desprende una concepción del ser basada en la representación y la identidad; en un *arkhé* que, como fundamento inmutable de este ser, da lugar a entidades únicas e idénticas a sí mismas. El conocimiento, desde la perspectiva de esta *imagen del pensamiento*, sería igual a re-conocimiento, a la identificación de un objeto invariante por parte de un sujeto pensante. Y la comprensión del mundo, por tanto, se llevaría a cabo a través de la representación que este sujeto, investido por unas facultades naturales y comunes al resto de los sujetos, realiza de los objetos del exterior.

Por el contrario, la tradición filosófica crítica con esta *imagen del pensamiento* concibe al ser como movimiento y diferencia en tanto diferencia. Según esta tradición, en lugar de un *arkhé*, un fundamento inmutable como origen del ser, existe una permanente variación energética, caótica y permutable que es pura creación y donde tiene lugar (acaece) el mundo y la vida. Siguiendo este postulado, la identidad y la representación no supondrían otra cosa que la fijación y la cancelación de este caos, una interrupción de lo que es, de por sí, incesante; sin embargo, el ser (la vida) se desplegaría en tanto que devenir, diferencia, mutabilidad, metamorfosis, no a partir de una idea o modelo, sino precisamente *regenerado* en su propia diferencia inacabable (y sin origen) que no traiciona esta idea de la génesis como *inarticulación* desprovista de fundamento. El modo de acceder al conocimiento se llevaría a cabo no a través de la *percepción*, por tanto, sino mediante la *sensibilidad*, entendida esta como intensidad y variación sita en la propia materia, captada por la violencia de un pensamiento impersonal dedicado a quebrar la fijación (taxonomía) que identifica a los sujetos y a los objetos *neutralizándolos*. «No se trata de figuras ya mediatizadas y relacionadas con la representación, sino al contrario, de estados libres o salvajes de la diferencia en sí que son capaces de llevar las facultades a

[1] DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Buenos Aires, 2002 Pág. 203-204

sus límites respectivos»[2]. Un pensamiento, pues, que es imagen de la materia, que se produce en la propia materia a través de esta variación, de lo que Deleuze llama un «empirismo trascendental» («trascendente no significa de ningún modo que la facultad se dirija a objetos que están fuera del mundo, sino, por el contrario, que capta en el mundo lo que la concierte exclusivamente y la hace nacer al mundo»[3]), en contraposición al postulado del *sentido común*, recto, tranquilizador, dice Deleuze, del pensamiento *dogmático*, entendido como el que un sujeto elabora por sí mismo en relación a unos objetos dados, exteriores, conformando su representación.

Tomando como base este marco y, fundamentalmente, como referencias teóricas al propio Gilles Deleuze, a Maurice Blanchot y a Claudio Magris, mi objeto de estudio se centrará en realizar un análisis en profundidad acerca del hiato que, según esta tradición de pensamiento, se produce entre la vida (que definiré como *sepulcral*) asociada a esta representación de identidades fijas e inmutables, y a una vida otra *verdaderamente* vivible (secreta e íntima, acabaré por desplegar), donde el ser acontece en tanto metamorfosis permanentemente diferida, y que propondré *habitable* por un sujeto imaginario y múltiple construido a partir de un uso específico del lenguaje literario y de la ficción.

Para ello, comenzaré desarrollando el concepto de «tiempo recobrado» en *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, a través del cual el novelista francés acaba postulando que la manera de *salvar* esta falla, esta distancia insalvable, es la literatura (el lenguaje literario) como obra velada dentro de la obra.

Seguidamente analizaré el funcionamiento del tipo (o uso) de lenguaje que pretende *surcar* la cesura mencionada, sirviéndome de la polisemia del término «partir» (romper, dividir, zarpar).

Para la primera acepción (romper, quebrar) me valdré, sobre todo, del proyecto de «palabra vertical» en la poesía de Roberto Juarroz como ruptura de todo fundamento (de todo origen de la representación). En la segunda (dividir, difractar) hablaré de la multiplicidad, *construcción* e inaprehensibilidad de la identidad como *habitación* imaginaria de esa vida desfundada; para ello, entre otras, analizaré la obra *Calle de las Tiendas Oscuras* de Patrick Modiano en relación, tanto a los conceptos ya expuestos previamente, como a los de «identidad narrativa» de Paul Ricoeur y de «autobiografía como prosopopeya» de Paul De Man. En la tercera (zarpar) mostraré que, con este tipo de lenguaje literario, que ha sacrificado el fundamento del mundo y del Yo, se produce

[2] Ibid. Pág. 222
[3] Ibid. Pág. 220

un *salto* que conduce al exilio, a una errancia permanente tras una patria despatriada, y que esa errancia provoca una melancolía que puede derivar hacia el delirio. Para explicar esta *deriva* y en qué consiste dicho delirio me detendré en la película *Léolo*, de Jean Claude Lauzon.

Por último, expondré una manera determinada de entender el amor *(verdadero)* como equivalente a la experiencia de este lenguaje literario y como otra posible *habitación* del hiato comentado.

Y, sin opción a finalizar, como apócrifa conclusión y apoyándome en la lectura que hace Gilles Deleuze del «eterno retorno» de Nietzsche, propondré el término «mímesis elíptica» como definición del lenguaje literario analizado en la monografía.

Antes de abandonar la introducción, me gustaría dejar constancia de que este trabajo está escrito (o pretende estarlo) con la misma vocación radical respecto al lenguaje que es su objeto de estudio, de modo que voluntariamente no se ha conformado con una metodología *sistematizadora*, sino que aspira a estar concebida como una obra lo más abierta posible, dejando líneas de fuga en la escritura a través de las cuales el propio trabajo, sus significados, vibren, *vivan* y se prolonguen igual que lo hacen las obras analizadas; nómada, mutable y elíptico; inconcluso.

0. No inicio (un texto no comienza nunca)

La base teórica de los textos con los que pretendo dialogar en esta monografía parte de (o se complementa con) la voz de pensadores (Nietzsche, Heidegger, Lacan, Blanchot, Deleuze, Foucault…) que supusieron una ruptura crucial en la manera de entender tanto la realidad como el sujeto que supuestamente la «habita» o la percibe. Esta ruptura viene determinada por dos cuestiones principales: no existe un fundamento (ni divino ni metafísico ni positivista) sobre el cual se erige un incuestionable edificio de la verdad; y tampoco, por lo tanto, existe un origen, una esencia, a la cual acudir y a partir de la cual armar una identidad unívoca, invariante e inmutable de nada. Tomando como referencia estos postulados, desarrollados hacia distintas vías en función del pensador en cuestión, parece lógico denostar toda suerte de principio, de inicio de ningún discurso (texto) —de hecho, varias de las voces en las que ahondaremos y muchas otras que no caben en este marco pero sí amparan estas propuestas, hacen gala de esta afirmación en sus proyectos creativos (o teóricos), como veremos más adelante—. Por tanto, con el fin de situarme en el objeto de estudio de la manera más radical posible, de formar parte así de lo que pretendo analizar, me permito experimentar con la ficción de que esta monografía acaezca *in media res*, sin un principio que, como he comentado, el tránsito de la modernidad a la posmodernidad ha declarado clausurado. La escritura, como tal, es por tanto siempre una reanudación, un devenir constante, una errancia a la que quien escribe se incorpora, como a la imagen de uno mismo en el espejo. Siempre ahí pero solo presente cuando uno se refleja, cuando uno se posa delante y «ejecuta» la mirada en ese *otro* que lo mira sin *su* mirada. «La escritura es un viaje proseguido sin detenerse y que no es comienzo sino centro germinativo»[4]. Y esta monografía no es otra cosa que escritura, texto, parte de ese *tejido* enhebrado en otros al que uno se incorpora desde ningún lugar (la no-escritura, el no-texto). Por otro lado, y para concluir la justificación de esta artimaña ficcional, dejo constancia de que buena parte de la teoría literaria a partir del siglo veinte aboga por afrontar la teoría desde un punto de vista creativo, es decir, no consideran posible encarar un texto crítico o teórico si no se ejecuta, a su vez, un acto de creación. Roberto Juarroz, uno de los autores que trataré en profundidad, decía acerca de la crítica que «la única manera de recibir una creación es crearla de nuevo. Tal vez crearse en ella»[5], poniendo

[4] VALENTE, José Ángel (citado en la introducción de Jacques Ancet). *Entrada en materia*. Cátedra, 2007 Pág. 35
[5] JUARROZ, Roberto. *Poesía y realidad*. Pre-Textos, Valencia, 2000 Pág. 15

de manifiesto que cualquier acto de escritura lleva consigo un proceso de re-creación y de *disolución*, sea este un poema o la aproximación crítica a otro(s) texto(s).

Así que no he iniciado esta monografía, sino que re-incorporo en ella la escritura en la que ahora mismo me despliego con la vocación intransitiva[6] que Roland Barthes describió en *El susurro del lenguaje*, «afectando-me» en un proceso en el que quien escribe está dentro de la escritura no como sujeto psicológico, sino como agente de la acción («el sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura, efectuándose y afectándose por medio de ella»[7]). Y, también, llevando a cabo un acto de re-creación con el que habré pretendido asomarme a Roberto Juarroz, a Maurice Blanchot, a Marcel Proust, a Patrick Modiano…; asomar, a través de la ventana que se habrá abierto[8] con estas palabras, también al lector que las lea y, a un mismo tiempo, las re-cree para sí, abriendo otra ventana en el mismo marco con su mirada (una cinta de moebius de ventanas abiertas), ambulante, inconclusa.

[6] Barthes concluye que la clave para comprender este tipo de escritura, en último término, está más en la diátesis que en la intransividad, es decir, en considerar «escribir» no como un verbo de voz activa ni pasiva, sino de voz media donde «la distancia entre el que escribe y el lenguaje disminuye asintóticamente». *El susurro del lenguaje*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009 Pág. 35

[7] Ibid. Pág. 36

[8] El doble empleo del futuro perfecto en este párrafo no es fortuito, como se verá en el capítulo 3, en el que se habla de la equivalencia del tiempo de la escritura y del amor.

1. EL HIATO, LA FALLA, LA CESURA

Persuadidos de esta manera, introducidos ya en la materia de estudio con esta estilística estratagema que he osado poner en práctica, me resulta más liviano hablar de la distancia insalvable entre la escritura y su representación, entre el tiempo lineal y el tiempo recobrado, hablar de la brecha que Flaubert intuye que «se ha abierto, en la edad moderna, entre la existencia y el significado que debía iluminarla, entre vivir y escribir»[9].

Claudio Magris, en su obra *Ítaca y más allá*, cita como ejemplo a Gustave Flaubert para exponer la manera en que la literatura comienza a sancionar de manera palpable la crisis a la que dio origen en el siglo XIX el pensamiento de autores como Nietzsche o Max Stirner (y que proseguiría como he mencionado con antelación con Freud, Heidegger, Foucault, Blanchot, Deleuze y otros). Es esta crisis la del fundamento, la de la verdad y la del sujeto (individuado). «Stirnen niega cualquier esencia que se haya escindido de la existencia y sea colocada por encima de ella (…) Cualquier valor colocado en la base de la vida es un fantasma (…) Stirner afirma que él "funda su causa sobre la nada" y considera esta ausencia de fundamento como la verdadera libertad»[10].

Flaubert radiografía el nihilismo que comienza a instalarse en su época e instaura con su escritura una suerte de melancolía por la «vida verdadera» que habrá de recorrer toda la literatura del siglo posterior. «Es la nostalgia de la vida real y no vivida lo que le induce a la escritura»[11]. Esta separación, este hiato insalvable que acaece entre aquello que se asume como perdido (un mundo unívoco en el que significarse como sujeto definido e indivisible) y el anhelo inasible de la experimentación de una vida verdaderamente habitable, Flaubert trata de superarla mediante la escritura, concretamente a través de «la fuerza intrínseca del estilo» para conseguir escribir «un libro sobre nada», de modo que «el sujeto imperceptible del libro [sea] la vida real en su transcurso o en su desaparición, que se mantiene en pie por sí sola, porque tiene en sí misma, en el centelleo de su fluir, su sentido inexplicable y fugitivo»[12]. Es decir, es solo a través de la construcción que el estilo literario elabora merced a sus conjugaciones,

[9] MAGRIS, Claudio. *Ítaca y más allá*. Huerga y Fierro. Madrid, 1998 Pág. 32
[10] Ibid. Pág. 25
[11] Ibid. Pág. 35
[12] Ibid. Pág. 32

recursos y tropos, al eco *fugitivo*, errante, que se propala como un secreto entre los signos propiamente lingüísticos y la semántica estrictamente referencial, que puede *rescatar* o *manifestar* aquello que ha quedado inevitablemente escindido de uno y del mundo. No como una verdad aprehensible, sino más bien como una melodía o como una fragancia, una evocación que persiste solo en esa musicalidad, en ese aroma que desaparece cuando se decodifica únicamente como *historia*, *trama* o *personaje*. De ahí «que el muchacho que primero lee *Los tres mosqueteros* y el adulto que más tarde se acuerda de ello no quedan embelesados por el sujeto, por la intriga o por un duelo, sino por la onda del cuento que los sostiene, los superpone o los disuelve»[13].

Victoria Ocampo, en su artículo «Palabras francesas», realiza un planteamiento similar a esta cuestión cuando asegura que el idioma francés se adecua mucho mejor a la expresión de su infancia que el que se le supone materno: el español. Puesto que de niña todos los libros que leía estaban escritos en francés y la institutriz que la cuidaba le hablaba en esta lengua, construyó un corpus simbólico alrededor de la infancia tejido inexorablemente por dicho idioma. «¿Cómo separarme de ellas [las palabras francesas] sin separarme de mi infancia»?[14] Del mismo modo que el lector adulto al recordar *Los tres mosqueteros* no queda embelesado por los acontecimientos concretos que suceden en sus páginas, sino por algo mucho más indefinible, inaferrable, irreproducible («la onda del cuento que los sostiene», el eco secreto que propala cierto estilo), Ocampo no cimenta la estructura de su infancia, de sus vivencias, en unas lecturas concretas, en el significado preciso de unas pautas educativas…, sino en el *aroma*, la *melodía* con que fueron transitadas esas lecturas y esas pautas, en este caso, el cascabeleo musical de un idioma. Lo ejemplifica ella misma perfectamente citando a Marcel Proust, autor con el que proseguiré el itinerario de esta monografía. «No hay quizás día de nuestra infancia que hayamos vivido tan plenamente como aquellos que hemos creído dejar sin vivirlos, aquellos que hemos pasado con un libro preferido»[15]. La vida «plenamente» recordada («recobrada», postularía más adelante, como veremos) se halla *capturada* en un espacio/tiempo imponderable al margen del tiempo lineal y del lugar en el que sucede el acontecimiento de la lectura. Dicho de otro modo, el instante que hemos «vivido tan plenamente» y que a su vez «hemos creído dejar sin vivirlo» no está ni, obviamente, en el espacio físico en el que hemos leído los libros que nos evocan dicha plenitud y que nos

[13] Ibid. Pág. 32
[14] OCAMPO, Victoria. *Sur Revisa trimestral*, invierno 1931, Año 1, Buenos Aires Pág. 16
[15] Ibid. Pág. 14

mantenían al margen de la «vida exterior», ni tampoco en los acontecimientos exactos de las tramas y los personajes de los libros; sino en una simultaneidad tal que, merced al *secreto* que propala la lectura, nos transporta a un tiempo otro que no coincide ni con el de la habitación donde se leyó ni estrictamente con el de la narración del libro leído. Ocampo continúa citando a Proust: «Tal nombre leído antaño en un libro contiene entre sus sílabas el viento rápido y el sol brillante que hacía cuando lo leíamos»[16]. Ese «nombre leído» (las palabras francesas, en el caso de Ocampo) recrea el clima de aquella infancia, sí, pero es un clima, huelga decirlo, que no evoca *exactamente* un viento o un sol concretos, sino la melodía, la fragancia de ese viento, de ese sol imposibles ya de descifrar, de recordar, si no es a través del código de ese «nombre leído antaño» o de «las palabras francesas» que nos los evocan.

[16] Ibid. Pág. 14

1. 1. La vida verdaderamente vivida (Marcel Proust, un sujeto imaginario)

Como he anticipado, me detendré en *En busca del tiempo perdido*[17] de Marcel Proust para analizar a fondo la cuestión planteada en el capítulo anterior, ya que es en dicha obra donde se ha efectuado, tal vez, la empresa más ambiciosa en cuanto a la búsqueda de ese tiempo otro de la «vida verdadera» en la elaboración literaria.

Lo haré apoyándome, principalmente, en las obras *Proust y los signos* de Gilles Deleuze, y en *El libro por venir* de Maurice Blanchot, en el que el pensador francés focaliza la atención en cuatro maneras en que el narrador de *La Recherche* experimenta el tiempo para acabar deteniéndose en la última de ellas, la que me permitirá, de su mano, desarrollar la idea del «tiempo recobrado» como el espacio de una obra por venir y al sujeto proustiano como el sujeto imaginario habitante de ese espacio (ese tiempo imaginario, esa «vida verdadera»). Con él empezaremos.

i) Cuatro tiempos

La primera de las cuatro aproximaciones de las que nos habla Blanchot es la experimentación del tiempo como fenómeno real y destructor, aquel que produce la muerte, el olvido y la muerte del olvido; la segunda es la que nos ofrece, a la vez que nos quita, la dicha de los acontecimientos y los seres con la producción de recuerdos espontáneos y directos; la tercera, y con ella se aproxima a los aledaños de la cuestión principal de la obra, es la del fenómeno de «la memoria involuntaria», es decir, el giro inesperado que se experimenta cuando, a través de un insignificante acontecimiento del presente (el sabor de una magdalena, un empedrado mal colocado), «el curso del tiempo vuelve a traer, y no como un recuerdo, sino como un hecho real, que tiene lugar de nuevo, en un nuevo momento del tiempo»[18] un incidente anterior en la vida que había pasado inadvertido. De esta manera, el tiempo queda abolido, puesto que presente y pasado, simultáneamente concernidos, son inevitablemente suplantados por la experimentación de otro *mundo* (otra instancia) que se avizora entre las desgarraduras que esa escisión del presente y del pasado ha provocado. La muerte, obra del tiempo, queda así también neutralizada y el narrador, liberado (¿expulsado, cabría decir?) a un *tiempo otro*.

[17] A partir de ahora, para economizar, *La Recherche*
[18] BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Trotta, Madrid, 2005 Pág. 32

«¿Nada más que un momento del pasado? Acaso mucho más, algo que, común a la vez al pasado y al presente, es mucho más esencial que los dos. (…) Un minuto liberado del orden del tiempo ha recreado en nosotros, para sentirlo, al hombre, liberado del orden del tiempo. (…) se comprende que la palabra «muerte» no tenga sentido para él; situado fuera del tiempo, ¿qué podría temer del futuro?»[19]

Este *tiempo otro* es la cuarta aproximación al tiempo que Maurice Blanchot resalta en *La Recherche*: subsumido en el éxtasis en que el narrador se experimenta fuera del tiempo, tal como he explicado, es a través de sus desgarrones, paradójicamente, que este se siente capaz de hilvanarse en lo que tiene de «más puro» el propio tiempo, es decir, en una instancia «sin acontecimientos, donde los éxtasis del tiempo se sitúan con una simultaneidad fascinante. (…) Es el tiempo mismo del relato, el tiempo que no está fuera del tiempo, sino que se experimenta como afuera, en la forma de un espacio, ese espacio imaginario donde el arte encuentra y sitúa sus recursos»[20].

ii) El relato

Para comprender en su justa medida a qué se refiere Maurice Blanchot cuando nos dice que el tiempo puro que experimenta Proust se produce en el espacio del relato y que este es un espacio «imaginario», conviene profundizar en la definición que hace de «relato» en contraposición con el término «novela».

El crítico y teórico francés nos explica que la novela pretende narrar de manera creíble aunque ficticia un acontecimiento, más o menos excepcional, que ya ha tenido lugar para hacérnoslo presente. Por el contrario, el relato, en lugar de abordar la narración de dicho acontecimiento, pretende manifestarse como el acontecimiento en sí mismo, por venir, que acaece en el instante mismo de su advenimiento. Una espera, por tanto, que se experimenta como movimiento y que no tiene existencia más allá de ese movimiento, de ese gesto hacia aquello que permanece vivo y rutilante tanto que está ausente (por ocurrir) y que se dirige a un crisol infinito de direcciones abiertas. «El relato y el movimiento imprevisible del relato son los únicos que proporcionan el espacio donde el punto [el acontecimiento, la obra] se torna real, poderoso y atractivo»[21].

