



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

**LA LITERATURA TENSIONADA  
Entre la arqueología y la deconstrucción**

Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía

Alumna: Luisa Bustamante Bustamante  
Profesor Patrocinante: Carlos Contreras Guala

Santiago, Abril 2014

Dedicada a:

Luis Alberto Insulza Venegas.

Agradecimientos:

A mi pareja Carlos Morales por su valiosa ayuda que permitió la concreción de estos estudios.

A mis hijas Marcia y Michèle Vilaret por su apoyo.

A mi amiga Karen Glavic Maurer, por sus interesantes conversaciones que me abrieron el camino a la filosofía de Derrida.

A Carlos Contreras Guala mi profesor guía, quien con infinita paciencia y generosa entrega me ha brindado apoyo desde el primer momento que llegue a su curso y solicité su asesoría. No sólo entrego mi agradecimiento, sino también mi admiración.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I. La literatura: Foucault y sus interrogantes</b> .....	8
1.1. El lenguaje en la triada de Foucault .....	11
1.2. La obra: El espacio recobrado .....	17
1.3. Literatura: transgresión, locura y muerte .....	21
1.4. El acontecimiento Mallarmé .....	28
1.5. El libro, los códigos y los signos .....	32
<b>Capítulo II. La operación literatura en Derrida</b> .....	42
2.1. Entre filosofía y literatura .....	45
2.2. El acontecimiento Mallarmé .....	53
2.3. El signo y la escritura .....	58
2.4. La literatura: Una institución democrática .....	63
<b>Capítulo III. Fábula y Trsfábula</b> .....	74
3.1. Trsfábula: El fabuloso relato de Verne .....	75
3.2. Fábula: Invenciones del otro .....	84
3.3. Ante la ley .....	95
<b>Síntesis conclusiva</b> .....	100
<b>Bibliografía</b> .....	110

## INTRODUCCIÓN

La pregunta por la literatura va a ser planteada por los pensadores modernos no sólo para descubrir cuáles son sus rasgos distintivos, lo que define a una obra literaria, sino para desmalezar los ensamblajes y relaciones entre literatura y filosofía, vale decir cómo el pensar filosófico invade el espacio literario y cómo la filosofía se manifiesta en un lenguaje natural.

Si la pregunta por la literatura no ha dejado de resonar desde el siglo XVII hasta nuestra época es por lo complejo y escurridizo de este desvarío del lenguaje, que puede ser considerado un delirio, una relación entre el erotismo y la muerte o un vacío por llenar de trazos, huellas de un lenguaje anterior al logos, ese impostor de la metafísica occidental.

Dilucidar qué es en esencia la literatura y cómo la filosofía se ha colado permanentemente por los intersticios de sus pliegues y reflejos especulares, ha sido preocupación importante de los filósofos contemporáneos, principalmente de los escritores y pensadores franceses. Entre estos últimos, los trabajos más relevantes han sido aportados por Michel Foucault y Jacques Derrida cuya preocupación por la literatura, el lenguaje y la relación escritural de ésta con la filosofía, cruza gran parte de sus respectivas obras.

Foucault y Derrida, coinciden en señalar que lo que conceptualizamos por literatura es algo muy reciente y que la literatura moderna no se puede comparar con el lenguaje bello, la poesía o la épica greco latina y por tanto las respuestas deben atravesar ciertas opacidades que las extravían y las retornan por una vía no exenta de apreciaciones erróneas.

Para ambos escritores la literatura no se trata de las bellas letras sino de una cosa diferente, que en Derrida es un decirlo todo, y por lo tanto un ensamblaje con la democracia, y en Foucault un llenar un vacío y por lo tanto, una transgresión y una violencia de la palabra escrita sobre lo blanco, lo immaculado.

La pregunta relevante por la literatura ya sea vista desde su blancura pronta a ser maculada por la marca escritural o desde su institucionalidad amparada en la democracia-por-venir; nos habla de la posibilidad de la literatura desprendida de la episteme de la modernidad y consecuencia de las nuevas formas de conocimiento del hombre nacido de la ilustración.

Lo más importante, sin embargo, es que la literatura está relacionada con el lenguaje, y por ende con el pensamiento y el saber, pero también, con la escritura, y, como obra, con el autor. Cualquiera sea la concepción sobre la literatura no es posible abordar su estudio sin considerar estas relaciones.

Esta tesis pone en relevancia la similitud reflexiva de ambos filósofos en sus análisis de los constituyentes de lo que se denomina literatura a partir de la modernidad. Al mismo tiempo problematiza el vínculo existente entre literatura y fábula, para establecer la diferencia que ambos manifiestan en dicho concepto.