[19] PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Alianza, Madrid, 2011 Pág. 240-241
[20] BLANCHOT, Maurice. *op. cit.* Pág. 33
[21] Ibid. Pág. 27

Seguidamente, para comprender más a fondo la relación existente entre este espacio imaginario del relato, donde se desarrolla la experimentación del tiempo recobrado, y la instancia también imaginaria del sujeto proustiano, me parece interesante traer a colación la manera en que Giorgio Agamben entiende la figura de «sujeto». Apoyándose en la filosofía medieval, el filósofo italiano define como «ser en un sujeto (…) el modo de ser de lo que es insustancial, es decir, lo que no existe de por sí, sino en alguna otra cosa»[22]. Me parece interesante en tanto que podemos vincular la noción blanchotiana de «relato» con esta manera de experimentar el sujeto, que no existe sino es al margen de sustancias (de sucesos ya acontecidos y definidos), como un ser en continua generación. «Lo que es en un sujeto tiene la forma de una especie, de un uso, de un gesto, una especie de cosa. (…) Especial es el ser que coincide con su hacerse visible, con su propia revelación»[23]. Este hacerse visible, su propia revelación, acaece solo en el momento exacto en que uno mismo coincide con el acontecimiento que lo revela como tal en un devenir permanente, inasible, en perpetua transformación (un «relato de sí» que relacionaré en el apartado 2.2.2 de manera prolija con el concepto de identidad narrativa de Paul Ricoeur en relación a la obra de Patrick Modiano, *Calle de las Tiendas Oscuras*).

Este *instante* (la coincidencia extática e incesante del relato con el acontecimiento, del «ser en un sujeto») es el que Proust alcanza, obra, con la experimentación del «tiempo recobrado», y desde el cual descubre su propia *subjetividad*, su «verdad», al margen del armazón estático e inflexible, ya dado, de la realidad sujeta al tiempo lineal («El arte es el perfeccionamiento subjetivo de la vida»[24], diría Pessoa). Samuel Beckett, por su parte, describiría este logro como un proceso dedicado a desanclar a los objetos, y a la relación del narrador con ellos, del hábito que los anquilosa y los congela: «su brillo [el que arroja la memoria involuntaria] ha revelado lo que la realidad postiza de la experiencia jamás puede ni podrá revelar: lo real»[25]. *Lo real* aquí entendido como la instancia «verdadera» que estamos analizando. Es decir, el tiempo en estado puro. Una pureza no ajena a vías que se desarrollaron más adelante, en el ámbito del surrealismo, cuando André Breton manifestaba buscar «el oro del tiempo»: «vida y muerte son soluciones imaginarias, la existencia está en otra parte»[26]. Esta *otra parte* la buscó en las recónditas y huidizas canteras de oro del tiempo, en la experimentación de ese tiempo fuera del tiempo lineal

[22] AGAMBEN, Giorgio. «El ser especial». *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005 Pág. 71
[23] Ibid. Pág. 72-73
[24] PESSOA, Fernando. *Teoría poética*. Júcar, Madrid, 1985 Pág. 94
[25] BECKETT, Samuel. Proust y otros ensayos. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008 Pág. 62
[26] BRETON, André. *André Breton, Antología (1913-1966)*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1987

en que el relato desea acontecer, como he comentado, a raíz de la revelación proustiana producida por los efectos de la «memoria involuntaria».

En las próximas páginas me detendré con mayor detalle en explicar la manera en que se produce este tránsito de la memoria involuntaria a la vivencia del *tiempo otro*, añadiendo a la línea de análisis la obra *Proust y los signos* de Gilles Deleuze, e intercalando un personal esbozo comparativo con el «azar objetivo» de André Breton.

iii) El análisis de los signos

Deleuze decía acerca de *La Recherche* que esta «está enfocada hacia el futuro y no hacia el pasado»[27], es decir, que, tal como he desarrollado en los dos primeros apartados de este capítulo, la búsqueda de Proust no iría encaminada hacia una mera recapitulación de un sentido perdido en el pasado, sino hacia la experimentación de una verdad con la que coincidir plenamente en un *porvenir* que se abstraiga del tiempo. Ese «por venir» es rescatado del tiempo a través de la memoria involuntaria, que sintetiza, como hemos visto, un momento del presente con una sensación del pasado para «revelar» la posibilidad de un relato, subyacente a esos dos tiempos, pero que simultáneamente los suplanta y los elimina. «Lo que hay detrás del relato que hemos presentido vagamente como un secreto eterno se reconstruye en un mundo propio, autónomo, en torno al cual el espíritu se agita en la sospechosa dicha que le proporciona siempre lo infinito de lo aproximado»[28].

Este «por venir rescatado» al que acabo de hacer referencia es descrito por Proust en *La Recherche* a través de lo que nombra como «resurrecciones». «Esas resurrecciones del pasado, en el segundo que duran, son tan totales (…) que nos obligan a tropezar entre ellos y los lugares presentes en el aturdimiento de una incertidumbre parecida a la que a veces experimentamos ante una visión inefable en el momento de dormirnos»[29]. Al final de su andadura, el narrador acaba comprendiendo que dichas experiencias no «resucitan» evocaciones materiales reales, sino aspectos que residen en sí mismo. «La única manera de gustarlas más era procurar conocerlas mejor allí donde se encontraban, es decir, en mí mismo»[30]. Y que hacen aflorar una verdad latente aunque desconocida, que lo preexiste

[27] DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Anagrama, Barcelona, 1972 Pág. 14
[28] BLANCHOT, Maurice. *op. cit.*
[29] PROUST, Marcel. *op. cit.* Pág. 249
[30] Ibid. Pág. 247

pero que solo hace acto de aparición en el momento en que se la descifra, como algo familiar que regresa sin que haya existido previamente ninguna convivencia con ello.

«Esas reminiscencias (…) ocultaban no una sensación de otro tiempo, sino una verdad nueva, una imagen preciosa que yo intentaba descubrir con esfuerzos del mismo género que los que se hacen para recordar algo, como si nuestras más bellas ideas fueran así como aires de música que nos volvieran sin haberlos oído nunca y nos esforzáramos por escucharlos, por transcribirlos»[31]

Los «esfuerzos» a los que se refiere los lleva a cabo mediante un desciframiento de los signos que lo rodean, puesto que las verdades que se captan de manera clara y directa (inmediata), a la luz del día, según él carecen de profundidad. «Había que procurar interpretar las sensaciones como los signos de tantas leyes y de tantas ideas, intentar pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que había sentido»[32]. Este esfuerzo operado, este pensar para hacer salir de la penumbra tales significados, lo define Deleuze como una suerte de violencia. «El signo fuerza a pensar, pensar es interpretar. Ello conlleva cierta violencia. Pensar implica una fuerza, un desciframiento»[33] que provoca insoslayablemente romper con los sentidos y los significados de la realidad común, de un modo que puede derivar en una suerte de delirio (de aquel que se siente invadido, acribillado, por signos que lo apelan directamente a él, como si ese mundo por descubrir, por relatar, ese tiempo puro, recobrado, alargara sus tentáculos cifrados desde las cosas hacia ese pensamiento suyo que actúa como decodificador). Y, de este modo, establecerse *(disolverse)* en la trascripción por fin posible de ese mundo otro que permanecía inhallado en la intimidad ausente del tiempo.

No en vano, Proust insiste constantemente en la idea de que son las cosas del mundo las que lo interpelan a él. «Su primer carácter es que yo no podía elegir a mi antojo, que me eran dadas tales como estaban. Y me daba cuenta de que esto debía ser señal de su autenticidad. Yo no había ido a buscar las dos losas del patio donde tropecé. Pero precisamente la manera fortuita, inevitable, en que había vuelto a encontrar esta sensación, certificaba la verdad del pasado que resucitaba»[34]. Es incuestionable el poso de locura, de delirio, que reviste esta manera de sentirse interpelado por los signos, como un paranoico que observa y relaciona constantemente señales en su entorno y se siente interpelado por ellas. «*La necesidad de interpretar a Charlus se basa en el hecho de que*

[31] Ibid. Pág. 248
[32] Ibid. Pág. 249
[33] DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Op. Cit
[34] PROUST, Marcel. Op.Cit. Pág. 249

el propio Charlus interpreta, no deja de interpretar, como si ese fuera ya su delirio, un delirio de interpretación»[35]. Sin embargo, es desde esa especie de delirio, ese lenguaje excluido que pertenece a la locura, desde donde únicamente puede operar el lenguaje de la literatura cuando es «verdadero», cuando se desancla del logos y aparca las vías totalizadoras de la representación[36]. «La locura aparece (…) como una prodigiosa reserva de sentido (…) lengua y palabra se implican, se forman una a partir de la otra y no dicen más que su relación callada»[37]. El lenguaje de la literatura no se define por tanto por lo que dice, sino realmente por lo que *enmudece*, dando lugar en ese silencio que labra con sus propios pasos a un doble de sí mismo que emana del vacío que ha sembrado: un lenguaje en que «cuenta también lo que se calla, los espacios en blanco, los intervalos vacíos que desaparecen entre un capítulo y otro»[38], los «huecos» por ejemplo que se describen constantemente en *La escala de los mapas*, la ópera prima de Belén Gopegui, donde su protagonista, Sergio Prim, pretendía precisamente guarecerse, «habitar». «Doscientas veintinueve páginas rectangulares con inscripciones impresas, y entre cada palabra, y al borde de cada letra, un intervalo, un hueco»[39]. Estos huecos que habitar, sin embargo y aquí está la clave, no serían posibles sin las frases que los enmarcan, sin el libro en el cual se esconde la *obra* para permanecer en forma de ausencia. Esta visión de la literatura concuerda fidedignamente, como se ha analizado al principio, con la forma que tiene Blanchot de entender el relato en contraposición a la novela. Inalcanzado e inalcanzable pero manifiesto en un tránsito que lo nombra, que lo orienta y que le da su razón de ser precisamente en esa cualidad de inalcanzado e inalcanzable. En definitiva, de lo que no dejamos de hablar sin pronunciarlo es de *la obra de sí misma* que se cierne durante toda *La Recherche*… «La Recherche es la obra del querer-escribir, paradoja: el libro comienza al final, cuando ya está escrito»[40]. Y a la que regresaré al final como corolario de este capítulo dedicado al «tiempo recobrado» en Marcel Proust.

iv) Narrador-araña

[35] DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. *op. cit.* Pág. 201
[36] La relación entre el delirio y el tipo de lenguaje literario que estoy analizando en esta monografía será desarrollado con más detalle en el apartado 2.3.2 dedicado al análisis del filme *Leólo*
[37] FOUCAULT, Michel. *L'ordre del discurs i altres escrits*. Laia, Barcelona, 1982 Pág. 45
[38] MAGRIS, Claudio. *op. cit.* Pág. 36
[39] GOPEGUI, Belén. *La escala de los mapas.* Anagrama, Barcelona, 1993 Pág. 229
[40] BARTHES, Roland. *La preparación de la novela*: *notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980.* Siglo XXI, México, 2005 Pág. 43

El comportamiento con componentes de delirio que estoy analizando, Deleuze lo atribuye al narrador de *La Recherche* no solo a la hora de interpretar los signos de su entorno, sino también en la descripción y comportamientos de los propios personajes con los que se cruza, por lo que la propia obra *narrada* se va convirtiendo en el *efecto* de ese delirio. «En verdad, existe una actividad, un puro interpretar, un puro escoger que no tiene ni sujeto ni objeto, puesto que escoge tanto el intérprete como la cosa por interpretar, tanto el signo como el yo que lo descifra (…) El "sujeto" de La Recherche no es ningún yo, es ese nosotros sin contenido»[41] que va siendo tejido a través de los personajes, de los signos que esa propia telaraña va cazando a medida que avanza y se hilvana. «La Recherche no está construida como una catedral ni como un vestido, sino como una tela. El narrador-araña cuya tela es la propia *Recherche* haciéndose, tejiéndose con cada hilo movido por determinado signo»[42]. Este narrador sin órganos conecta con los hilos de su interpretación los diferentes signos que la realidad pone a su alcance para construir un tejido (un texto) carente de Yo material que lo enuncie (si acaso una asintótica mezcolanza de *nosotros*, de multiplicidad de yoes[43]). Un yo que, por tanto y siguiendo el hilo central de la argumentación, solo puede concebirse en un ámbito imaginario, proyectado en el tiempo imaginario del relato por venir. Blanchot nos lo explica así: «Aunque él diga yo, ya no son el Proust real ni el Proust escritor los que tienen el poder de hablar, sino su metamorfosis en esa sombra que es el narrador convertido en "personaje" del libro»[44].

Convertido pues en metamorfosis, en acontecimiento de sí mismo por venir, aquello a la que tiende es, como he dicho, a la obra que se perfila en el interior de la propia obra. Un devenir que es condición *sine quanon*, en realidad, para que la literatura sea literatura («la literatura está más bien del lado de lo informe, o lo inacabado»[45]) y cuya naturaleza metamórfica se produce en una serie de etapas entrecruzadas y relevantes:

Primero transforma el presente en el que se produce el detonante de la memoria involuntaria, desgarrándolo y retrotrayéndolo a un pasado al que apela y que reinicia; sin embargo, ese pasado reiniciado no es ya dicho pasado, sino una reiteración nunca idéntica de sí mismo que se encara hacia su porvenir, el aquí, el ahora donde acontece en permanente transformación de aquello que no acaba nunca de acaecer, «un lugar siempre distinto donde el que cree que puede asistir tranquilamente desde fuera a esa

[41] DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. *op. cit.*
[42] Ibid. Pág. 211
[43] En el capítulo 2.2 se desarrollará ampliamente la experiencia de un sujeto múltiple como *habitante* de este tipo de lenguaje literario.
[44] BLANCHOT, Maurice. Op.Cit. Pág. 36
[45] DELEUZE, Gilles. *La literatura y la vida*. Alción, Córdoba (Argentina), 2006 Pág. 13

transformación no puede transformarla en poder más que si deja que esta la saque fuera de sí, lo arrastre en ese movimiento donde una parte de sí mismo, y ante todo, esa mano que escribe, se torna como imaginaria»[46].

v) El azar objetivo

En este punto, como anticipaba líneas atrás, me parece interesante señalar una relación capital entre esta exploración delirante y analítica de los signos en *La Recherche* con el azar objetivo de André Breton. El proyecto de Proust de «leer» la vida, los objetos materiales, sus signos como una sucesión jeroglífica a descifrar, de un modo en que, como acabo de explicar, parece que sean los propios objetos los que interpelan a la conciencia del narrador[47], mostrando así «su autenticidad», coincide plenamente, bajo mi punto de vista, con la manera en que Breton describe el azar objetivo, y que lo condujo, en *El amor loco (2003)*, a erigirse como un centinela de *señuelos* en una *selva de indicios*[48] de una manera muy similar a como Proust trata de descifrar en los signos de su entorno aquellas llamaradas de tiempo puro, de verdad, que en realidad se hallan latentes, en potencia, en su fuero interno. «El azar es la espera realizada, al igual que el objeto que consideramos bello es nuestro deseo objetivado»[49]. Esta definición del azar como espera realizada coincide también con la del «relato», que habita la espera del acontecimiento que él mismo es (no olvidemos que, según Blanchot, el relato es el espacio del tiempo recobrado). En esta definición posterior aún lo vemos más claro: «El azar sería la forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre un camino en el inconsciente humano»[50]. Interconexión extática, por tanto, «mágico-circunstancial» (en palabras de Breton), entre las formas del mundo real, sus signos, y el desciframiento ulterior perpetrado por la conciencia, el pensamiento al que interpela y con el que se integra. «La única realidad es la que proporcionan los jeroglíficos trazados por la percepción inspirada (identificación de sujeto y objeto)», escribe Beckett en relación a la obra de Proust. «La obra de arte no como algo que se crea ni se elige, sino que se descubre, se revela, se

[46] BLANCHOT, Maurice. *op. cit.* Pág. 38
[47] Extraigo esta cita de *La Recherche* (Pág. 248) al pie de página para no interrumpir el discurso: «… ya en Combray fijaba con atención en mi mente **alguna imagen que me había obligado a mirarla**, una nube, un triángulo, un campanario, una flor, una piedra, sintiendo que acaso había bajo aquellas señales algo muy diferente que yo debía procurar descubrir, una idea que traducían a la manera de esos caracteres jeroglíficos que creeríamos que representan solo objetos materiales». (El resaltado es mío).
[48] «Estoy íntimamente persuadido de que toda percepción registrada de la forma más involuntaria (…) contiene en sí misma la solución simbólica, o de otro tipo, de una dificultad en la que topamos con nosotros mismos». BRETON, André. *El amor loco.* Alianza, Madrid, 2003. Pág. 27
[49] DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard. *La escritura surrealista*. Guadarrama, Madrid, 1976 Pág. 205
[50] BRETON, André. *El amor loco. op. cit.*

excava, que es preexistente dentro del artista (…) En consecuencia para el artista la única jerarquía posible en el mundo de los fenómenos objetivos está representada por una tabla de sus respectivos coeficientes de penetración»[51]. Llámesele iluminación surrealista o vivencia del tiempo puro fuera del tiempo, la experiencia parece responder al mismo mecanismo. «El navegante que ha "descubierto" una nueva costa y el sabio que es testigo de un fenómeno desconocido hasta entonces experimentan una iluminación "surrealista". Fruto de su espera, su hallazgo se ve acompañado sin embargo por un sentimiento de suerte, por una impresión de *azar*»[52].

Una suerte, un azar, que Breton objetivará a través del análisis (a modo psicoanálitico), y Proust mediante el uso de la metonimia y la metáfora.

«Las metáforas son en Proust un medio de alcanzar una visión completa, no se halla al servicio de una coloración emocional del proceso. Son instrumentos de conocimiento»[53]. «Yo creo que solo la metáfora puede dar una especie de eternidad al estilo»[54].

Teniendo en cuenta que tanto Lacan como Freud describían el inconsciente como una estructura sujeta a unas leyes de características propiamente lingüísticas, y que opera con las mismas funciones que los tropos literarios de la metonimia y la metáfora, aún se hace más plausible la coincidencia de ambos sistemas de análisis (de *lectura*). No es baladí que Walter Benjamin definiera el anhelo de la imagen de este *mundo otro* como «*una añoranza por el mundo tergiversado en el estado de la semejanza y en el cual irrumpe el verdadero rostro* ***surrealista*** *de la existencia. A este mundo pertenece lo que sucede en Proust y el modo cuidadoso y distinguido en el que todo emerge».*[55] (El resaltado es mío).

Cuando finalmente se produce esta coincidencia, tanto el centinela de señuelos surrealista como el sujeto proustiano lo siente como una liberación, un reencontrarse allí donde no ha estado nunca, una especie de *anagnórisis* inversa de aquello que no había existido anteriormente hasta que lo ha hallado.

«El considerable placer experimentado con este género de hallazgos o de encuentros prueba que, más allá del objeto descubierto (…), lo que experimenta, lo que presiente el interesado, es el fin del exilio en el mundo»[56]. Ese fin de su exilio en el mundo

[51] BECKETT, Samuel. *op. cit.* Pág. 92
[52] DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard. *op. cit.* Pág. 206
[53] CURTIUS. Ernst Robert. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Losada, Buenos Aires, 1941 Pág. 58
[54] Ibid (Citando a Marcel Proust). Pág. 58
[55] BENJAMIN, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Taurus, Madrid, 1999 Pág. 22
[56] DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard. *op. cit.* Pág. 210

se entiende porque de pronto el mundo real (no verdadero, indescifrado, mancillado por las costumbres, el «hábito» y usos lingüísticos comerciales de una «literatura realista que "describe" y se contenta con transcribir la fachada»[57], a través de los cuales es materialmente imposible la «vivencia de la vida») se desvanece con el «tiempo» para dar lugar a ese «otro tiempo imaginario» —aquel que desvela también el azar objetivo—, el de la posibilidad de la *escritura* donde el propio Marcel, Proust el narrador, Proust el sujeto biográfico quedan borrados junto con el tiempo lineal para que emerja un sujeto imaginario como habitante y enunciador de ese tiempo también imaginario que es el de la literatura. En palabras de Blanchot: «La experiencia del tiempo imaginario que hizo Proust no puede tener lugar sino en un tiempo imaginario y convirtiendo a aquel que se expone a esta en un ser imaginario»[58].

vi) La obra asintótica (corolario)

Y esta es la clave de toda *La Recherche*, su punto central. Proust rescató, *resucitó* un tiempo imaginario para un ser imaginario separado de *su sí mismo biográfico*. Sacrificio que debe llevar a cabo cualquier escritor que se enfrente al hecho literario sin ataduras y sin distracciones («porque el artista que renuncia a una hora de trabajo por una hora de charla con un amigo sabe que, cualesquiera que sean las razones morales por que lo hace, sacrifica una realidad por una cosa que no existe»[59]), sin posibles negociaciones con el peligro, ya que, como decía Michel Leiris, «la literatura es una cuestión de vida o muerte»[60]. Sin ataduras ni precauciones; por tanto, no como un Ulises que se enfrenta al «acontecimiento», al relato, a lo «maravilloso», anudándose cobarde a los palos de su barco para poder narrar el canto de las sirenas sin arrojarse a él, y sin, por lo tanto, formar parte de la propia transformación que supone ese canto. No, lo hace como Acab en *Moby Dick*, desapareciendo en las aguas infinitas del encuentro con la ballena, sin posibilidad de narración pero ya siempre en tránsito del relato; como Butes arrojándose hacia ese canto sin echar la vista atrás.

De ahí que la revelación esencial de *La Recherche* sea el momento en que se descubre que la única manera de vivir la vida, que la vida verdaderamente vivida, es la literatura. «La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo

[57] BECKETT, Samuel. *op. cit.* Pág. 89
[58] BLANCHOT, Maurice. *op. cit.* Pág. 37
[59] PROUST, Marcel. *op. cit.* Pág. 245
[60] LEIRIS, Michel. *La literatura considerada como una tauromaquia*. Tusquets, Barcelona, 1975

tanto, realmente vivida es la literatura»[61]. Una vida que, obviamente, no pertenece ya al Marcel Proust hijo de Adrián Proust, ni siquiera al Marcel narrador de *La Recherche*, sino, como he ido desgranando, al sujeto imaginario que acontece en la experiencia del tiempo imaginario. «El ser que entonces gustaba en mí aquella impresión la gustaba (…) en lo que tenía de extratemporal, un ser que solo aparecía cuando, por una de esas identidades entre el presente y el pasado, podía encontrarse en el único medio donde pudiera vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo»[62].

La literatura, el arte, a través del cual Proust propone alcanzar la vida verdadera consiste pues en una creación que precisamente haga retroceder a la vida común, la de las impresiones inmediatas, la de la representación, la de la memoria voluntaria. «Solo en la claridad del arte se puede descifrar la extática perplejidad que había conocido ante la superficie inescrutable de una nube, un triángulo, una torre, una flor, un guijaro…»[63]; pero no a modo de narración fidedigna de los acontecimientos biográficos, provistos de sus iras, sus pasiones y, en definitiva, de sus clichés con un espíritu de imitación, sino precisamente con un trabajo inverso que escarba debajo de las palabras, de los objetos, de las acciones para esclarecerlos, una reconstrucción en la que deberá «flotar siempre una atmósfera de poesía, la dulzura de un misterio que no es más que el vestigio de la penumbra que hemos tenido que atravesar, la indicación, marcada exactamente como un altímetro, de la profundidad de la obra»[64].

La obra (la literatura), en definitiva, solo como la creación de un espacio en que pueda aparecer al fin, verdadera y veladamente, *la obra*…

[61] PROUST, Marcel. *op. cit.* Pág. 270
[62] PROUST, Marcel. *op. cit.* Pág. 239
[63] BECKETT, Samuel. *op. cit.* Pág. 87
[64] PROUST, Marcel. *op. cit.* Pág. 273

2 ESCRIBIR/PARTIR

Esta obra velada, pues, requiere ser seducida por un uso particular del lenguaje literario, y por la asunción de una vocación radical respecto a él, que en este capítulo pretendo analizar en profundidad atendiendo a diferentes vías y sensibilidades que se hallan en el marco teórico comentado en la introducción. Durante dicho análisis explicaré cómo este tipo de escritura fragua un espacio a través del cual el escritor, difractado en un sujeto múltiple, explora, topografía y habita esta obra velada (patria despatriada) en el tránsito de un exilio permanente, y cómo esta errancia provoca una melancolía destinada a una forma concreta de delirio.

Para llevar a cabo dicho estudio voy a servirme de la polisemia del término «partir» (romper; dividir algo en dos o más partes; y ponerse en camino). Esta triple acepción, según mi punto de vista, se ajusta como un guante a la definición del tipo de lenguaje literario, de escritura, que estoy analizando, ya que considero que su uso conlleva simultáneamente, como desarrollaré, estos tres conceptos:

Zarpar, abandonar el lugar en el que se está (escribir es siempre no estar donde se estaba); **dividir**, difractar con cada palabra un significado previo (diferirlo, devenir *otro, otros*…); y **romper**, astillar el suelo que se pisa (ambulante página blanca, océano infinito que es un naufragio permanente). **Quebrarlo**, pues, para comprender que debajo no hay nada y que esa nada es, precisamente, el único «territorio» que explorar (al que **zarpar**), el único ámbito en el que sembrarse (multiplicarse —**difractarse**— en una vagarosa e indefinida mitosis de nadie), el único espacio que habitar deshabitándolo.

Partiendo así, pues, sin solución de continuidad, disuelta en el *aroma*, en la *melodía* descritos en el primer capítulo, la palabra se aboca a una aventura *vertical*. «Abolidas las relaciones fijas, la palabra solo tiene un proyecto vertical (…) La palabra poética es aquí un acto sin pasado inmediato, un acto sin entornos, y que solo propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella»[65]. Como un náufrago huérfano oteando el horizonte, esta palabra busca en el océano rectangular de la página en blanco la vacante salvación de otra palabra a la que engarzarse, y, cuando la halla, lo único que ve es otro náufrago oteando en su misma dirección, o en dirección contraria al resto de la página en blanco. «Este movimiento irrecuperable no orienta. (Sencillamente no puede dejar de llegar donde habría podido no ir)»[66]. Dicha travesía

[65] BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, Madrid, 2005 Pág.52
[66] QUIGNARD, Pascal. *Butes*. Sexto Piso, Madrid, 2011 Pág. 43

escalonada es una navegación permanente sin rumbo, la deriva en un espacio aparentemente clausurado que, sin embargo, no cesa de dragarse. «El sueño del poeta es la inmensa red con innumerables mallas que draga sin esperanza las aguas profundas en busca de un problemático tesoro»[67].

Sin duda, uno de los autores que mejor ha desarrollado esta idea del lenguaje poético como un proyecto vertical es aquel que ha nombrado a toda su obra así mismo: *Poesía vertical* (los títulos de cada uno de sus libros se distingue solo del anterior por el número cardinal que ordena la cronología de sus publicaciones), Roberto Juarroz, por lo que será junto a él con quien comenzaremos a dragar en busca de ese «problemático tesoro» inasible, sin olvidar que, tal como lo entiende el marco teórico en el que nos hallamos, esta manera de entender la poesía (el lenguaje poético) es equivalente a cualquier tipo de escritura, de literatura, que se enfrente al *océano blanco* con la misma vocación vertical.

[67] ARAGON, Louis. *Una ola de sueños (Estudio preliminar de Ricardo Ibarlucía citando a Pierre Reverdy)* Biblos, Buenos Aires, 2004 Pág. 34

2.1 Romper

La poesía *vertical*, por tanto, quiebra, *rompe* el suelo que sostiene al hombre sobre el decorado de las certezas del pensamiento figurativo —ya sean estas más próximas a una metafísica teológica o racionalista—, sacrificándose a sí mismo y al mundo que lo cobija en aras de una experiencia de sí y del mundo más «verdadera» (íntima, *secreta*). «Quien profundiza el verso escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo ese riesgo»[68]. Desnuda de este modo, su voz se adentra como una espeleóloga en ese abismo vertical cuya dirección es hacia todas partes, porque su verticalidad abole las distancias, los asideros, los caminos marcados. Abandona la apariencia lógica y representativa, territorializada, y asume su rol de artista *«al precio de experimentar como contenido, como "la cosa misma", lo que todos los no-artistas llaman "forma"»*[69] . Se trata del tránsito de lo semejante al *simulacro* según lo explica Deleuze empleando la terminología platónica para, finalmente, sancionarla. «Subiendo a la superficie, el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y a la Semejante, el modelo y la copia»[70]. Esto es, una inversión del platonismo que cancela la preeminencia de la Idea, del modelo, como origen y fundamento del Ser, y el concepto de copia como semejanza y representación recta de una verdad subyacente en ese modelo; en favor de un devenir permanente y caótico de variaciones donde el ser acontece, se crea, *difiere*, en una relación no jerarquizante, como *pensamiento* propio de la materia. Es decir, no a la manera del pensamiento dogmático de la metafísica en que existe un sujeto unívoco, pensante, que contempla y define un objeto externo, en tanto este *es lo que es*, sino que sujeto y objeto acaecen en una interrelación codependiente y concomitante, mutable, siempre al margen de la dinámica de una representación dada, acabada; incluso de una representación del infinito, contradiciendo así también la propuesta hegeliana de «inscribir lo inesencial en la esencia y en conquistar el infinito con las armas de una identidad sintética finita. (…) Pero ¿de qué sirve hacer la representación infinita? Conserva todas sus exigencias. Lo que se descubre es tan solo un *fundamento* que relaciona el exceso y la falta de la diferencia con lo idéntico, con lo semejante, lo análogo y lo opuesto: la razón se ha convertido en fundamento, es decir, en razón suficiente, que ya no deja escapar nada. Pero nada ha cambiado»[71]. La diferencia,

[68] BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Paidón Ibérica, Barcelona, 1994
[69] NIETZSCHE, Friedrich. *El nihilismo: Escritos póstumos*. Selección y traducción Gonçal Mayos, Península, 2000. 11 [3]
[70] DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 2005 Pág. 305
[71] DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. *op. cit.* Pág. 390

pues, no en relación con lo idéntico o lo mismo, sino solo en relación a otras diferencias, no subordinada a la identidad, sino restaurada, como se ha dicho, en lo que Deleuze considera el propio pensamiento incesante de la materia. «Cuando la diferencia se halla subordinada por el sujeto pensante a la identidad del concepto (…), lo que desaparece es la diferencia en el pensamiento, esa diferencia de pensar en el pensamiento, esa genitalidad de pensar, en la profunda fisura del Yo (Je) (…) Restaurar la diferencia en el pensamiento es deshacer ese primer nudo que consiste en representar la diferencia bajo la identidad del concepto y del sujeto pensante»[72].

Esta revelación supone, según mi lectura, el núcleo central de la obra de Roberto Juarroz, y queda resumida magistralmente en sus versos más célebres: «El mundo es el segundo término / de una metáfora incompleta, / una comparación / cuyo primer elemento se ha perdido / ¿Dónde está lo que era como el mundo? / ¿Se fugó de la frase / o lo borramos? / O acaso la metáfora / estuvo siempre trunca?»[73]. Toda su poesía es un intento incesante e inacabable de alcanzar ese primer término, de recrear, en esa ausencia original (ese caos inarticulado), qué es lo que era como el mundo, aquello que hemos perdido y nos ha dejado tan solo el reflejo fantasmático de un espejo enfrentado a la nada. «El punto central de la obra es la obra como origen, el que no se puede alcanzar, el único, sin embargo, que vale la pena alcanzar»[74]. El origen del mundo (o el origen de la obra) se halla en la cantera inaccesible de las palabras, de un lenguaje sepulcral «en el que la vida experimenta la nada»[75]. Es preciso, pues, que el lenguaje literario, la poesía, ponga en evidencia esta brecha, ya que es en su ámbito donde se pone de manifiesto la distancia crucial que existe entre el lenguaje y su referente, entre la palabra y la cosa. Al hacernos presente esta distancia, nos hace conscientes del vacío que impera en esta relación, es decir, del hecho indiscutible de que, al nombrar una cosa, al transformarla en signo lingüístico y relacionarnos ya solo con el signo, alejamos eternamente a la cosa, la aniquilamos. «La reflexividad *del* y *sobre* el lenguaje permite poner de relieve el problema de la relación entre la realidad lingüística y la realidad fenoménica, lo cual constituye el drama de un escritor inmerso en la dinámica de unos signos móviles, asaltado por un lenguaje muerto que se le impone, trata de decir lo que, después de todo, parece imposible decir»[76]. Roberto Juarroz toma el relevo de una genealogía de escritores

[72] DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. *op. cit.* Pág. 394
[73] JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical*. Cátedra, Madrid, 2012 Pág. 166
[74] BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. *op. cit.* Pág. 48
[75] Ibid.
[76] ASENSI, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*. Tirant Lo Blanch, Valencia, 2003

(que van desde Mallarmé a Beckett pasando por Gombrowicz o Micheaux) que contrapone un uso del lenguaje *poético,* intensivo *(*o *menor*, como proponen Deleuze y Guattari en *Kafka, por una literatura menor*) a un uso *mayor*, dogmático, extensivo, comercial/transaccional y referencial. «Habrá que abandonar el sentido, habrá que subentenderlo, habrá que retener de él solo un esqueleto o una silueta de papel»[77]. Este uso *crítico* se encarga de desterritorializar a la lengua, desanclarla de su uso común adherido a formas fijas de la comprensión, a un orden jerárquico concluido y concluyente, por tanto, clausurado y servil. La atraviesa «con una línea de abolición, como el lenguaje comprensible es atravesado por una línea de fuga, para liberar a la materia viva expresiva que habla por sí misma (…) Este lenguaje arrancado al sentido, conquistado al sentido (…) ya no encuentra su dirección sino en un acento de palabra, una inflexión»[78]. «El lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites»[79]. Línea de fuga que se cuela por las grietas del lenguaje y que pretende salvar «a las palabras de su vanidad, de su vacuidad (…) forjándolas perdurablemente»[80]. Escritura, entonces, que se encarga de despojar a las palabras de su signo y de su referente, de despojarlas por lo tanto del mundo congelado de la reproducción invariable de la representación, marcando con ello la ausencia de un fundamento. «Poesía como necesidad y destino, como fuerza que trabaja por debajo y carcome silenciosa y seguramente los falsos fundamentos. El poeta es un trabajador de la raíz»[81]. Es el que alumbra, sin más luz que su propia voz tejida de silencio, la *otra noche* blanchotiana a la que hice referencia páginas atrás. En esta *otra noche* (morada del primer término de la metáfora trunca juarrociana) (…) «lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver, lo incesante que se hace ver»[82] gracias al poema, dibujado en esa *otra noche* como una silueta de ausencia, solo sugiriéndose, concentrando en él la desaparición del que lo escribe, del que lo lee… «Solo con el vacío / se puede llamar al vacío. / Y recibir una respuesta»[83]. Porque se trata de un lenguaje que no puede comprenderse ni aprehenderse, compuesto de palabras errantes en un espacio que las centrifuga de su signo, que las sitúa siempre en el *afuera* de la representación, incomunicables y arrojadas, asintóticamente, al corazón mismo del que nacen, a su más profunda e inexpresable intimidad. «Palabra inicial o antepalabra que no

[77] DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Era, México, 1979 Pág. 35
[78] Ibid. Pág. 35
[79] Ibid. Pág. 39
[80] ZAMBRANO, María. *Hacia un saber del alma*. Alianza, Madrid, 1989 Pág. 59
[81] JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980 Pág. 77
[82] BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario. op. cit.*
[83] JUARROZ, Roberto. *Quatorzième poésie verticale (édition bilingue)*. Ibériques José Corti, 2002 Pág. 60

significa aún porque no es su naturaleza el significar, sino el manifestarse»[84]. Revelarse pues sin ser desvelada, tal como Heidegger describe la *Aletheia* y desglosa Manuel Asensi («verdad en el sentido de llegar a aparecer desde un fondo oscuro que permanece escondido, pero sin el que no podría manifestarse lo que aparece»[85]). Por eso «el poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido»[86]. Un lenguaje por venir… «De pronto la palabra deja de lado su sentido habitual y entonces solo podemos contemplarla como una visión, como una abertura. Además, sospechamos que la palabra propia del hombre todavía no existe…»[87].

Una abertura hacia un tiempo *imaginario*, por *recobrar*, el tiempo en estado puro que he desarrollado en el capítulo anterior de la mano de Marcel Proust y es comparable con la dirección en la que sitúa Juarroz a su poesía: «Podríamos suponer que la poesía es también antitiempo, y lo es desde el tiempo»[88]. Un antitiempo que se concibe *retrocediendo hacia abajo*, desnaciendo y desmuriendo para enfrentarse a la nada y finalmente desnadarse.

Entre pedazos de palabras
y caricias en ruinas,
encontré algunas formas que volvían de la muerte.

Venían de desmorir.
Pero no les bastaba con eso.
Tenían que seguir retrocediendo,
tenían que desvivirlo todo
y después desnacer.

No pude hacerles ninguna pregunta,
ni mirarlas dos veces.
Pero ellas me indicaron el único camino
que tal vez tenga salida,
el que vuelve desde toda la muerte

[84] VALENTE, José Ángel. *La piedra y el centro*. Taurus, 1982
[85] ASENSI, Manuel. *op. cit.* Pág. 654
[86] BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. *op. cit.* Pág. 45
[87] JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. *op. cit.* Pág. 96
[88] Ibid. Pág. 87

hacia atrás del nacer,
a encontrarse con la nada del comienzo
para retroceder y desnadarse.[89]

Se trata pues de la elaboración de un lenguaje otro: «es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita para la palabra poética un lenguaje segundo»[90] que amague su presencia como una sombra de nadie, *doppleganger* que, situado frente a sí mismo como en un espejo, sin embargo articule un movimiento inesperado, un gesto esquivo que, al enfocar de nuevo la mirada, sea imposible volver a captar. Que solamente se intuya como un eco, el soniquete de las primeras notas de una melodía que permanentemente inicia su canto sin llegar nunca a desplegarse.

Pascal Quignard, en su obra *Butes*, describe una contundente contraposición entre este tipo de lenguaje otro, el de la música, el canto de las sirenas (inarticulado, prelingüístico, disidente) con el de Orfeo (articulado, ordenado, alienante); el primero conforma el llamado sin retorno («los pájaros iban ya a arrebatarle el retorno»[91]) al que Butes se arroja, como se arroja quien escribe, sin bridas ni anclajes, a la obra. «La música [esa melodía, canto de las sirenas, «relato»] atrae a su oyente a la existencia solitaria que precede al nacimiento (…) que precede la posibilidad de hablar»[92]. Mientras el segundo (un uso *mayor* de la lengua, diciéndolo con Deleuze y Guattari, comercial/transaccional, dogmático) correspondería al de un lenguaje anclado en la representación al servicio de la fundamentación de un mundo invariante, engarzado en estructuras de poder totalizadoras, donde «el servilismo y la identidad, que son vínculos, prevalecen sobre la libertad y la aventura»[93].

Regresaré más adelante a la lectura de Quignard sobre *Butes* para profundizar en su emocionante analogía con el lenguaje literario.