Como consecuencia de lo anterior, el problema central que plantea esta investigación es cómo las similitudes observadas para analizar la literatura se detienen y toman un derrotero distinto al abordar la relación fábula-literatura cuestión que va a afectar en gran medida su obra posterior.

Para confirmar tales propuestas se considera una relectura de sus trabajos más importantes sobre la literatura, poniendo el acento en dos escritos que si bien no podrían ser considerados en ningún caso, residuales, no han sido suficientemente explorados en sus posibilidades.

Estas obras, dedicadas a estudiar el concepto de fábula, serán el soporte que permite validar, o invalidar, la hipótesis planteada.

La metodología que se utiliza para el ordenamiento y comprensión de este trabajo, considera una división del mismo en tres capítulos. Dos de ellos destinados al análisis de las reflexiones de cada uno de los filósofos mencionados donde se espera establecer las similitudes de pensamiento de ambos con referencia al

tema. El tercero, está dedicado a establecer la interrogante central de la investigación y sustentar sus conclusiones.

El primer capítulo denominado: *La literatura: Foucault y sus interrogantes*, analiza los planteamientos y reflexiones de Michel Foucault sobre la literatura. El soporte de estas elucidaciones es el registro de las obras del filósofo referidas al lenguaje y la literatura, en la década del sesenta.

El segundo cuyo título es: *La operación literaria en Derrida* establece los pensamientos y teorías de Jacques Derrida tratando de relevar las similitudes de sus reflexiones con los escritos foucaultianos. En este capítulo se aborda fundamentalmente las reflexiones de Derrida sobre los autores que dejaron una huella inicial en el campo literario y las implicancias de estas huellas.

El tercer capítulo denominado: *Fábula y Trásfábula*, analiza los conceptos expresados en el título. Éstos, se abordan desde el análisis hecho por ambos filósofos a través de la obra de dos escritores franceses, el novelista Julio Verne y el poeta Francis Ponge.

Este capítulo muestra enunciaciones múltiples en un análisis en cuyo paralelismo busca establecer la diferencia de planteamientos en torno a un concepto constituyente de la literatura y cuyo abordaje impregnará el opus de ambos entregando una valiosa contribución a la filosofía contemporánea. La importancia de este capítulo está dada porque aquí emergen los elementos que dan sustentación a la tesis.

Finalmente, a modo de conclusión se sintetiza lo establecido en las tres partes anteriores apropiándose intencionadamente de los enunciados que aportan la necesaria confirmación a lo expuesto, dando paso a una reflexión conclusiva que da cuenta si los principales argumentos de este trabajo, cumplieron con los objetivos planteados en la tesis.

## I.- LA LITERATURA: FOUCAULT Y SUS INTERROGANTES

En los primeros años de la década de los sesenta Foucault se propone analizar esa misteriosa y desconocida forma escritural llamada literatura. Desde luego estamos hablando de la literatura producto de la modernidad aunque, para escudriñar sus secretos se deba estar siempre remitiendo al pasado, como el dios Jano, esa figura de la mitología romana de dos caras.

Al referirse a la literatura Foucault planteará que ella se aloja en la pregunta misma *¿Qué es la literatura?*, pregunta que ha podido formularse sólo después del *“acontecimiento que ha sido la obra de Mallarmé”*. Esta interrogante –señala- no es una pregunta de crítico, ni de un sociólogo que se preguntan por un hecho de lenguaje sino que es *“en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser.”*<sup>1</sup>

La primera cuestión que clarifica es que hay que tener en cuenta una tríada que conduce a develar lo que se oculta en la literatura: En primer lugar, está el lenguaje, esas hablas acumuladas en la historia, dice Foucault, ese murmullo de lo que se pronuncia y que involucra las lenguas.

En segundo lugar está la obra, ese lenguaje que se pliega sobre sí, que se inmoviliza y retiene el murmullo, los signos, y las palabras, y que se constituye en obra.

El tercer término de esta triada es lo que se denomina literatura.

La relación de la literatura consigo misma pasa por esta triada. No es que la literatura transforme el lenguaje en obra, tampoco es que la obra esté sólo conformada por el lenguaje; la literatura es un tercer punto, distinta al lenguaje y a la obra, una línea exterior que deja un espacio vacío, una blancura que se

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura* Ediciones Paidós, Barcelona, 1996. P. 63



convierte en la misma pregunta por la literatura sin superponérsela. Por eso, en el análisis foucaultiano la pregunta por la literatura es el ser mismo de la literatura.