2. 1. 1 Grietas

Esta ruptura, el quebrantamiento que supone el acto de la escritura que acabo de describir, produce grietas. «El poeta es un cultivador de grietas. Fracturar la realidad aparente o

[89] JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical*. *op. cit.* Pág. 125-126
[90] VALENTE, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Tusquets, Barcelona, 1994
[91] QUIGNARD, Pascal. *op. cit.* Pág. 10
[92] Ibid. Pág. 58
[93] Ibid. Pág. 55

esperar que se agriete para captar lo que está más allá del simulacro»[94]. ¿A dónde nos conducen, qué se ve a través de las grietas que minuciosa y pacientemente cultiva el poeta mientras escribe? Sin duda, lo único que merece la pena mirar, aquello por lo que hemos sacrificado todo, aquello que no se puede poseer más que desposeyéndonos de ello. «Al mismo tiempo que brilla para extinguirse el escalofrío de lo irreal convertido en lenguaje, se afirma la presencia insólita de cosas reales convertidas en pura ausencia, pura ficción, lugar de gloria donde resplandecen "fiestas a voluntad y solitarias"»[95]. Porque, llevada a ese extremo, «la poesía es el mayor realismo posible»[96]. Aquella que denuncia la estafa de la realidad inmutable (aparente) de las experiencias congeladas —del estatismo que delimita, identifica y por tanto castra— para topografiar el abismo que acaba de ser revelado con su desmoronamiento. Deleuze lo explica contraponiendo una tradición filosófica en que prevalece una *imagen del pensamiento dogmático* (la que he expuesto con las características del uso *mayor* de la lengua) con otra *crítica* con esta imagen del pensamiento (la de «creación en la diferencia» que he comentado líneas atrás en relación al simulacro) y lo ejemplifica, junto con Guattari, explicando el *movimiento aparente* que se produce en la obra de Kafka para desarticular este dispositivo de la realidad invariante. «Movimiento aparente no significa en absoluto una máscara bajo la cual se escondería otra cosa [ha quedado, creo, suficientemente explicitado en la monografía: el desfundamento solo desvela el caos incesante, el vacío, la ausencia como territorio donde deviene la creación]. El movimiento aparente indica más bien puntos de destornillamiento, de desmontaje que deben guiar la experimentación para mostrar los movimientos moleculares y los dispositivos maquínicos cuyo resultado global de hecho es "lo aparente"»[97]. Juarroz merodea esa realidad *detenida*, esa vida *sepulcral*, se aproxima a ella y utiliza el eco de su voz como un cincel para fracturarla, insistente y pacientemente; para crear grietas por las que se cuela y a través de las cuales sanciona su fragilidad, su deleznable composición. «La nada es su materia, y rechaza las formas por las cuales se le ofrece como algo. Quiere captarla no como una alusión, sino en su propia verdad»[98]. Se convierte a sí mismo en ruptura, en la brecha misma que sirve de no-puente entre un mundo estable —con fundamento, donde Dios o la Razón o el Lenguaje

[94] JUARROZ, Roberto. *Poesía y realidad*. *op. cit.* Pág. 24 *(Juarroz emplea el término «simulacro» en esta cita de modo muy distinto al que Deleuze lo recoge de Platón y hemos mencionado líneas atrás; en realidad lo hace de una manera antagónica. Aquí el simulacro sería sinónimo de la representación, y, como hemos visto, lo simulado, el simulacro, en Deleuze es precisamente lo que escapa de la representación a través de lo que él define como «repetición», repetición en la diferencia).*
[95] BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. *op. cit.*
[96] JUARROZ, Roberto. *Poesía y realidad*. *op. cit.* Pág. 18
[97] DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *op. cit.* Pág. 69
[98] BLANCHOT, Maurice. *Falsos pasos*. Pre-textos, Valencia, 1977

construyen las pautas unívocas con las que ser un hombre en un mundo sonámbulo— y el abismo, la *otra noche*, el origen como descentramiento, el vacío que, en tanto que vacío, está lleno de todas las posibilidades, lleno de infinito. «La verdad necesita de un gran vacío, de un silencio donde pueda aposentarse, sin que ninguna otra presencia se entremezcle con la suya, desfigurándola»[99]. Un lugar inaccesible que lo expulsa a uno cuando está en él, pero al que es posible entregarse en forma de ausencia. «El último paso, / la perfección del diálogo, / consiste en convertirse uno mismo en ausencia».[100] Un espacio, excedente de vida, que Juarroz rasga en esa *realidad mortecina*, adonde se ha asomado para cartografiarlo y entregárnoslo veladamente. «La profundidad no se entrega de frente, solo se revela disimulándose en la obra»[101]. Apenas como en un balbuceo reconstruido con esquirlas de palabras quebradas, con el tuétano milagrosamente esparcido de unas palabras liberadas de sí mismas, de la pesada carga de la expresión con que han sido torturadas durante siglos de un uso mayor de la lengua en una anquilosada literatura carcelaria. «Oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o significante»[102]. «Y hablar entonces con fragmentos, / hablar con pedazos de palabras, / ya que de poco o nada ha servido / hablar con las palabras enteras»[103]. Igual tal vez que Samuel Becket en su célebre poema *Comment dire* («Folie — / folie que de — / que de — / comment dire — / folie que de ce — /depuis — / folie depuis ce — /donné — / folie donné ce que de — / vu — / folie vu ce — / ce — / comment dire — / ceci — /ce ceci — /ceci-ci — …»[104]).

Como un centinela, pues, Juarroz ha retrocedido al manantial huero donde nació el lenguaje, y en ese pozo, en ese brocal que no limita ni estrecha espacio alguno, aguarda con el gesto de su mano intacto la inesperada melodía del silencio. «Desbautizar el mundo / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia»[105]. Invocar a lo que no ha acaecido todavía para hacerlo aparecer desde su ausencia. Fundar un nuevo mundo, una nueva relación con las cosas y con un uno mismo, con el otro y con el amor[106], un nuevo lenguaje, por tanto, partiendo de ese proceso de desnombramiento: «La realidad solo se descubre inventándola (…) No hay, como a menudo se ha dicho, correspondencia o inadecuación de una forma verbal con respecto a una realidad preexistente. La realidad

[99] ZAMBRANO, María. *op. cit.* Pág. 63
[100] JUARROZ, Roberto. *Undécima poesía vertical*. Pre-Textos, Valencia, 2002 Pág. 18
[101] BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. *op. cit.* Pág. 161
[102] DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *op. cit.* Pág. 32
[103] JUARROZ, Roberto. *Undécima poesía vertical*. *op. cit.* Pág. 19
[104] BECKETT, Samuel. Obra poética completa. Hiperion, Madrid, 2000
[105] JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical 1958/1982.* Emecé, Buenos Aires, 1993 Pág. 329
[106] Este punto, el de la experiencia del amor como equivalente a la de la experiencia literaria tal como está siendo descrita en estas páginas, será desarrollado en el capítulo 3

nace aquí con la forma»[107]. Revertir, por tanto, la «metáfora trunca» de manera que lo que nunca haya existido sea el segundo término de la metáfora: el mundo, esa presencia sonámbula y rígida que nos asfixia con su exceso de entes logocéntricos y constringentes. Hacerlo a través de interrogantes y no de afirmaciones, porque la poesía está hecha de preguntas y no de respuestas. «La respuesta es la tragedia de la pregunta»[108]. Dejar permanentemente abierta a *la noche*, al pozo, a la poesía, como un signo de interrogación cuyo curvo trazo se retuerce hacia sí mismo igual que una espiral que no acaba nunca. «La creación no es una comprensión, es un nuevo misterio»[109]. Y solo manteniendo ese misterio vivo, ese enigma permanentemente sembrado en la tierra virgen del vacío, podrá brotar, como un insólito sol nocturno, el bosque de silencio que nos pronuncie sin palabras. «Solo la voz vacía / puede decir el salto inmóvil / hacia ninguna parte, / el texto sin palabras»[110].

En palabras de Heidegger: «Pensar propio [que] acontece por el «salto», pues desconoce puentes y raíles y conductores de explicación (…) el ser no es ningún fundamento, sino lo sin-fundamento»[111].

[107] JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. *op. cit.* Pág. 101
[108] BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. Arena Libros, Madrid, 2008
[109] LISPECTOR, Clarice. *Revelación de un mundo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004
[110] JUARROZ, Roberto. *Undécima poesía vertical*. *op. cit.* Pág. 153
[111] HEIDEGGER, Martin. *Parménides*. Akal, Madrid, 2005

2.2 Dividir (difracción)

Entonces, tras esa *ruptura*, llega el momento de dejar de decir «yo». «Ya no hay sujeto de la enunciación, ni sujeto del enunciado (…), sino un circuito de estados que forma un devenir mutuo, el interior de un dispositivo necesariamente múltiple o colectivo»[112]. El sacrificio se ha consumado. «Una vez eliminado el yo, la obra tendría lugar. Cualquier cosa podría entonces representarse sin obstáculo, también el vacío (…) Cuando un artista desaparece en su obra deja transparentar todo lo que él no es, también lo que es»[113]. Por eso, Juarroz enunciaba la mayoría de sus poemas desde un «nosotros» impersonal, o desde perífrasis verbales de obligación con las que impelía a nadie en concreto (a todos) a desarticular las cadenas de la prisión de nuestra mirada, de nuestros gestos, de nuestros pasos. «Hay que dejar que se forme en uno mismo / el negativo de su imagen»[114]. Buscar en ese revés la senda liberada de un ejército de nosotros (de nadie) articulando el revés de otro mundo habitable. «La poesía es una forma de inversión, una inversión de las cosas para encontrar su realidad última. (…) Creo que la idea de revés como revelación de la realidad verdadera de las cosas es una de las sospechas más entrañables de la poesía entendida como creación».[115]

Dejar de decir «yo» y sucumbir a la paradoja a la que he explicado que se enfrenta cualquier verdadero escritor (lector) contemporáneo. La obra —la obra como origen—, el poema, permanece inaccesible al lenguaje, pero solamente puede accederse a ella encarando la palabra escrita. Es la tragedia órfica que puede llevar al escritor al suicidio («vivir en los límites es la aventura más enriquecedora de la vida, pero a veces se paga con la vida»[116]), o a la locura, ese lenguaje excluido que hemos visto que converge con el de la literatura. «Dos frases realmente nunca proferidas (…) que designan ambas la misma autoreferencia: "Yo escribo" y "Yo deliro"»[117].

Orfeo, el poeta, desea entregarle su canto a Eurídice en tanto que poeta, pero si lo hace, Eurídice, la obra, desaparece. Y si no lo hace, si lleva a cabo el movimiento contrario, igualmente la pierde, porque fuera de la *noche* no existe posibilidad de obra, de canto. «No quiere a Eurídice en su verdad diurna, (…) quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, (…) no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su

[112] DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka. op. cit.* Pág. 37
[113] MAILLARD, Chantal. *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-Textos, Valencia, 2009 Pág. 118
[114] JUARROZ, Roberto. *Quinzième poésie verticale (édition bilingue)*. Ibériques José Corti, 2002 Pág. 46
[115] JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. *op. cit.* Pág. 92
[116] Ibid. Pág. 44
[117] FOUCAULT, Michel. *op. cit.* Pág. 48

muerte»[118]. Tal como se desarrolla en *Léolo*, la estremecedora película de Jean Claude Lauzon que analizaré en el apartado dedicado a la melancolía y el delirio, en que el niño protagonista (el poeta) se enfrenta a una dicotomía vital: en tanto es capaz de soñar (de escribir), de construirse una identidad alternativa, él no se *vuelve loco* (como sí lo está su padre, el hombre adherido a su representación de hombre-animal de carga); pero a un mismo tiempo, si se sumerge por completo en el espacio de la escritura, irrepresentable en el plano real, cae sin remedio en los veleidosos brazos del delirio; es decir, si sueña, él deja de ser: «Porque sueño, yo no soy»[119]. El poeta, pues, *se habita* habitando el delirio, ese lenguaje propio que lo excluye del mundo, a cambio de dejar de ser quien es (el *sonámbulo* hombre individuado de la representación), y de perder pie en el suelo que se ha encargado de demoler. Porque «la locura, al igual que la poesía, no dispone de ningún medio para mantenerse por sí misma (…) tanto los poetas como los locos son unos momentos de suspensión»[120].

Se trata, como anuncié líneas atrás, del mismo movimiento (el gesto) que Butes se atreve a perpetrar en la Odisea y que Ulises, más cobarde, pretende «experimentar» solo desde la seguridad de un correaje que lo asiente en el mundo *real*: «disfrutar del espectáculo de las sirenas sin riesgos y sin aceptar sus consecuencias, ese goce cobarde, mediocre y tranquilo, moderado, como procede en un griego de la decadencia que jamás mereció ser el héroe de La Ilíada…»[121]. En contraposición se sitúa la valentía (¿la locura, cabría decir?) de Butes al arrojarse sin medida alguna de seguridad tras el canto (la poesía) de las sirenas; Butes no puede dejar de hacer lo que hace porque recibe una llamada que es irrechazable, que no lo llama por su nombre, el nombre de su yo en el mundo, sino por algo que es mucho más innegociable. «La voz antigua de un pájaro con senos de mujer no llama a Butes por su nombre, lo llama por el pálpito de su corazón. Acude y renuncia a la sociedad de los que hablan, va hacia donde se escucha que se pronuncian sonidos mucho más apremiantes que los nombres mismos»[122]. Eso más apremiante es la metamorfosis («la metamorfosis es lo contrario de la metáfora. Ya no hay sentido propio, ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la palabra. La cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabas desterritorializadas que siguen su línea de fuga (…), hacer vibrar secuencias, abrir a la

[118] BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. *op. cit.* Pág. 162
[119] *LÉOLO* (1992), película de Jean Claude LAUZON. Cameo Media, S.L., 2004 (DVD)
[120] BATAILLE, George. *La literatura como lujo,* Versal, Barcelona, 1988. Pág. 39
[121] BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. *op. cit.*
[122] QUIGNARD, Pascal. *op. cit.* Pág. 18

palabra hacia intensidades interiores inauditas, en pocas palabras: un uso asignificante de la lengua»[123]), el «relato» de Blanchot, la poesía, la desarticulación, la suspensión…, lo diferido reiterándose una vez tras otra, «de inmediato aunque poco a poco»[124]: una caída al abismo que crea su propio cielo para echar a volar y, haciéndolo, es capaz de salvarse siendo aun como es, en esencia, solo caída. «Más allá de la poesía y de la locura, tiene que existir la posibilidad de apelar a algo que las reúna en un equilibrio que esté fuera de todos los equilibrios posibles (…) Quizás por eso he sospechado que al mismo tiempo la poesía nos conduce hacia la locura y nos salva de ella»[125].

2.2.1 La multiplicidad del yo, una multitud de *nadies*

Este sacrificio del yo, sin embargo, puede verse tal vez como una suerte de liberación, la única manera de fraguar una habitación para la identidad que, precisamente, se sustente en su propia carencia, en su *divisibilidad irreductible*, en su infinita fragmentación en una pluralidad indefinida. «En este desapego dilatado y continuo uno se vuelvo ajeno a sí mismo, (…) no sabemos ni tan siquiera dónde se han quedado tantos fragmentos nuestros dispersos a nuestras espaldas. En esta nostalgia cada vez más suspendida reside quizá la única y verdadera vida posible»[126]. Una multiplicidad inaprensible, indefinible, sería la única manera con la que habitar la ausencia, esa patria despatriada, asintótica, a la que el escritor se orienta sin rumbo pero con vocación, y que apunta precisamente hacia infinitas direcciones solo abarcables siendo una «multitud de *nadies*». «El individuo no puede dominar el murmullo de la vida porque se siente tan solo un eco de ese rumor (…) Su pensamiento no es un acto soberano de su persona, sino una reacción que le parece accidental e impersonal»[127].

Esta multiplicidad, por impersonal, es capaz de urdir en su fragmentación las grietas posibles con las que únicamente se puede trazar el mapa de una patria errante. «En los cuentos [de Kafka], es el dispositivo el que toma el lugar de todo Sujeto (…) K no será un sujeto sino una función general que se multiplica en sí misma y que no deja de segmentarse, ni de huir por todos los segmentos»[128]. Solo siendo nadie (el sujeto «imaginario» de un tiempo «imaginario» en el caso de Marcel Proust, o, por poner otro

[123] DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *op. cit.* Pág. 37
[124] BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. *op. cit.* Pág. 137
[125] JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. *op. cit.* Pág. 91
[126] MAGRIS, Claudio. *op. cit.* Pág. 54
[127] Ibid. Pág. 60
[128] DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *op. cit.* Pág. 121-122

ejemplo que desarrollaré posteriormente, el hombre sin atributos de Musil), solo estando desanclado, puede uno desplazarse junto con aquello que, por definición, es puro devenir. «Las Sirenas [el canto, la melodía, la poesía] reducen sin fin la distancia entre el cuerpo de los oyentes y ellas. Hasta la desindividuación (…) Pienso que se puede llamar "desindividuación" al "allá" convertido en "aquí"»[129].

A continuación, expondré brevemente cuatro casos de la literatura del siglo XX que ejemplifican esta experiencia de la multiplicidad, fragmentación o desanclaje identitarios como habitación asintótica de lo despatriado. Estos ejemplos servirán como preámbulo al análisis de la obra de Patrick Modiano, *Calle de las Tiendas Oscuras*, en la cual me voy a basar para desarrollar más a fondo este apartado apoyándome, entre otros, en los conceptos de «identidad narrativa» de Paul Ricoeur y de «autobiografía como prosopopeya» de Paul De Man.

Comenzaré con el caso de Fernando Pessoa y lo que Ángel Crespo[130], definiendo su heteronimia, denominó *drama en gente*. Ya que estos heterónimos, pese a estar construidos con una encomiable precisión biográfica que podría llevarnos a pensar que trabaja en fomentar y anclar unas identidades fijas, sin embargo, muy al contrario, están al servicio de disimular, indefinir, desleír, ¿liberar?, con esa pluralidad lo más estrictamente elaborada, la determinante ausencia de aquel que está y no está en la yuxtaposición de todos esos heterónimos (recordemos que el propio «Fernando Pessoa» está constituido en realidad como uno más de ellos), del mismo modo que la *verdadera* obra de Marcel Proust solo puede acaecer disimulada (ausente) en siete tomos de absoluta precisión y exactitud descriptiva. Cuanto más elaborado es ese marco, más eficaz y sutil es la «ocultación» de lo que enmarca.

El segundo ejemplo que convocaré es *El hombre sin atributos* de Robert Musil, que —de un modo muy similar a como Maurice Blanchot define la instancia del «relato»— se construye como «la epopeya (…) de la vida que indaga y retrae la propia imposibilidad de ser contada en una historia»[131]. Musil atestigua en esta obra como pocos otros la idea nietzscheana/deleuziana de que la realidad de la representación se erige sobre el vacío, y la manera que tiene de expresarlo es alejándose del dogmatismo de un lenguaje formal. «Contra la rigidez dogmática él quiere reencontrar ese murmullo de la vida que no se deja expresar por las frases bien ordenadas con punto final (…) Descendiendo a

[129] QUIGNARD, Pascal. *op. cit.* Pág. 59
[130] CRESPO, Ángel. *Estudios sobre Pessoa*. Bruguera, Barcelona, 1984 Pág. 19
[131] MAGRIS, Claudio. *op. cit.* Pág. 80

través de los "descosidos de los signos" (…) Musil quiere hablar a ese fluir profundo que la lógica discursiva aprisiona en la representación (…) quiere dar voz a la alteridad radical, a la locura, a la escisión originaria (…) Musil es el poeta del individuo que se transforma radicalmente, que se convierte en el otro»[132]. Este convertirse en el otro, esta transformación o metamorfosis, no debe entenderse como una «suplantación», como una decantación de una forma a otra, sino precisamente, siguiendo el hilo de mi argumentación, como una transformación permanente que no se detiene nunca, que centrifuga al que se transforma en tanto que lo hace, y no en tanto a que perpetre definitivamente dicha transformación clausurando así el movimiento propio de la metamorfosis.

Otro claro ejemplo de esta odisea del sujeto inaprensible en pos de una patria despatriada es el caso de Joseph Roth y la mistificación permanente que efectuó con su pasado. Las personas que lo rodeaban se preguntaban, buceando e investigando en las ficciones que construía en torno a su identidad, qué de aquello que contaba sobre sí era «verdad» y qué era «inventado», cuáles de los acontecimientos que narraba eran «reales» y cuáles no, tratando, creían ellos, de dibujar su retrato «verdaderamente biográfico», cuando lo cierto es que precisamente solo esa construcción ficcional —cuanto más elaborada más eficaz, recordemos— era capaz de acercarlo, aunque solo fuera un poco, al murmullo de nadie que le permitiera evocar las costas de la ausente patria de la vida verdadera. «Ya los antiguos exhortaban a desconfiar de los poetas, que dicen muchas mentiras, pero sabían que aquellas mentiras eran la verdad del destino de los poetas y de los hombres (…) Roth sabía que (…) ellos deben saber disimular y transformar como los héroes de las metamorfosis, inaferrables a cualquier rígida forma definitiva, y deben convertirse en malabaristas y equilibristas, siempre en equilibrio en el hilo de la ficción»[133]. Tal como decía Nietzsche, «la poesía es el don de continuar soñando sabiendo que soñamos»[134]. Es decir, la literatura consiste en mantener viva la ficción que nos mantiene en pie sobre el vacío que hemos perforado y, a un mismo tiempo, en ocultar la trama de la que está hecha esa ficción (o sea, ella misma) para poder seguir aspirando a aquello en donde no se puede estar. Esa aspiración, tal como estoy proponiendo, debe mantenerla viva un «sujeto múltiple» que Vattimo define del siguiente modo, glosado por Magris: «El superhombre no es un superindividuo tradicional, sino un nuevo estadio

[132] Ibid. Pág. 82
[133] Ibid. Pág. 131
[134] NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. José J de Olañeta, Palma de Mallorca, 2003

antropológico liberado más allá de los confines del individuo, un hombre plural y múltiple, feliz de perforar ese hielo y de romper la servidumbre metafísica»[135].

Y, como último ejemplo, acudiré al *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Una obra concebida como una suspensión infinita, como un artefacto que deberá dar lugar a lo que concibe en su seno, pero a lo que solo podrá dar a luz en el futuro, más allá de sí misma. *Museo de la Novela de la Eterna* está constituida por un amasijo de prólogos y capítulos en los que deambulan una serie de personajes que están prestos a existir solo cuando futuramente se alumbre esa novela que está por venir; y por un final que cierra (abre) un bucle en equilibrio con la Eterna. El libro, el objeto en sí que contiene la novela, es el Museo, y lo que se desarrolla en el interior es la Novela de la Eterna, que, como se ha dicho, no tiene cabida más que en el futuro. «Esta novela que fue y será futurista hasta que se escriba, como lo es su autor, que hasta hoy no ha escrito página alguna futura y aun ha dejado para lo futuro el ser futurista…»[136]. Autor, lector y personajes se enredan en una polifonía que los hace existir no existiendo. De un modo órfico, se aluden a sí mismos solo para crear el espacio en que hayan de ser posibles, *afuera* de la propia Novela. Enredados pues en ese diálogo polifónico, en esa multiplicidad de ausencias, crean una telaraña invertida que, en lugar de atraparlos en el lenguaje, los libera de él para crear un ulterior personaje imposible y futuro, la literatura, es decir, aquello que encierra el libro dejándolo invariablemente *afuera*, *desanclado*. Los personajes se citan más allá de las escenas narrativas que nunca acaban de ser presentadas por el autor para desesperación del lector, que no sabe a qué atenerse (si el lector lo supiera, la novela quedaría clausurada —detenida, congelada, *representada*— en las páginas del libro, o en la mente del propio lector, y su efecto futurible y *verdadero* perdería toda su *potencia*).

«–Mi Viajero vive allí enfrente. Y no sale de su casa sino a la hora de fin de capítulo en la Novela.

Funciona únicamente como extinguidor de la alucinación que llegue a amenazar de realismo al relato»[137].

[135] MAGRIS, Claudio. *op. cit.* Pág. 304
[136] FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1995
[137] Ibid.

Ahora sí, como he comentado anteriormente, proseguiré el itinerario de esta monografía realizando un estudio de la obra de Patrick Modiano, *Calle de las Tiendas Oscuras*, en relación, mayoritariamente, a los conceptos de «identidad narrativa» de Paul Ricoeur y de «autobiogafía como prosopopeya», de Paul De Man, para acabar de ilustrar este capítulo sobre la *habitación* de la *patria despatriada* a través de una identidad construida narrativamente y múltiple.

2.2.2 *Calle de las tiendas oscuras*. La refracción de un laberinto de espejos

«No soy nada. Solo una silueta clara, aquella noche, en la terraza de un café»[138]. Con estas ambivalentes palabras puestas en boca de Guy Roland, Patrick Modiano da comienzo a su novela *Calle de las Tiendas Oscuras*. «No soy nada», dice Guy, porque hace una década que no recuerda quién es, que ha perdido la memoria sin que, en la narración, se llegue a explicitar nunca el motivo de esa amnesia. «Solo una silueta clara», dice, porque su cuerpo insiste en permanecer en el tiempo —«aquella noche»—, sin un sentido aparente, aposentado en cualquier parte del mundo —«en la terraza de un café»— que le sirva como decorado para la apócrifa representación de sí mismo que le ofrece a la vida.

Si bien el análisis de estas dos frases podría servir para desentrañar, en realidad, la mayoría de las obras de Modiano (y, probablemente, de la novela en general a partir de la postmodernidad), en la que nos ocupa se nos invita a adentrarnos unos pasos más en la irresolución del enigma planteado. Unos pasos que emprenderemos hacia atrás, en el pasado ignorado del protagonista, y hacia abajo, siguiendo la estela vertical que he analizado en el capítulo 2.1, y que acabará devolviéndonos nuestra imagen reflejada en el espejo como la de alguien ajeno a nosotros mismos. Alguien a quien, en un momento dado, tendremos que decidir si queremos reconocer o no; como quien se ha extraviado mientras paseaba y debe escoger entre seguir el camino al que le han llevado esos pasos perdidos, o bien regresar a una senda originaria que probablemente ya no exista.

Esta vuelta de tuerca ontológica nos la ofrece Modiano con una estratagema narrativa simple pero brillante. Guy Roland, un hombre que, como he comentado, perdió la memoria y cualquier referencia de su pasado, ha estado trabajando durante esos años de amnesia en una agencia de detectives. Teniendo esto en cuenta no nos resulta difícil

[138] MODIANO, Patrick. *Calle de las Tiendas Oscuras*. Anagrama, Barcelona, 2009 Pág. 9

imaginar que, de la misma manera que un *soñador insomne* zozobra en el indefinido océano de sus duermevelas, Guy se ha debido de sentir, durante ese tiempo, naufragando en las vidas de aquellos a quienes investigaba. El que carece de facetas, vértices, matices ha estado indagando en los de los demás, palpando con sus manos mudas esa corporeidad vital que a él le falta. Así que no nos extrañamos cuando Guy, sin solución de continuidad ni argumentaciones innecesarias, comienza a investigar sobre sí mismo el día que Hutte, su jefe, decide jubilarse y cerrar la agencia.

i) La «identidad narrativa»

Volvamos al inicio: «No soy nada, solo una silueta clara…». Punto de partida de la novela y, por consiguiente, también de la construcción del relato a través del cual Guy va a trazar las líneas que lo configuren como un molde al que encajarse, y no a la inversa. «Alguien plantea una pregunta: "¿quién soy?", y recibe una respuesta: "nada o casi nada", pero se trata todavía de una respuesta a la pregunta ¿quién?, llevada, simplemente, a la desnudez de la cuestión»[139]. Con estas palabras, Paul Ricoeur comienza a plantear su propuesta de «identidad narrativa» y nos permite situarnos, también, en el albor de la obra de Modiano. De hecho, en cierto modo, como veremos a continuación, pareciera que toda la novela sea una puesta en escena de cómo se desarrolla dicho concepto. «Las transformaciones más dramáticas de la identidad personal han de sufrir la prueba de la nulidad de la identidad-permanencia, una nada que sería el equivalente a la casilla vacía de las transformaciones apreciadas de Lévi-Strauss»[140]. Esta nada inicial es la pérdida de memoria, o cabría decir más ajustadamente la *carencia*, puesto que en ningún momento se nos habla del tránsito de la pérdida; como si, de facto, Guy *fuese* esa carencia, esa privación que requiere ser restaurada. «La pretensión de restauración frente a la muerte [la nada] (…) se apoya en un sistema consistente de pensamientos, metáfora y ficción»[141]. La restauración, por tanto, obrada a partir de una narración, de una ficción que organice y vertebre la identidad en torno al sentido de una vida: «La vida como un relato en busca de narrador», tal como expresa literalmente el título del célebre artículo de Ricoeur.

[139] RICOEUR, Paul. «La identidad narrativa», en *La narration. Quand le récit devient communication*, Genève, Labor, 1986 Pág. 349
[140] Ibid. Pág. 355
[141] DE MAN, Paul. «La autobiografía como desfiguración», en Antrophos: Boletín de información y documentación, número 29, 1991 [113]

Sin embargo, el filósofo francés señala la importancia de que exista a su vez un lector para que este proceso identitario sea efectivo. «El sentido o el significado de un relato surge en *la intersección del mundo del texto con el mundo del lector*. (…) Hablar de mundo del texto, es hacer hincapié en la característica de toda obra literaria de abrir delante de sí un horizonte de experiencia posible, un mundo en el cual sería posible habitar. (…) Apropiarse de una obra por la lectura es desplegar el horizonte implícito del mundo que envuelve la acciones, los personajes, los acontecimientos de la historia narrada (…) Gadamer habla en este sentido de "fusión de horizontes"»[142]. En este punto, la obra de Modiano despliega su singularidad con respecto a la propuesta de Ricoeur, puesto que incorpora esta figura del «lector» dentro de la propia novela, creando así una estructura de muñecas rusas apasionante para el tema que nos ocupa. La figura del lector que «despliega el horizonte implícito del mundo del texto» es el propio Guy, que, en su investigación, a través de las pistas que va recabando sobre su pasado, va «leyendo» el texto, la obra, se va «leyendo a sí mismo», anticipándose larvadamente. «El resultado es que el lector pertenece a la vez al horizonte de experiencia de la obra imaginativamente y al horizonte de su acción»[143]. Con esta «lectura», Guy Roland va creando «la comprensión de sí» que Ricoeur interpreta como una dimensión irreducible de la ficción narrativa. «La propia lectura es ella misma una manera de vivir en el universo ficticio de la obra; en este sentido, ya podemos decir que las historias se narran, y también se viven imaginariamente»[144]. Por tanto, Guy Roland es constituido como lector de la obra en la cual él va a «vivirse imaginariamente» dentro de la novela de Modiano que nosotros leemos, instaurando a su vez un nuevo horizonte de experiencia.

ii) La «prosopopeya autobiográfica»

En la novela, la simple aparición en escena de alguien que cree reconocer a Guy sirve como detonante para el desarrollo de toda la trama, regida esta por unos hitos azarosos que llevan al protagonista, de un punto a otro de París, tras un rastro de sí al que aspira, pero que se antoja inalcanzable. La «silueta clara», que no es «nada», se desplaza de pista en pista movido por una fotografía en la que él ha decidido —porque no es otra cosa que una decisión— haber distinguido su imagen impresa. Con esa fotografía en

[142] RICOEUR, Paul. «La vida: un relato en busca de narrador», en Ágora: Papeles de filosofía, volumen 25, número 2, 2006 Pág. 15
[143] Ibid. Pág. 15
[144] Ibid. Pág. 16-17

mano visita a diversos personajes que puedan reconocerlo, afirmarlo como alguien que *ha sido*, que ha vivido la historia de amor que, de la nada, comienza a dibujarse en el fondo de la novela y que él adorna con sentimientos que no siente o, por qué no, que de pronto ve brotar de su corazón al amparo de unos escenarios que le brindan las personas con las que se está entrevistando.

En la misma línea que Paul De Man al describir el acto autobiográfico como una prosopopeya, Guy comienza a dar voz al «nadie» que lo habita traficando con ese muestrario de signos que se le presentan. «En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que solo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento. (…) la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura»[145].

En la novela de Modiano se presenta de manera tremendamente gráfica este juego de máscaras con el que Paul De Man define la autobiografía y que Nora Catelli describe de manera certera glosando al pensador francés así: «dos sujetos: un *yo* se presenta a otro *yo*, ambos intercambiables, ambos reemplazables precisamente por su heterogeneidad, porque son dos y no uno, porque no han coexistido ni en el tiempo ni el espacio. Se otorga un rostro cuya identidad se ignora»[146]. Estos dos sujetos son el Guy carente de memoria y aquel supuesto Guy de su pasado al que investiga, del que va detrás, al cual teje, elabora, trama, narra a medida que la novela avanza y él descifra —del muestrario de signos que he mencionado— aquellos con los que decide construirse una verdad, una vida que habitar, un horizonte pasado que despejar. Diciéndolo con Deleuze: «La unidad de cada mundo estriba en que forman sistemas de signos emitidos por personas, objetos, materias; no se descubre ninguna verdad ni se aprende nada a no ser por desciframiento o interpretación»[147]. Un desciframiento y una interpretación que Guy ejecuta con la sistematización disciplinada de una investigación detectivesca, precisamente porque, para que el proceso surta efecto, es imprescindible que el sistema en el cual se basa sea, contrariamente a lo que pueda pensarse, lo más sólido posible. La voluble y ambulante malla de la ficción necesita de un hilo seguro y firme que la hilvane: sostener en pie el «sueño» requiere de un férreo aprendizaje, lo acabo de ejemplificar páginas atrás con el

[145] DE MAN, Paul. *op. cit.* [113]
[146] CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad, seguido de: El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2007 Pág. 227
[147] DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. *op. cit.* Pág. 15

caso de Joseph Roth y la cita de Nietzsche: «La literatura es el don de seguir soñando sabiendo que se está soñando». Tramar, narrar, hilar una identidad que coser a uno mismo, sabiendo que lo que tramas, narras e hilas lo urdes en el vacío… «El autobiógrafo ejecuta a la vez dos movimientos que se oponen entre sí: se mueve hacia el que era y haciendo esto se aleja a la vez de él, que para él se convierte en otro diferente de sí mismo»[148]. Guy sabe que la memoria que está construyendo no es la de sí, pero ¿quién es sí mismo en este mundo que se sostiene en la nada? Como la respuesta a esta pregunta es inexistente no puede hacer otra cosa que avanzar, hilar, procurar *seguir soñando sabiendo que está soñando* hasta finalmente disolverse en ese aporético horizonte que lo acoge no hospedándolo.

Vuelvo a Fernando Pessoa para seguir dando luz a esta argumentación. Más allá de sus célebres versos de «Autopsicografía», «El poeta es un fingidor / finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que de veras siente», hay múltiples muestras en *Libro del desasosiego*[149], escrito por su heterónimo Bernardo Soares, a través de las cuales enmarcar esta idea del yo como una máscara de nadie hilada en una narración. «Toda la literatura consiste en un esfuerzo por hacer real la vida» (p.134). «Me transformé en una figura de libro, una vida leída. Lo que siento es (sin yo quererlo) sentido para escribir que se sintió» (p. 211). «Mejores, y más felices, aquellos que, reconociendo la ficción de todo, hacen la novela antes de que se la hagan» (p.107-108). «Ni yo mismo sé si este yo, que os vengo exponiendo a lo largo de estas páginas, existe realmente o no es más que un concepto estético y falso que yo hice de mí mismo. Sí, sí, así es. Me vivo estéticamente en otro» (p. 114).

iii) El tiempo otro

Los ejemplos de Fernando Pessoa expuestos en el apartado anterior son innumerables, y cada uno de ellos serviría también para ilustrar la investigación (la lectura) de Guy dentro de la novela como una suerte de revelación proustiana, tal como quiero demostrar: una nueva vía a través de la cual acceder a la vida verdaderamente vivida en la instancia de un *tiempo otro*, que Roland va simultaneando en el presente a través de una memoria fragmentada.

[148] BURGER, Christa y Peter. *La desaparición del sujeto*. Akal, 2001 Pág. 322
[149] PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Acantilado, Barcelona, 2002

En el caso de la obra de Modiano, este advenimiento del pasado en el presente no se lleva a cabo mediante el fenómeno del recuerdo involuntario precedido por el sabor de una magdalena, un empedrado mal colocado, etc., sino a través de la ilación de otra suerte de signos, disfrazados de pistas que va desentrañando en su investigación, y que igualmente le remiten a él como a un sujeto imaginario habitante de un tiempo imaginario (el de la *memoria* recobrada en el presente). Ya Walter Benjamin decía que en la «búsqueda» de Proust «había un soplo detectivesco»[150], cosa que nos permite emparentar más si cabe ambos procesos. El propio Benjamin (lo he citado ya en 1.1(iv)) describe la experiencia del escritor francés de una manera que resulta muy similar a la nostalgia indefinida de Guy tras sus propios pasos. «Devorado por la nostalgia se tendía en la cama, por una añoranza por el mundo tergiversado en el estado de la semejanza y en el cual irrumpe el verdadero rostro surrealista de la existencia. A ese mundo pertenece lo que sucede en Proust y el modo cuidadoso y distinguido en que todo emerge»[151].

De la misma manera que, según Paul De Man, el narrador de «La Recherche puede afirmar, sin parecer desatinado, que, quedándose a leer en su habitación, la imagen de Marcel encuentra la vía para acceder al "espectáculo total del verano" incluidas las atracciones de la acción física directa, y que él la posee mucho más efectivamente que si estuviera en realidad presente en un mundo exterior, que, en ese caso, solo habría conocido de manera fragmentaria»[152], Guy Roland decide desatenderse del mundo exterior, de esa vida inservible y átona que él habita siendo «carencia», siendo «nadie», siendo una «silueta clara en la puerta de un café»; para, por el contrario, arrojarse a la *imaginación* de su propia *lectura*, la lectura de sí mismo que trama, a medida que su investigación la está narrando, para acceder «al espectáculo total del verano», en este caso al «espectáculo» de una vida habitable en su memoria reinventada; al horizonte infinito de una historia de amor irremplazable. «El ser amado aparece como un signo (…): expresa un mundo posible desconocido para nosotros»[153]. Y ese mundo, desconocido y solamente posible en un tiempo otro *imaginario*, es al que él *sueña* que aspira gracias a su estratagema.

[150] BENJAMIN, Walter. *op. cit.* Pág. 28
[151] Ibid. Pág. 22
[152] DE MAN, Paul. *Alegorías de la lectura*. Lumen, Barcelona, 1990 Pág. 77
[153] DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. *op. cit.* Pág. 15-16

iv) El espacio literario

Este proceder que Guy Roland habita como una lectura de sí mismo sin embargo oculta, de manera brillante y efectiva, la acción narrativa que posibilita dicha lectura: el trabajo específicamente literario que se está llevando a cabo para que aquello *acaezca*. Se trata, como he ido desgranando en la monografía, de la tarea más hondamente *secreta* del escritor: hender la huella de ausencia en el papel a partir de la cual erigir una obra que habrá de, simultáneamente, sustituirla; es decir, crear un espacio ilocalizable que se preste a ser habitado en el horizonte, en lugar de ser echado a perder ocupándolo. Y es que, precisamente, la ficción tiene la facultad de expresar el devenir infinito de lo acaecido; mientras que la *realidad*, al contrario, es la manifestación patente del continuo devenir clausurado de lo interrumpido.

Hablo, pues, del espacio de la obra en el cual el juego narrativo de Modiano ha situado el devenir de Guy Roland tras de sí mismo. El espacio de la obra que, según Maurice Blanchot, Proust descubrió que «debía comportar a la vez todos los poderes de la duración, debía asimismo no ser sino el movimiento de la obra hacia sí misma, y la búsqueda auténtica de su origen y debía, finalmente, ser el lugar de lo imaginario»[154]. Lo imaginario tal como lo he descrito minuciosamente hasta ahora y definía Gaston Bachelard «no como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad [sino como] la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad»[155]. Que la cantan con una voz oculta (ese *aroma*, esa *melodía*…) en el interior del lenguaje. «Una vez que consigamos oír la canción que esconde el lenguaje, esta nos conducirá por sí misma a la reconciliación de tiempo y existencia»[156]. Esa reconciliación *por venir* es la instancia del tiempo otro, puro o recobrado desarrollada en el capítulo dedicado a Proust, y la voz que canta esta «canción» se propala en la escritura, lo he dicho ya, como un secreto. «Descubrir el secreto y comunicarlo son los dos acicates que mueven al escritor. El secreto se revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla»[157].

Por eso, Guy Roland se recrea desde la ausencia que es él mismo (ese «nadie», esa «carencia»…) constituyendo el espacio posible donde pueda acaecer el relato, la ficción, donde pueda asomar el secreto propalado por el cántico oculto del lenguaje. En lugar de *in*scribirse y fijarse concluido, emula que se lee, inacabado siempre en este juego

[154] BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. *op. cit.* Pág. 42
[155] BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1978 Pág. 31
[156] DE MAN, Paul. *Alegorías de la lectura*. *op. cit.* Pág. 45
[157] ZAMBRANO, María. *op. cit.* Pág. 60

ficcional al que se entrega: la identidad como un devenir inaprehensible, la única manera, por otro lado, como puede erigirse una identidad que no esté congelada, sepultada. A través de una palabra «que es esencialmente errante, siempre está fuera de sí misma. Designa el afuera infinitamente distendido que tiene lugar en la intimidad de la palabra»[158].

Entonces emerge por fin: merodeada tan solo; la inesperada chispa prende en sus manos, pero también delante de nuestros ojos de lectores, en las inmediaciones de los rectángulos en blanco tintados de negro que vamos volteando; se trata de la novela, la novela dentro de la novela. Guy se ha convertido en Pedro (o en Albert) —los nombres que, por lo visto, tuvo en un oscuro pasado de exilios y mafias— y en su cerebro se comienza a desarrollar (infinita, como si no hubiera comenzado nunca y siempre hubiera estado allí) una narración de sí que le conceda al menos el beneplácito del sentido mientras va perdiendo pie en la realidad del mundo exterior. Una narración protagonizada por una historia de amor con una chica de la que le hablan, con quien cruzó la frontera escapando del Gobierno colaboracionista de Vichy y de quien nunca más se supo nada…, como tampoco de él. El éxito, una vez más, se torna sacrificio.

v) El autor*, su* estilo *(un epílogo)*

Teniendo ya *constituida* la novela dentro de la novela y su estratagema conceptual desarrollada, detengámonos un momento en el análisis formal y estilístico de la obra que la alberga para entender mejor cómo Patrick Modiano logra hacer efectivos los planteamientos que he analizado. Por un lado, transforma lo que pudieran parecernos a priori solo los tropos tópicos de la literatura detectivesca, o de un thriller de suspense, en, además, una radiografía onírica del mundo, como si reveláramos la fotografía de un sueño en el cuarto oscuro de la realidad. Este encantamiento lo produce a través de un estilo sobrio, impersonal y a un mismo tiempo impregnado de un sinfín de asideros emocionales a los que uno parece que pueda agarrarse constantemente, pero que acaban desapareciendo dejando tan solo su huella en la retina. Un estilo muy reconocible que él definió así: «Una frase corta, algo lineal, es el único modo, para mí, de captar lo onírico, porque para dar esa impresión de un sueño interrumpido, en el que entra alguien por

[158] BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. *op. cit.* Pág. 45

sorpresa, necesito frases muy concretas, al igual que en algunos cuadros surrealistas, como los de Magritte, todo es muy preciso pero la impresión global es de sueño»[159].

Esa precisión la emplea para describir escenas aparentemente cotidianas e introducirse en ellas como un cirujano inapelable, ahondando en sus entrañas en busca del enigma que copa cualquier escenario de la vida, en cuyo corazón se desvela el sentido tras el cual se encamina toda su obra; en el caso de *Calle de las Tiendas Oscuras*, las pistas sobre el pasado extraviado de Guy. «Creo firmemente que incluso las cosas que nos parecen más banales contienen un misterio que, si uno las mira fijamente, acaba por desvelarse, como si todo tuviera una especie de subrealidad. Hay misterio en todo»[160].

El escenario en el que se ubica prácticamente la totalidad de su obra, como un innegociable tropo más, es el París ocupado y de posguerra, o, en su defecto, la memoria de unos personajes que regresan a esa ciudad del recuerdo habitándola como a una sosias de sí misma. Y es ahí, en ese deambular insistente de la memoria; en el del caminante extraviado por las calles conocidas de su propia ciudad; en la descripción de los ambientes cotidianos de la vida rutinaria; en los encuentros azarosos en encrucijadas vitales, donde el cirujano literario que es Patrick Modiano interroga a la realidad y le extirpa su secreto, su misterio, donde desvela la parte oculta que nos acecha desde cualquier rincón de la memoria y del tiempo, seguramente para decirnos simplemente que no hay nada. Que nunca lo hubo, y que la vejez consiste en hacinar toda esa nada y construir con ella una despedida digna del mundo. Desentrañar una narración compacta de uno mismo con la que dialogar desapasionadamente desde la distancia. Lejos de la consumación de la derrota y las apuestas perdidas, más allá de los reproches y de la culpa, del aventurado salto del ángel.

Con esa actitud es con la que Guy Roland se aproxima a las personas que cree pueden darle pistas sobre su identidad. A ninguna le cuenta nunca que es él la persona de la que están hablando, a nadie le habla de su misteriosa pérdida de memoria, de sus anhelos ni de su búsqueda. Roland, como he analizado, no es más que un espectador (un lector) de la historia que los otros van trenzando sobre sí mismo; un testigo que presencia ese relato desde la platea del teatro que él ha erigido, desde los bordes de las páginas de la novela que se va construyendo a medida que avanza en la investigación. Un fantasma, «no soy nada», que alimenta la carne etérea debajo de su sábana con fragmentos de la vida que mendiga, ya sin hambre, en las casas de esos testimonios apócrifos, únicamente

[159] AYÉN, Xavi «Patrick Modiano: El tiempo es destructor como un bombardeo». *La Vanguardia*, 2009, 15 de febrero
[160] Ibid.

para habilitarse una *habitación*, lo más confortable posible, desde la cual *imaginarse* mientras desaparece…

Se ha dicho de él, de Patrick Modiano, cuando han querido criticarlo, que es un autor en exceso repetitivo, que escribe siempre sobre los mismos acontecimientos, en el mismo tono, y con unos personajes protagonistas cortados con el mismo patrón. No es algo nuevo. Se trata de un juicio que se realiza, de manera generalizada, sobre aquellos autores que dejan de lado los fuegos de artificio de la literatura puramente de género y efectista, a cambio de una literatura de compromiso. De compromiso tanto en relación hacia el propio acto de la escritura como hacia sí mismo (y por ende, hacia el lector). «Cada nuevo libro que se escribe, elimina el punto anterior, al que el escritor siente que ha olvidado. Se me ha ocurrido a veces que he escrito de forma discontinua, con omisiones. A menudo las mismas caras, los mismos nombres, los mismos lugares, las mismas frases me han llevado a regresar una y otra vez hacia el terreno de un tapiz que se ha tejido en medio del sopor. He escrito medio dormido, o soñando despierto. Un novelista es a menudo un sonámbulo, de lo compenetrado que está con lo que tiene que escribir. Se teme que lo atropellen cuando cruza una calle. Pero la gente suele olvidar que los sonámbulos muestran precisión extrema al caminar sobre los techos, sin caer»[161].

Patrick Modiano es uno de esos funambulistas de la literatura, de los que se mantienen en pie en equilibro sobre la cornisa de ficción que separa la realidad *sepulcral* del vacío. Orientado por el sentido inexistente de un lenguaje incapaz, en última instancia, de constituirse como un hogar para el novelista. Una silueta desdibujada en la oscuridad, cuyos pasos se mezclan para siempre con los de la *noche*.

«Una niña vuelve de la playa, al anochecer, con su madre. Llora por nada, porque habría querido seguir jugando. Se aleja. Ya ha doblado la esquina de la calle. ¿Y acaso no se esfuman en el crepúsculo nuestras vidas con la misma rapidez que ese disgusto infantil?»[162].

[161] MODIANO, Patrick. Discurso al recoger el Premio Nobel de Literatura de 2014
[162] MODIANO, Patrick. *Calle de las Tiendas Oscuras op. cit.* Pág. 233

2.3 Zarpar (exilio, melancolía y delirio)

Este tipo de escritor que estoy analizando, de poeta equilibrista, nos invita a una obra que es paradoja en sí misma. «El poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo»[163]. Una ventana abierta delineada en el vacío a la que hay que asomarse con una mirada nuestra que no parta de nuestros ojos; a la que hay que auparse con una zancada nuestra que no ejecuten nuestras piernas; desde la que debemos arrojamos con un ímpetu nuestro que se desvista de nuestro cuerpo, cayendo «de vacío en vacío como un pájaro que cae para morir y de pronto siente que va a seguir volando»[164].

«La grandeza concreta de la poesía, como de la vida, consiste en no estar hecha. Un salto siempre más allá, el salto que nos hace posibles. Desde adentro, toda obra es un fracaso»[165].

Un salto que, como he expuesto, es equivalente al de Butes arrojándose del barco tras el canto de las sirenas y que no tiene retorno: «salta en la irreversibilidad. Cuando *se precipita* es una irreversibilidad la que se acelera»[166]. Un salto hacia el interior de una música «donde [el que la ama] consiente perder su identidad y su lenguaje»[167].

El poeta (escritor) que, como hemos visto, **ha partido** (fracturado) el suelo que pisaba y **se ha partido** (difractado), ha ejecutado este *salto* y nos habla por tanto desde un exilio inevitable: **ha partido** (zarpado) sin posibilidad de regreso para poder decir aquello que únicamente tiene sentido decir. «El poeta es un marginado y un exiliado: solo desde allí puede hablarse al hombre»[168]. Ese decir será su única patria, una que, sin embargo, está hecha toda ella de exilio, de errancia permanente. «Tiene la Patria verdadera por virtud crear el exilio. Es su signo inequívoco (…), crea el exilio de aquellos que por haberla visto y servido aun mínimamente han de irse de ella. No hay opción para ellos: o no se despiertan [viven el no-sueño de los vivos, del anclaje en lo semejante] o se despiertan ya en el exilio»[169]. En la deriva que supone la vivencia íntima de esa palabra que no llega nunca. Este tipo de escritor habita por tanto en la acosmia, definida por Françoise Collin como «el hecho de no tener otro mundo más que [un] mundo interior y subjetivo que [se] dilata desmesuradamente en palabras»[170]. Habita lo inhabitable, la

[163] CHAR, René. *Furor y poesía*. Visor de Poesía, Madrid, 2002
[164] JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical*. *op. cit.* Pág. 162
[165] JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. *op. cit.* Pág. 103
[166] QUIGNARD, Pascal. *op. cit.* Pág. 44
[167] Ibid. Pág. 69
[168] JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. *op. cit.* Pág. 75
[169] ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 2003 Pág. 43
[170] COLLIN, Françoise. *Praxis de la diferencia*. Icaria, Barcelona, 2006 Pág. 173

carencia de mundo a bordo de una navegación que no se ha iniciado nunca, porque la escritura, siempre, como he reiterado, es una reanudación, un devenir constante, una singladura al que el escritor se reincorpora. Un devenir en el que hacerse posible desde lo imposible, donde cancelar lo efímero y perecedero de la naturaleza del hombre. «¿No sería entonces la poesía el imposible verbal que nos hace posibles?»[171]. Siempre mediante una tercera vía que Roberto Juarroz exploró incansablemente en muchos de sus poemas, estructurados en tres partes, en los que primero expone la certeza del ser logocéntrico, luego niega esa certeza y por último abre un corolario a través del cual huye de la dialéctica del ser y el no ser apelando a otra esfera en equilibrio entre la poesía y la locura, innombrada, por venir…[172]

«El mundo de la poesía es la última alternativa de salvación que nos queda, el último recurso de nuestra misteriosa necesidad de ser»[173].

2.3.1 La melancolía como patria despatriada

Esta errancia, este exilio, cristaliza, tal como explica Claudio Magris en *Ítaca y más allá*, en una melancolía permanente del escritor respecto a la vida inevitablemente escindida. «La poesía moderna es a menudo nostalgia de la vida: no de una forma concreta y determinada de la que se lamente la pérdida, o de algún bien cuya privación la haga dolorosa o feliz, sino de la vida en sí, como si ella misma estuviera ausente»[174]. Se trata de la misma nostalgia del viajero que, añorando su ciudad de origen, la ciudad en la que ha vivido su infancia, las correrías de la juventud, regresa a casa y no la reconoce, no porque haya cambiado (que verdaderamente ha cambiado), sino sencillamente porque aquella ciudad de su infancia, de su juventud, ese *hogar*, no existe más que en una elaboración impracticable, invivible ya; el viajero se convierte por tanto en un exiliado en su propia casa, un despatriado sin posibilidad alguna de regreso, porque no existe patria alguna a la que regresar.

Esta nostalgia es comparable también a la que vivimos en los tiempos del confinamiento durante la pandemia. Encerrados en nuestras casas, añorábamos una «vida exterior feliz» que en realidad nunca habíamos vivido, que no existía. Por esta razón se produjo un desencanto generalizado —y se multiplicaron los casos de depresión—

[171] JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. *op. cit.* Pág. 91
[172] En el Apéndice se muestra un ejemplo de este tipo de poemas.
[173] JUARROZ, Roberto. *Poesía y realidad*. *op. cit.* Pág. 32
[174] MAGRIS, Claudio. *op. cit.* Pág. 49

cuando al fin se cancelaron las restricciones y nos dejaron «libres» pero también con la «responsabilidad» de regresar a esa felicidad añorada, a esa vida inventada que no hallamos luego en ninguna parte. Esta coyuntura produjo, a su vez, otra suerte de nostalgia, la de aquellos que añoraban el confinamiento, por tanto, como un tiempo en que la vida, la «felicidad», la «vida verdaderamente vivida» existía, estaba afuera, en el exterior, al alcance de la mano, practicable sencillamente cuando se anularan las prohibiciones y pudiéramos «de nuevo» acceder a ella.

Otra manera tremendamente gráfica de explicar este sentimiento la encontramos en boca de Bérénice Einberg, la protagonista de *El Valle de los Avasallados*, de Réjean Ducharme: «¿Qué cara se le queda al recién manco que, en lo más negro de su desesperación, tras haberlo maldecido y destrozado todo, tras haber expulsado todos los demonios de su cuerpo, ve como sus brazos vuelven a crecer y como regresa su indiferencia a propósito de sus brazos?»[175]. Es decir, la obra, la vida, que debiera articular el lenguaje, y que se ansía como una *pérdida*, no está nunca cuando el lenguaje la perfila…

El escritor se erige, pues, como el taquígrafo de esta melancolía, aquel que cartografía la patria inalcanzable de estos despatriados crónicos y la sitúa en un deshilachado mapa de ausencias que, a un mismo tiempo, pese a su inaprehensibilidad, deja la impronta de una huella fugitiva, ambulante (esa *melodía*, esa *fragancia*…) que se persigue como a un controvertible refugio. «La despedida de la vida, que hace de ella una perenne partida de una patria nunca poseída, se convierte ahora en un refugio, el espacio irreal de la nostalgia de la felicidad, que es la única felicidad posible»[176].

El escritor funda su hogar en esa carencia, en ese «indefinido luto por la pérdida de algo que no se puede ni tan siquiera identificar»[177], pero que advierte como única patria posible. De ahí que el joven Léolo en la estremecedora película homónima de Jean Claude Lauzon, recite de *El valle de los avasallados*: «No intento recordar las cosas que ocurren en un libro. Lo único que le pido a un libro es que me inspire energía y valor, que me diga que hay más vida de la que pueda abarcar, que me recuerde la urgencia de actuar»[178]. La literatura debe habilitar una disimulada prótesis en la existencia, un envés que apenas se transparente en las franjas (negras) con las que siembra el vacío (blanco) donde trasluzca

[175] DUCHARME, Réjean. *El valle de los avasallados*. Doctor Domaverso, Madrid, 2009 Pág. 244 (Introduzco aquí disimuladamente, como hace el Domador de versos —lo presentaré enseguida—, la novela que sirve de acicate a la escritura en Léolo, a quien dedicaré el siguiente apartado).
[176] MAGRIS, Claudio. *op. cit.* Pág. 53
[177] Ibid. Pág. 53
[178] *LÉOLO* (1992), película de Jean Claude LAUZON. *op. cit.*

esa vida otra, esa vida que desborda la vida invivible (que agoto «abarcando»), que «me recuerde la urgencia» de poner en práctica lo impracticable.

En las siguientes páginas realizaré un análisis en profundidad de esta película, *Léolo*, en relación con la idea que estoy tratando en este capítulo: la escritura como melancolía cristalizada de un exilio, de una errancia, para acabar vinculando esta *partida* al concepto de locura/delirio expuesto en la monografía en apartados anteriores.

2.4.2 De la melancolía al delirio (Léolo, *parce que moi, je rêve*…)

Y es que, seguramente, *Léolo* sea una de las películas más próximas a la experiencia literaria de todas las que se han rodado. No solo porque su guion sea en sí mismo una obra indiscutiblemente poética, sino sobre todo porque en el trascurso del filme, como en ningún otro, se explica lo que significa la experiencia extrema del acto de la escritura y lo que se pone en juego en ella. Lauzon vuelca en Léolo, el niño protagonista, la sentencia irrevocable de Michel Leiris ya citada, en la que se afirma que «la literatura es una cuestión de vida o muerte». Porque ambos saben, Leiris y Lauzon, que toda escritura que se acomete desde una perspectiva diferente a esa no responde más que a un uso reproductivo destinado a la fijación de las jerarquías de poder y de las identidades, a fortalecer un uso mayor de la literatura, como hemos visto con Deleuze y Guattari, que no hace más que constreñir la vida en moldes que se ajustan a nuestra existencia como las cajas oblongas de un ataúd. Desde un inicio, Léolo se aferrará a la escritura como único escalpelo posible para destallar dicha caja, astillarla y quebrarla, pese al frío, la soledad y el delirio que, como una luz blanca, se colará cegadora por esas grietas para acapararlo todo.

i) El origen

La película da comienzo con los sonidos de una música ancestral, atávica, que parece evocar una instancia anterior a las palabras y al lenguaje, a esa cantera inhallable que suscita un origen ausente para el escritor. «Sonidos que parecen proceder del interior de oscuras fosas marinas, y, finalmente, otros que, tales son los mantras, proceden del interior más profundo del cuerpo, casi anteriores a ese umbral que precede a la

palabra»[179]. Inmediatamente después acontece una escisión que perdurará durante todo el filme y que resulta especialmente reveladora para el tema que nos ocupa: una voz en *off* adulta, ubicada en un *tiempo otro*, *relata*, sin embargo en tiempo presente y en primera persona, los aconteceres del niño protagonista. Dos tiempos por tanto que se entrecruzan, el del presente de la *narración* propiamente y el de la voz enunciadora que la describe, que la construye. «Por una parte el tiempo de los personajes, (…) de ese niño que antes jugaba a ser vaquero y ahora escribe urgido por la necesidad de construirse, a través de la escritura, una nueva identidad. Por otra, el tiempo de la voz adulta que habla, (…) de quien sostiene la mirada, de quien, por ello mismo, sustenta las imágenes que nos son dadas ver»[180].

Nos adentramos en escena: Léolo es un chaval ubicado en un decadente barrio obrero de Montreal que vive junto a su familia, un grupo de personas afectadas por diferentes grados de locura de la cual Léolo culpa a su padre. «Yo sé que no soy su hijo, porque ese hombre está loco. Y yo no lo estoy»[181]. Incapaz de construir un relato simbólico que haya fundado su identidad en base a la figura paterna, Léolo rechaza la que le ha sido concedida (y que emana de la realidad insoportable de ser hijo de un hombre-animal de carga, sumiso y antítesis de la palabra escrita) para elaborarse una propia. «Nos dice que ese hombre no es su padre ni el Canadá francés su patria, pues la patria es el padre, y ese no es su padre»[182]. Como consecuencia de ello, exige que dejen de llamarlo Leo Lozeau (como lo bautizaron) para instaurar una nueva realidad que existe solo en el plano de lo imaginario: en la que su nombre es Léolo Lozone y ha nacido en Italia, en una bella Sicilia idealizada que no se corresponde con ninguna Sicilia verdadera, y que elabora a través de sus textos. «En la medida que nos adentramos en eso que el narrador llama sueño, las imágenes que siguen —un rótulo las ubica "En un lugar de Sicilia"— responden a una pauta visual bien diferente: un mundo totalmente otro»[183].

Esta elaboración es equivalente a la búsqueda despatriada del origen, la obra velada, la vida verdadera, a este *zarpar* surcando las imaginarias aguas de la escritura… Una vez el lenguaje ha perdido el mundo real porque se sabe autoreferencial, la literatura alimenta consigo misma el mito de un origen primordial de la palabra donde esta sí que permanece indisociable a aquello que designa. Léolo se siente ajeno a la realidad que se

[179] GONZÁLEZ, Jesús y ORTIZ, Amaya. *Léolo: la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. Miranda DL, Valencia, 2000 Pág. 13
[180] Ibid. Pág. 16
[181] *LÉOLO* (1992), película de Jean Claude LAUZON. *op. cit.*
[182] GONZÁLEZ, Jesús y ORTIZ, Amaya. *op. cit.* Pág. 19
[183] Ibid. Pág. 24

le representa a su alrededor; el lugar que ubica su cuerpo en ese barrio decadente, junto a esa familia que está loca, en un país al que no pertenece, no es el mismo en el que percibe su ser, su identidad. De ahí que deba crearse un origen mítico, un lugar donde coincida él (eso que no es en este mundo) consigo mismo *imaginario*; su hogar, con el lugar *imaginario* que ese ser suyo ubique en el espacio (en la escritura, en el sueño). «Carente de sujeción simbólica, solo le queda la huida hacia adelante, la afirmación narcisista y maníaca de ese nombre inventado (…) al que el sujeto no puede sujetarse; un nombre, además, en el que (…) queda escrita la recusación que le deja fuera del circuito simbólico: Yo soy Léolo Lozone. Yo soy Léolo Lozeau-ne»[184]. (Yo soy *no-Lozeau*).

Durante toda la película escuchamos, interpolada en las escenas, esa voz en *off* que narra las vivencias de Léolo y que lee lo que este escribe, una voz de un Léolo adulto que no se sabe desde qué presente nos habla precisamente porque se trata de un presente que no puede representarse desde el plano de la realidad al que remite. El sujeto de esa enunciación (extemporáneo y ajeno a la trama) se intercala en el texto fílmico para rescatar el sentido de lo que le sucede al personaje, cuyo final trágico permanece latente en cada secuencia de la película.

Léolo se enfrenta, pues, a una dualidad primordial que queda patente solo en francés en el repetitivo leitmotiv de la película: «*Parce que moi je rêve, moi je ne suis pas* (porque sueño yo no *lo* estoy (loco) / yo no *lo* soy)». «La ausencia de ese pronombre [le] permite depositar un enunciado de extrema ambigüedad (…): una ambivalencia que alcanza en castellano tal intensidad que hace imposible el enunciado mismo. Pues es todo lo contrario decir "yo no lo soy" que decir "yo no soy". En el primer caso yo sigo siendo algo (…) en el segundo, en cambio, sencilla y radicalmente, *no soy*»[185]. Es decir: porque él es capaz de soñar (para Léolo soñar equivale a escribir), de construirse una identidad alternativa, mítica, aceptable, que constituya un espacio simbólico en el que ser, él no está loco como su padre, él no es su hijo, él no es canadiense. Pero a un mismo tiempo, si ese espacio simbólico, en tanto que irreal, irrepresentable en la realidad, inaccesible, acaba ocupando la totalidad de su consciencia erigiéndose como delirio consumado, entonces, si sueña, él deja de ser: Porque sueño, yo no soy. «Recordemos lo extremadamente resbaladizo del terreno —de su escritura, de sus sueños— en el que trata de afirmarse. Un territorio desazonadamente ambiguo, sometido a la letal incertidumbre que late en el enunciado que constituye su divisa: *Parce que moi je rêve, moi je ne suis pas*: porque

[184] Ibid. Pág. 31
[185] Ibid. Pág. 19

sueño, no soy un loco —y por tanto soy, soy otra cosa que un loco—, o bien, porque sueño, no soy-nada, nada más que un delirio».

Pocas veces en la historia del cine se ha narrado con mayor rigor y belleza la paradójica encrucijada en la que se halla el tipo de literatura que estoy analizando en esta monografía. Si no escribo (si no sueño) no me construyo, no elaboro con una voz propia un *ser diferenciado* en el sepulcral entramado del mundo de las identidades constreñidas, rígidas e inmóviles; si escribo (si sueño), diluyo eso que aspiro a ser en un entramado textual (onírico/delirante) que jamás alcanza las cotas míticas de la *representación* coincidente con su enunciado, la vivencia tangible. «El arte va en busca de lo Absoluto pero desespera de alcanzarlo alguna vez. La esencia del mundo es la Inexistencia»[186].

De ahí que Léolo, siempre que se le ve escribir, esté situado en el umbral de una puerta abierta que no conduce a ninguna parte. Ya sea en el quicio de una ventana enfrentada al paisaje decadente de un barrio obrero carente de sueños, en la boca de entrada del armario de su habitación, o alumbrado con la luz blanca de la nevera cuya puerta entorna para refugiarse allí de noche, siempre orientado hacia la ausencia a la que zarpa, permanentemente demorada en lo que escribe, siempre despatriada. «No hay puertas más paradójicas que las de la nevera o el armario: porque no establecen el acceso a ningún espacio exterior, sino todo lo contrario, comunican a Leo solo con su delirio, en una suerte de huida hacia ningún lugar»[187].

ii) La promesa del sentido

Pero Léolo no está completamente solo en esta encrucijada. Toda construcción identitaria necesita de un intercambio con un otro que le devuelva la promesa del sentido de las palabras escritas, y Léolo lo encuentra en un anciano al que bautiza como el «Domador de versos». «Es así como emerge en el filme la figura de un hombre ya maduro, casi un anciano de barba blanca, que lee y recita las palabras escritas por Léolo. Para que así retornen de nuevo y él mismo pueda recibirlas, una vez alcanzada su dignidad de palabras escuchadas por alguien, y, en esa medida, habitadas por la promesa del sentido»[188]. Sin embargo, pronto descubrimos que este hombre que actúa como depositario de la promesa, como valladar de la palabra escrita erigida como afirmación,

[186] WELLEK, René. *Conceptos de historia literaria*. Laia, Barcelona, 1982
[187] GONZÁLEZ, Jesús y ORTIZ, Amaya. *op. cit.* Pág. 48
[188] Ibid. Pág. 50

como transporte en el que embarcarse, no puede hacer nada por él; aquel que debiera constituirse como un padre, un maestro o un guía mientras su entorno se desmorona, finalmente tan solo puede adoptar la figura (tal como lo nombra el propio Léolo) de un Quijote, es decir, «el primer personaje de la naciente novela (…) [quien] tratará de construir su trayecto avanzando hasta traspasar el umbral, asechanza siempre presente desde entonces en la literatura, de la locura»[189].

Pero ¿quién es en realidad el Domador de versos? Lo vemos deambulando por la película más como una especie de fantasma que como un personaje verídico, conviviendo entre el mundo real de la trama y el espacio inasible de la voz del narrador.

En primer lugar, como la persona que, casi de manera mágica, coloca la pieza angular del mito del protagonista en el interior de su casa: un libro, *El valle de los avasallados*, puesto casi sin querer, pero con todo el sentido del mundo, debajo de la pata de una mesa como calzador en una irrelevante visita que hace a la casa de Léolo; también en la misma secuencia lo vemos tratando de buscar, sin suerte, la complicidad del maestro del chico para que lo ayude a prosperar, a escapar del «abismo de su familia»[190] gracias a su inteligencia, a su talento con la escritura. «La inanidad del Domador de versos, su condición de sombra nacida de un delirio, se manifiesta netamente en esta incapacidad estructural del Domador para actuar realmente fuera del mundo de la fantasía. No habrá, por ello, nada que en lo real se constituya en destinatario para los escritos de Léolo»[191].

Y, en segundo lugar, aparece como el garante que le muestra el secreto que existe en las palabras, aquel que recoge los textos arrugados, rotos y desechados del propio Léolo para archivarlos, releerlos y dotarlos, como se ha dicho líneas atrás, de la promesa del sentido que atesoran. «Léolo, hay que soñar, hay que soñar»[192], le dice mientras se reúnen bajo la tormenta, alrededor de un fuego siempre a punto de extinguirse, quemando las cartas y fotografías que recogen de la basura «para que se mezclen en las cenizas de los versos y renazcan en la imaginación de los hombres»[193]. Hay que soñar, le insiste, es decir, hay que escribir. Porque solo hay vida si esta es narrada, tal como hemos visto en el apartado dedicado a la «identidad narrativa» de Paul Ricoeur.

Y por eso, para que sueñe (escriba), el Domador ha introducido en su vida el origen del mito de su propia escritura: *El valle de los avasallados*, en cuya portadilla se

[189] Ibid. Pág. 56
[190] *LÉOLO* (1992), película de Jean Claude LAUZON. *op. cit.*
[191] GONZÁLEZ, Jesús y ORTIZ, Amaya. *op. cit.* Pág. 67
[192] *LÉOLO* (1992), película de Jean Claude LAUZON. *op. cit.*
[193] Ibid.

leen manuscritas las palabras: «"*Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas".* Palabras que, repetidas una y otra vez por la voz del narrador, se desdoblan superponiéndose unas a otras resonando en la cabeza infantil (…) A partir de ellas, prolongándolas, se desencadena la escritura de Léolo»[194]. A raíz de la relación irresoluble que existe entre la lectura y la escritura, entre la urgencia de actuar («solo le pido a un libro que me recuerde la urgencia de actuar»[195]) y la de escribir; de la dicotomía existente entre la única manera posible de ser, que es la escritura, y la única plausible de existir, que es la vida, Léolo comienza a elaborar un discurso propio en el que sea posible aunar estas dos imposibilidades: la escritura cristalizada y la vida vivible. Un esfuerzo que «se descubre abocado a no ser otra cosa que una escritura sin posible clausura, descoyuntada, desmembrada por su incesante fragmentación (…) y este es otro rasgo de la dramática de las escrituras contemporáneas, no existe el libro como unidad»[196].

Así, de este modo descoyuntado y fragmentado, es como se construye un origen en la ciudad de Sicilia, un nombre que verdaderamente le nombre, Léolo Lozone y, llegados los primeros años de la adolescencia, y con ellos la llamada incesante del deseo, un amor a través del cual articularlo: Bianca.

iii) Bianca, el objeto de deseo

«Entre mi habitación y Sicilia hay mil ochocientos ochenta y nueve kilómetros, entre mi habitación y la casa de Bianca hay cinco metros ochenta, y sin embargo está tan lejos de mí. Bianca, amor mío, bastan tres palabras para escribir "Bianca, amor mío": he tomado el camino más corto»[197].

Bianca es la vecina de Léolo, una hermosa y aparentemente cándida adolescente unos pocos años mayor que él que se convierte de inmediato en su objeto de deseo inalcanzable. Dado que le resulta imposible acceder a ella, como la realidad se muestra terca e inoperable una vez más, decide soñarla (escribirla): «He tomado el camino más corto». Alentado por la canción italiana que la joven interpreta con su dulce voz cuando sale al patio a tender la ropa, «Escúchame, tú sabes bien que solo el sueño es realidad para mí»[198], a Léolo no le cuesta ningún trabajo ubicarla en el escenario de su origen

[194] GONZÁLEZ, Jesús y ORTIZ, Amaya. *op. cit.* Pág. 33
[195] *LÉOLO* (1992), película de Jean Claude LAUZON. *op. cit.*
[196] GONZÁLEZ, Jesús y ORTIZ, Amaya. *op. cit.* Pág. 71
[197] *LÉOLO* (1992), película de Jean Claude LAUZON. *op. cit.*
[198] Ibid.

mítico: Sicilia. El diálogo con la Bianca real, por consiguiente, nunca será posible más que en el sueño que él construye a través de la escritura (en lugar de dormido, porque Léolo nunca duerme, por las noches tan solo escribe o lee). «La eficacia simbólica del sueño tiene como condición su neta diferenciación con el mundo de la vigilia. Cuando tal no sucede, cuando el sueño ocupa el espacio de una realidad vivida como intolerable hasta suplantarla, se convierte, en cambio en delirio»[199]. Léolo se *ausenta* en la estratagema literaria que ha concebido: construye sus sueños (escritura) en lugar de *soñarlos* porque carece del fundamento de una trama simbólica aceptable que lo sostenga. Y desfundado así, *zarpará* hacia las costas del delirio, de esa Sicilia en la cual lo espera, fundida como en una apócrifa matriz materna, una Bianca re-materializada e inalcanzada, fundando así, en él, su particular modo de *teatralizar* el funcionamiento de la mecánica del deseo en Lacan: el sujeto que ha establecido una unión indisoluble con la matriz materna, una vez arrojado al mundo y escindido de ella —del lugar donde todos sus instintos eran satisfechos—, instaura entre sí y ese cuerpo irrecuperable una brecha primordial que lo condenará a perseguir permanentemente un objeto de deseo que jamás será coincidente con el recuerdo que aquella unidad conformaba.

Y es que las pocas veces que Léolo ha querido aproximarse físicamente a Bianca, a su objeto de deseo, enseguida se ha establecido de nuevo, infranqueable, el hiato entre la escritura, el sueño, el relato que construye sobre sí mismo y la realidad cotidiana.

Esta separación se muestra en la película de una manera especialmente cruda cuando Léolo descubre las verdaderas actividades de Bianca en los baños de su casa prostituyéndose con su propio abuelo; un hombre que, en su demencia, había intentado asesinarlo cuando era pequeño en una escena especialmente simbólica del filme: ahogándolo en una piscina inflable que el chico, en sus sueños, había convertido en un mar de profundas aguas donde dragaba «controvertibles tesoros», y que, precisamente, se advierte iluminada con las llamas de las velas que luego aparecen en la morada del Domador de versos, es decir, el hogar de la escritura.

El amor y el odio mezclados, el asco de ver a su objeto único de amor, tan puro, siendo brutalmente mancillado por la perversión de su abuelo, que la obliga a que le corte las uñas de los pies con la boca, producen en él los primeros conatos de desconexión, de abandono. «Desde allí contempla los rituales del sórdido erotismo del abuelo, la circulación del dinero, el desnudarse de la niña (…) Los servicios sexuales que Bianca

[199] GONZÁLEZ, Jesús y ORTIZ, Amaya. *op. cit.* Pág. 28

presta al abuelo la inscriben, también a ella, en la cadena excrementicia familiar»[200]. Se deja llevar entonces por los impulsos subterráneos de su instinto y trata, por un lado, de sustituir ese objeto de deseo *insustituible* por la oronda presencia de una prostituta gigante a la cual solo se atreve a sobar; y, por otro, de asesinar a su abuelo para consumar una venganza que, en realidad, se tiene a sí mismo como causa más que a una Bianca sexuada, real y no coincidente con la de sus sueños.

Este cúmulo de decepciones provoca que se separe de manera definitiva de *ella*, de su amor, de «su único amor». Bianca desaparece paulatinamente de sus escritos. «A veces me pasaba noches enteras leyendo o escribiendo decenas de páginas sin verla»[201]. Ya no viene a visitarlo en el acto mágico de la escritura porque él se siente incapaz de continuar sosteniendo la farsa que lleva implícito cualquier intento de escribir (ya no se siente capacitado para *seguir soñando sabiendo que está soñando*, parafraseando la cita de Nietzsche empleada páginas atrás). La escritura se enfrenta así a su propio fracaso; la consumación real del amor se diluye entre los espacios en blanco de una literatura que no puede afrontar permanentemente una nueva página que mantenga firme y fiel la promesa de algo inalcanzable. «Más allá de la pasión con que se entregara al héroe mitológico, del caballero artúrico, la fragilidad de su posición, la inquietante amenaza de que en todo ello no haya realmente más que una patética mascarada»[202].

No existe en la realidad que envuelve a Léolo nada que se adapte a la narración que él ha construido sobre sí mismo. Ni una Sicilia imperecedera amanece en su ventana cuando la abre al despertar, ni la bella Bianca le susurra su canción de amor en las orillas de sus sueños, ni el Domador de versos logró ser nunca más que un Quijote que buscaba infructuosamente devolverle a la poesía un espacio en este mundo impermeable por completo a los sueños, a la literatura y al amor verdadero…

iv) Ya no sueño

En numerosas escenas de la película, lo hemos dicho, se ha escenificado a Léolo escribiendo al socaire de puertas que no conducían a ninguna parte: junto a una nevera o un armario, recibiendo del interior de estos muebles inoperantes la claridad cegadora de una luz blanca proveniente de ese mundo imaginado. Léolo ha dejado de escribir, ha

[200] Ibid. Pág. 98
[201] *LÉOLO* (1992), película de Jean Claude LAUZON. *op. cit.*
[202] GONZÁLEZ, Jesús y ORTIZ, Amaya. *op. cit.* Pág. 56

quedado al margen de cualquier orden del lenguaje y se funde con esa luz, con la letra de la canción italiana que Bianca cantaba: «Tú sabes que solo el sueño es la realidad». Es entonces cuando Léolo cruza la puerta de la nevera y del armario y accede definitivamente al delirio. «Porque sueño yo no soy, porque sueño, sueño. Porque no amo, porque me asusta amar. Ya no sueño. Ya no sueño»[203]. Lo vemos con una camisa blanca corriendo por los campos soleados de su tierra, de su hogar, lejos del mandato de la realidad, lejos de la trama del filme, solamente sostenido, nuevamente, por esa voz que lo narra (que se narra, no olvidemos jamás que esa voz adulta es la del propio Léolo) y que describe ese final desde el plano de la poesía, de la literatura, porque, y aquí está la verdadera paradoja del que inaprehensible se *exilia/delira*: solamente desde el plano de la escritura, escribiéndolo, diciéndolo, se puede dejar de escribir…

«En el instante en que la poesía llega a su fin y la literatura se acaba (…) en ese instante en que hay que despedir a la poesía como porvenir, porvenir que es el "desahogo", el despliegue de todas las posibilidades humanas por la poesía, ¿qué es lo que le queda?, ¿cuál será la salida?»[204]. Maurice Blanchot habla en estos términos sobre la experiencia última de la escritura en Rimbaud, y se responde a sí mismo diciendo que esa salida es, precisamente, la *Saison*, el *espacio literario* en el que se gesta y se *prolonga* en último término el *final* de la escritura.

Léolo ha dejado de escribir, de soñar, pero lo ha hecho narrándolo, escribiéndolo escindido de sí en un desanclaje inarticulable: imaginado, zarpado, soñado, delirado…

[203] *LÉOLO* (1992), película de Jean Claude LAUZON. *op. cit.*
[204] BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. *op. cit.* Pág. 365

3. EL AMOR, ESE OTRO HIATO

El anhelo de Léolo por Bianca, su sueño amaneciendo blanco en el ocaso de la palabra escrita, me conduce irremediablemente a exponer, para terminar, una precisa y pertinente analogía entre un modo particular de entender el amor y la experiencia del lenguaje literario como hiato que he venido desarrollando.

«El amor es nostalgia, tensión y lejanía y está mucho más vivo cuanto mejor sabe que está en el camino y no en la meta, extrayendo su savia de este distanciamiento nunca plenamente colmado y de la esperanza de colmarlo»[205], dice Magris en *Ítaca y más allá* siguiendo la misma línea que Lukács en una cita que él mismo señala páginas atrás: «Lukács identifica (…) el amor con una privación que lo hace renacer continuamente: *"L'amour"*, dice citando a Charles Louis Philippe, *"c'est tout ce que l'on n'a pas"*»[206]. La siempre demorada consecución del amor, su vivencia, se experimenta pues de la misma manera como el escritor se entrega a la escritura, invocándolo a partir de su ausencia, cortejándolo desde los aledaños, disimulándolo en su interior exactamente igual que «el poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo» (recupero la cita de René Char). Igual que el lenguaje literario conjura lo que no puede ser dicho, incluso lo que no puede ser sentido traduciendo la nada con el vacío, con el silencio, el amor *sustituye*/*traduce* la imposibilidad de su cristalización en cualquier relación amorosa con la demora de su propia inaccesibilidad.

En una línea muy similar, Samuel Beckett analiza en estos términos la naturaleza del amor que Marcel siente por Albertine en *La Recherche*: «un amor (…) cuya intensidad se relaciona directamente con el éxito de sus evasivas»; no en vano, el propio Marcel afirma que «solo se ama aquello que no se posee, solo se ama aquello en lo que se persigue lo inaccesible», y, como consecuencia de ello, él «se vuelve indiferente a esa nueva criatura que ya no opone resistencia»[207]. Para mantener vivo por tanto «aquello en lo que se persigue lo inaccesible», ese «aquello», esa ausencia, esa *otra noche* debe quedar velada en la persona amada, pero en realidad no como una «resistencia», propongo, sino precisamente como un *disimulo*, el mismo que he descrito en relación a la obra y la literatura. La persona amada ha de ser la escapatoria de sí misma, vivirla debe resultar

[205] MAGRIS, Claudio. *op. cit.* Pág. 113
[206] Ibid. Pág. 54
[207] BECKETT, Samuel. *Proust y otros ensayos*. *op. cit.* Pág. 72-73

equivalente a perseguirla en lo inaccesible, no, insisto, como una resistencia, sino como un *desanclaje*[208]: el movimiento diferido y permanente de una escapatoria que coincida con la metamorfosis de la propia escapatoria, de la propia errancia. «Es preciso desnombrar la fecha del amor / y reanudar su mirada permanente / en la persecución clandestina de tus ojos en mis ojos»[209]. Por esta razón, también, la Bianca real, cristalizada, individuada en la «prostituta del abuelo» no puede vehicular el amor de una Bianca *soñada* en la topografía de una Sicilia despatriada, de un *secreto* que persiste en la amada más allá de su presencia, de su individualidad: «El misterio de Albertine persiste, el misterio que él sintió en sus ojos la primera vez que la vio frente al mar en Balbec, el misterio que lo cautivó entonces y que ahora anhela borrar porque representa la fragilidad de su dominio»[210]. El amor no está, pues, en el dominio, en la posesión del cuerpo de la persona amada, en su presencia individuada, sino en el misterio *(secreto)* que emanaba su inaccesibilidad, su promesa, el *origen* del que partía y al que partimos una vez hemos *sentido* (igual que una *fragancia*, que una *melodía* inaprehensibles) su llamado. Los enamorados, pues, deben sostenerse mutuamente en la escapatoria de ese llamado para encontrarse en la diferencia, en la metamorfosis, en el viaje, en la *aventura*…

Este es un tipo de amor que se entiende alejado de la narración glosadora de sí mismo (el tipo de narración que Maurice Blanchot definía como novela en contraposición al relato), y orientado al instante futuro de su acaecimiento, del cual parte, porque, simultáneamente, se origina en el llamado que lo reclama: una incesante melodía de la que solamente escuchamos las primeras notas (escritas, lo intuimos, únicamente para nosotros —y tal vez, y este es el mayor de los misterios, lo veremos unas líneas más abajo, seguramente también por nosotros mismos convertidos en nadie—) y que nunca arranca a sonar. Este encuentro primordial con el amor, con «el amado», es el encuentro de Ulises con el canto de las sirenas. «Es verdad, Ulises navegaba realmente y un día (…) se encontró con el canto enigmático. Puede decir, por consiguiente: ahora, esto ocurre ahora. Pero ¿qué ha ocurrido ahora? La presencia de un canto solamente todavía por venir. Y ¿qué es lo que aquel tocó en el presente? No el acontecimiento del encuentro hecho presente, sino la apertura de ese movimiento infinito que es el encuentro mismo…»[211]. Es decir, el instante ampliamente ejemplificado en esta monografía del *relato* acaeciendo en su propia metamorfosis y siempre por venir.

[208] Habitación asintótica de lo despatriado desarrollada en el capítulo 2.2.
[209] ANGAR, Darío. *La fertilidad de lo borrado*. Emecé, Buenos Aires, 1975 Pág. 213
[210] BECKETT, Samuel. *Proust y otros ensayos*. *op. cit.* Pág. 74
[211] BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. *op. cit.* Pág. 30

Tras esta argumentación, podríamos sintetizar que, al igual que en la literatura, a) el tiempo del amor no es el tiempo lineal; b) su acontecer no ocurre en *el mundo de la representación*; y c) su hábitat no es vivible por sujetos fijos, unívocos y soberanos.

a) *«La literatura es la lengua que se rebela a los tiempos puros de la gramática»*[212], exactamente como lo es el lenguaje del amor, cuyo canto alude a una simultaneidad presente siempre por venir. «*El tiempo gramatical menos inadecuado para la nostalgia y la ironía de la literatura es quizá el futuro»*[213]. Podemos afinar esta afirmación un tanto más: tal vez, el menos inadecuado de todos, aquel donde embarcar a la literatura y al amor sea precisamente el futuro perfecto, un tiempo verbal que alude a una instancia futura, por venir, pero que está ya acaecida, *habré amado, habré escrito*… Y siendo un poco más precisos todavía, para incidir en esa fuente impersonal, plural, al futuro perfecto en su forma pasiva perifrástica: *habré sido amado*, *habré sido escrito*…

b) Este acaecimiento, pues, sucede en una instancia temporal y espacial *otra*, cuya naturaleza explicaré apoyándome en la fábula japonesa (de múltiples variaciones) que Magris menciona en «En los intersticios del tiempo»[214]. Esta fábula se resume someramente de la siguiente manera: un personaje abandona el mundo para arrojarse a los brazos de un amor mitológico, fantástico, irreal, ajeno a la existencia común; cuando regresa y trata de explicar esta experiencia y luego reanudar su quimera, se da cuenta de que ni puede expresarlo, o compartirlo, ni puede ya volver a ese no-tiempo del amor. Porque este acontece únicamente en el exilio de uno mismo y de su representación en el mundo consensuado con los demás, disimulado en realidad en la fábula (igual que la obra del tiempo recobrado está disimulada en *La Recherche*), «des-enmarcado» en las experiencias que la narración relata del mundo «real». «El cuento habla del antes y del después (…) del regreso a casa y de la vana búsqueda: no habla de la felicidad amorosa sin tiempo, sino del tiempo, del envejecer y del morir (…) Esa eternidad es una ausencia, un intervalo, una interrupción de la historia…»[215].

c) Y se trata, por último, de un amor no habitable por un sujeto definido, individuado, biográfico. «Una Albertine estática pronto se conquistaría, pronto se compararía con todas las posibles conquistas que su posesión excluye y a la nulidad del objeto tal como es se preferiría la infinidad de lo que no es y podría ser. El amor, según

[212] MAGRIS, Claudio. *op. cit.* Pág. 136
[213] Ibid. Pág. 136
[214] Ibid. Pág. 143
[215] Ibid. Pág. 147

él, solo puede coexistir con un estado de insatisfacción»[216]. Esta insatisfacción solo es combatible y conjurada siendo, al igual que la amada, «lo que no es y podría ser» simultáneamente con ella, siendo el desanclaje de una multiplicidad por venir y habitando al fin esa escapatoria, «porque la subjetividad no es sino la cicatriz que deja el corte en la multiplicidad de lo que habríamos podido ser»[217].

«Ella es intrínsecamente menos que nada, pero (…) en su nada existe una corriente activa, misteriosa e invisible»[218] continúa diciendo Beckett glosando a Marcel en *La Recherche*. Una corriente que conduce a la habitación del amor, de la espera, de la inspiración, alentada por un silencio con el que únicamente pueden pronunciarse sus palabras, su lenguaje íntimamente ligado al de la música, al de la literatura. «La música tiene algo que ver con la pérdida, con una mujer desaparecida (…) y como había querido definir la música en este deseo irresistible de acercar lo que retorna de este mundo que nos precede, sin que este retornar sea posible, de repente he visto su rostro»[219].

Pero prosigamos con la mirada de Becket en La Recherche: «Para consolarme tendría que olvidar no a una sino a incontables Albertines. Y no solo "yo", sino los muchos "yo"»[220]. Porque la vivencia de una sola Albertine definida en cada una de sus diferentes representaciones estáticas, detenidas, poseídas por un yo de idénticas características no conduce más que a la opacación de ese amor, su muerte, al igual que se autodestruye una obra literaria cerrada, clausurada en sí misma por los significantes fijos de la representación. Por eso, la única Albertine habitable en el despatriado territorio del amor «es la bacante de la playa, tal como la vio el narrador en ese acto puro de comprensión-intuición»[221]. Y no solo como una bacante, sino sobre todo como una *vacante*, un espacio ausente, por ocupar, sancionando con su huella viva, siempre abierta en el acaecer permanente y diferido de esa vacancia del amor.

Es la razón por la que no fueron posibles, en el mundo de la representación, las historias de amor de Kafka y Milena: «Junto a Milena se querría ser, y solo, felices, en la cima del amor, y Kafka no osa exponerse al riesgo del fracaso»[222]; la de Sergio Prim y Brezo en *La escala de los mapas*, de Belén Gopegui: «El amor se autodestruye no para sobrevivir, sino para vivirse; no a la manera del grano de trigo que cae en tierra y da la espiga, sino como el cohete que arde en el cielo, y en el arder existe y se da muerte», dice

[216] BECKETT, Samuel. *Proust y otros ensayos*. *op. cit.* Pág. 75
[217] PRECIADO, Paul B. *Un apartamento en Urano*. Anagrama, Barcelona, 2019
[218] BECKETT, Samuel. *Proust y otros ensayos*. *op. cit.* Pág. 76
[219] QUIGNARD, Pascal. *op. cit.* Pág. 73
[220] BECKETT, Samuel. *Proust y otros ensayos*. *op. cit.* Pág. 78
[221] Ibid. Pág. 78
[222] MAGRIS, Claudio. *op. cit.* Pág. 212

Sergio Prim. Y continúa: «Y ahora tú te consumas. Brezo, no se perpetran los sueños impunemente»[223]; o la de Léolo y Bianca ya descrita.

El amor, por tanto, solo puede habitarse desde la «multiplicidad de no ser nadie», como reencuentro inesperado en esa multitud que es uno mismo tras la melodía, la fragancia de la patria despatriada: crucial y centrífuga anagnórisis de nadie. Es entonces cuando comprendemos que el canto de las sirenas, su llamado, parte de nosotros mismos, como si siempre hubiéramos estado a nuestro alcance, a punto de ser nadie siempre por fin, amados por un corazón cuyos latidos inician, constantemente, esa melodía que nunca arranca y nos transporta.

[223] GOPEGUI, Belén. *op. cit.* Pág. 86

0. No final (un texto no acaba nunca)

Siguiendo el marco argumental que he osado emplear para «no dar inicio a la monografía», como estratagema teórico-argumentativa, sí, pero también como un modo no sé hasta qué punto tosco de desembarazarme de ciertas pautas académicas, despediré estas páginas sin acudir a las perfectivas conclusiones, porque cómo habría de tener final algo que no tiene inicio, y qué son, a fin de cuentas, las conclusiones de cualquier texto sino una manera artificiosa de concederle un final que, al igual que dijimos sobre los inicios, no tiene razón de ser cuando a texto, discurso, escritura nos referimos. Concluirlo sería sinónimo de clausurarlo, fijarlo, «congelarlo» en su propia representación de forma dada, y un texto crítico-creativo que pretende desanclarse de estas características, de este uso del lenguaje que hemos opuesto a la metamorfosis, a la variación energética intensa-intensiva, a la errancia diferida, inasible e inconclusa no puede, como digo, perpetrar consigo mismo la perpetuación de lo finado.

De modo que utilizaré estas últimas líneas con dos propósitos. Por un lado, con el fin de desvelar una pequeña artimaña de la que me he servido, en la propia monografía, para poner en práctica una de las acepciones del término *partir* que he desarrollado: difractar (dividir); y con ello, digamos, intentar formar parte del *juego* de la fragmentación, de la pluralidad de la identidad, de la construcción y la multiplicidad que llevan a cabo los autores analizados, de las muñecas rusas que se desdoblan en el vacío, de sus trampas hábilmente elaboradas en lo indefinible para precisamente cazar aquello inaprehensible que trata de dragar la literatura. Esta pequeña e inocente treta consiste simplemente en haber incorporado a la bibliografía un autor *inventado*, un *otro* que enhebrarse siendo nadie en la polifonía que constituye este trabajo. Alguien que, aunque solo sea por descarte, resultará fácilmente identificable.

Y en segundo lugar daré uso a estas líneas para proponer el término «mímesis elíptica», apoyándome en la lectura que hace Deleuze del «eterno retorno» de Nietzsche, como definición de la incesante búsqueda que he querido desglosar en esta monografía: la de la escritura tras de sí misma; la del individuo escindido en una identidad múltiple (imaginaria) tras la habitación de una vida verdadera, irresoluble, en un tiempo recobrado; la del exilio tras una patria despatriada; la del amor tras los párpados cerrados del amor…

i) El eterno retorno

Gilles Deleuze, en *Diferencia y repetición*, en su análisis del concepto de «eterno retorno» de Nietzsche, nos dice que este (el eterno retorno) reside en un tercer tiempo, en una tercera repetición. En dicha repetición «lo Negativo no vuelve. Lo Idéntico no vuelve. Lo Mismo y lo Semejante, lo Análogo y lo Opuesto no vuelven. Solo la afirmación retorna, es decir, lo Diferente, lo Disímil (…) solo lo excesivo retorna. Solo retorna la tercera repetición»[224]. Se trata, pues, de una inversión del platonismo (definida en el apartado 2.1), puesto que «el eterno retorno no es el efecto de lo Idéntico sobre un mundo devenido semejante, no es un orden exterior impuesto al caos del mundo (…) es por el contrario la identidad interna del mundo y del caos»[225]. Una identidad de lo no identificable, de lo no jerarquizado ni clasificado ni fijado, una identidad de lo que difiere, suspendida, errante, de lo simulado, ya que este tercer tiempo es, también, el del simulacro. «Simula al padre, al pretendiente y a la novia en una superposición de máscaras. La simulación es el fantasma mismo, es decir, el efecto del funcionamiento del simulacro en tanto que maquinaria»[226]. Máscaras que se remiten a sí mismas en un desplazamiento sin origen (modelo) ni representación (copia) en una repetición que gesta en su propio devenir la diferencia que es y que, a un mismo tiempo, provoca, como una especie de nómade significancia hermafrodita. «La repetición en el eterno retorno aparece bajo todos esos aspectos como la potencia propia de la diferencia; y el desplazamiento y el disfraz de lo que se repite no hacen sino reproducir la divergencia y el descentramiento de lo diferente, en un solo movimiento que es la diáfora como transporte»[227]. Esta «diáfora como transporte» es el movimiento incesante e inacabable de la metamorfosis que ya he comentado en relación a la experiencia literaria y que, en su *tránsito-retorno* elimina lo que Deleuze llama el «cuádruple yugo de la representación». Lo Mismo, lo Semejante, lo Análogo y lo Negativo, pues «la re-presentación y sus presupuestos retornan, pero una vez, nada más que una vez, una vez por todas, eliminados para todas las veces»[228]. «Todas las veces» es lo que el eterno retorno *rescata*, todas las posibilidades, porque, como expondré en las últimas líneas, solo lo que no ha sido definido e identificado, lo que permanece abierto a la diferencia en permanente cabalgata nómada del devenir, persiste como *vida*. «Instaura el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas. Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo

[224] DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. *op. cit.* Pág. 439
[225] Ibid. Pág. 439
[226] DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. *op. cit.* Pág. 305
[227] DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*, *op. cit.* Pág. 440
[228] Ibid. Pág. 441

fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como desfundamento»[229]. Desanclado del tiempo lineal perfora cualquier tipo de fin último, como el de esta monografía, gestando aberturas que se expanden en el final, colonizándolo sin fronteras, devorándolo de vacío, suspendiéndolo infinitamente. Igual que una infinita colmena de ventanas abiertas que no delimitan entre sí. «Se sirve de ellos [el simulacro se sirve de la identidad, la semejanza y lo negativo] para descentrar lo idéntico, desfigurar lo semejante y desviar la consecuencia. Pues es cierto que no hay otras consecuencias que las desviadas, ni otras semejanzas que las desfiguradas, ni otra identidad que la descentrada, ni otro fin que el frustrado. (…) El eterno retorno denuncia todo uso de los fines, de las identidades, de las semejanzas y de las negaciones»[230].

ii) La mímesis elíptica

Y como he comentado, en base a lo argumentado en estas líneas y en realidad durante todo el trabajo, propondré el término «mímesis elíptica» como definición del *movimiento* de este tipo lenguaje literario como «eterno retorno» de la *obra*.

La mímesis, como sabemos, es una imitación, una reiteración; y la elipsis, una supresión, un hiato de algo que ha sido ya referido. La «mímesis elíptica» por tanto define la reiteración de algo que queda suprimido en aras de una referencia suspendida en la comprensión, asintótica, por ocurrir, pero acaecida ya siempre en el origen de ese primer movimiento. Un movimiento que, sin embargo, es indispensable para provocar el espacio donde pueda ocurrir de nuevo lo que no ha sucedido nunca todavía. Inaugurando así el ciclo de la aventura (de la escritura, de la literatura, del amor) para que suceda lo «des-narrado» al fin. Este ciclo no debe confundirse con un bucle, ya que en un bucle se repite incesantemente lo Mismo (el retorno de la re-presentación de la copia en relación al modelo), mientras que en la mímesis elíptica se reitera incesantemente lo diferido, y lo diferido, por definición, no es idéntico todavía a nada.

Lo diferido es idéntico solo a lo por venir, y lo por venir es un infinito de etcéteras. Un horizonte partido por un cataclismo de etcéteras…

[229] DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. *op. cit.* Pág. 305-306
[230] DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. *op. cit.* Pág. 442-443

APÉNDICE

Alguna vez juego a alcanzarme.
Corro con el que fui
y con el que será
la carrera del que soy.

Y alguna vez juego a pasarme.
Corro entonces quizá
la carrera del que no soy.
Pero hay todavía otra carrera
en la que jugaré a hacerme pasar.
Y esa será la carrera verdadera.[231]

[231] JUARROZ, Roberto. *Poesía completa 1958/1982*. *op. cit.* Pág. 158

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. «El ser especial». *Profanaciones*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005

ANGAR, Darío. *La fertilidad de lo borrado*. Emecé, Buenos Aires, 1975

ARAGON, Louis. *Una ola de sueños*. Biblos, Buenos Aires, 2004

ASENSI, Manuel. *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*. Tirant Lo Blanch, Valencia, 2003

AYÉN, Xavi, «Patrick Modiano: El tiempo es destructor como un bombardeo». *La Vanguardia*, 2009, 15 de febrero

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1978

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, Madrid, 2005

BARTHES, Roland. *La preparación de la novela*: *notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Siglo XXI, México, 2005

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2009

BATAILLE, George. *La literatura como lujo*. Versal, Barcelona, 1988

BECKETT, Samuel. Obra poética completa. Hiperion, Madrid, 2000

BECKETT, Samuel. Proust y otros ensayos. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2008

BENJAMIN, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Taurus, Madrid, 1999

BLANCHOT, Maurice. *Falsos pasos*. Pre-textos, Valencia, 1977

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1992

BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Trotta, Madrid, 2005

BLANCHOT, Maurice. *La conversación infinita*. Arena Libros, Madrid, 2008

BRETON, André. *André Breton, Antología (1913-1966)*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1987

BRETON, André. *El amor loco.* Alianza, Madrid, 2003

BURGER, Christa y Peter. *La desaparición del sujeto*. Akal, 2001

CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad, seguido de: El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2007

CHAR, René. *Furor y poesía*. Visor de Poesía, Madrid, 2002

COLLIN, Françoise. *Praxis de la diferencia*. Icaria, Barcelona, 2006

CRESPO, Ángel. *Estudios sobre Pessoa*. Bruguera, Barcelona, 1984

CURTIUS. Ernst Robert. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Losada, Buenos Aires, 1941

DE MAN, Paul. *Alegorías de la lectura*. Lumen, Barcelona, 1990

DE MAN, Paul. «La autobiografía como desfiguración», en Antrophos: Boletín de información y documentación, número 29, 1991

DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Anagrama, Barcelona, 1972

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Era, México, 1979

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Buenos Aires, 2002

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 2005

DELEUZE, Gilles. *La literatura y la vida*. Alción, Córdoba (Argentina), 2006

DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard. *La escritura surrealista*. Guadarrama, Madrid, 1976

DUCHARME, Réjean. *El valle de los avasallados*. Doctor Domaverso, Madrid, 2009
FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Cátedra, Madrid, 1995
FOUCAULT, Michel. *L'ordre del discurs i altres escrits*. Laia, Barcelona, 1982
GONZÁLEZ, Jesús y ORTIZ, Amaya. *Léolo: la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. Miranda DL, Valencia, 2000
GOPEGUI, Belén. *La escala de los mapas.* Anagrama, Barcelona, 1993
HEIDEGGER, Martin. *Parménides*. Akal, Madrid, 2005
JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980
JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical 1958/1982.* Emecé, Buenos Aires, 1993
JUARROZ, Roberto. *Poesía y realidad*. Pre-Textos, Valencia, 2000
JUARROZ, Roberto. *Quatorzième poésie verticale (édition bilingue)*. Ibériques José Corti, 2002
JUARROZ, Roberto. *Quinzième poésie verticale (édition bilingue)*. Ibériques José Corti, 2002
JUARROZ, Roberto. *Undécima poesía vertical*. Pre-Textos, Valencia, 2002
JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical*. Cátedra, Madrid, 2012
LEIRIS, Michel. *La literatura considerada como una tauromaquia*. Tusquets, Barcelona, 1975
LISPECTOR, Clarice. *Revelación de un mundo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004
MAGRIS, Claudio. *Ítaca y más allá*. Huerga y Fierro. Madrid, 1998
MAILLARD, Chantal. *Contra el arte y otras imposturas*. Pre-Textos, Valencia, 2009
MODIANO, Patrick. *Calle de las Tiendas Oscuras*. Anagrama, Barcelona, 2009
NIETZSCHE, Friedrich. *El nihilismo: Escritos póstumos*. Selección y traducción Gonçal Mayos, Península, 2000. (11 [3])
NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. José J de Olañeta, Palma de Mallorca, 2003
OCAMPO, Victoria. *Sur Revisa trimestral*, invierno 1931, Año 1, Buenos Aires
PESSOA, Fernando. *Teoría poética*. Júcar, Madrid, 1985
PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Acantilado, Barcelona, 2002
PRECIADO, Paul B. *Un apartamento en Urano*. Anagrama, Barcelona, 2019
PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Alianza, Madrid, 2011
QUIGNARD, Pascal. *Butes*. Sexto Piso, Madrid, 2011
RICOEUR, Paul. «La identidad narrativa», en *La narration. Quand le récit devient communication*, Genève, Labor, 1986
RICOEUR, Paul. «La vida: un relato en busca de narrador», en Ágora: Papeles de filosofía, volumen 25, número 2, 2006
VALENTE, José Ángel. *La piedra y el centro*. Taurus, 1982
VALENTE, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Tusquets, Barcelona, 1994
VALENTE, José Ángel. *Entrada en materia*. Cátedra, 2007
WELLEK, René. *Conceptos de historia literaria*. Laia, Barcelona, 1982
ZAMBRANO, María. *Hacia un saber del alma*. Alianza, Madrid, 1989
ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*. Siruela, Madrid, 2003

FILMOGRAFÍA

LÉOLO (1992), película de Jean Claude Lauzon. Cameo Media, S.L., 2004 (DVD)