Al hablar de la literatura moderna Foucault considera tres figuras principales a las cuales connota como iniciadores de la actual literatura: Mallarmé, Sade y Chateaubriand. No son los únicos pero sí, estos escritores encarnan tres conceptos de literatura: Sade es el paradigma de la transgresión envuelta en esa relación entre el erotismo y la muerte, Mallarmé encarna el símbolo del texto, de la palabra escrita, el secreto de la palabra, y Chateaubriand convierte al libro en el libro guardado, inmóvil, detenido en la biblioteca para vencer a la muerte y el olvido.

Las obras de estos escritores reflejan los rasgos de la literatura moderna, y la forma de producir sus obras literarias nos empuja a dar una vuelta a esta doble cara de Jano y en ese retornar, parece dudoso pensar que Cervantes, el Dante o Eurípides pertenezcan a la literatura. Desde luego forman parte en cierto modo de nuestra literatura, pero difícilmente de la griega o la latina porque nunca existió la literatura griega, ni tampoco la latina.

Hay una diferencia entre el lenguaje de estos escritores incluido el mismo Diderot al que Foucault analiza en su novela *Jacques, el fatalista*. En ella se percibe el simulacro de la novela pero de forma distinta como el simulacro en Proust o en la literatura post siglo XIX. Quizás Joyce y su *Ulysses* sea el ejemplo ideal de la diferencia entre ellos y la literatura moderna.

En el interior del relato de Joyce -nos dice- algo se ahueca. Joyce escribe una novela construida enteramente sobre la *Odisea*, no la hace a la manera en que Diderot escribe una novela sobre el modelo de la novela picaresca.

*“Cuando Joyce repite a Ulises, lo repite para que en ese pliegue del lenguaje, repetido sobre sí mismo, aparezca algo que no sea*

*como en Diderot el lenguaje de todos los días, sino algo que sea como el nacimiento mismo de la literatura.”<sup>2</sup>*

Foucault piensa que en el interior de las frases, en lo profundo de la palabra, en ese relato ordinario, de un hombre común, en una ciudad cualquiera, el relato emerge desde ese vacío apareciendo con él la literatura y aparece porque es Ulises el que está ahí, en la lejanía, en la distancia, pero cercano a su vez.

En Joyce se revela el tiempo y espacio que cruzan tanto lenguaje como literatura, el personaje de Joyce se desplaza por la ciudad desde el alba hasta el anochecer y en su deambular se perciben esas formas circulares que se encuentran en su relato y que representan el círculo del tiempo y el del espacio.

La *Odisea* es el lenguaje bello por antonomasia y el *Ulysses* de Joyce es la literatura en su desnudez y, sin embargo, en *Ulysses* está toda la *Odisea*. Esta singular paradoja nos lleva a considerar las otras partes de ésta tríada: el lenguaje y la obra.

---

<sup>2</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996. P. 77

## 1.1. EL lenguaje en la tríada de Foucault

En la *Odisea*, Ulises escucha el relato de sus hazañas sin ser reconocido por el aeda que las canta y velándose el rostro llora al darse cuenta que sus hazañas traen la muerte del héroe, -su propia muerte- en plena vida. La muerte y el azar que ha logrado sortear son las vicisitudes que Ulises ha debido padecer en su retorno a Itaca.

El tema de la muerte siempre presente en la *Odisea* de Homero, no lo está en el *Ulysses* donde la vida con toda su crudeza y desenfado se presenta en el esplendor de un lenguaje rudo, carente por cierto de la belleza de los hexámetros dactílicos de la *Odisea* homérica.

*“Los dioses envían las desdichas a los mortales para que las cuenten; pero los mortales las cuentan para que las desdichas nunca lleguen a su fin, y que su cumplimiento se sustraiga en la lejanía de las palabras, allí donde éstas que no quieren callarse, cesarán al fin”*<sup>3</sup>

Estas desdichas infinitas, que nos regalan pomposamente los dioses, marcan el comienzo del lenguaje.

Ahora bien, Blanchot decía, “*escribir para no morir*”, pero también hablar para no morir, Homero nos regala esta burla, esta cabriola a la muerte. Su canto permaneció vivo por siglos antes que se convirtiera en escritura, y, literatura o no, Homero canta en pleno siglo XXI.

Si creemos que los dioses nos donan las desdichas para contarlas, entonces la palabra, el habla y la lengua son un punto de comienzo, donde la muerte abre un espacio por donde el lenguaje se va al infinito. El lenguaje sobre ese trazo que ha dejado la muerte se, despliega y repliega se lanza pero luego retorna y vuelve a comenzar.

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 144

No está frente a una efigie de dos caras, como la literatura, sino, frente a un espejo donde se refleja para esquivar la muerte que va a detenerlo, y con ese reflejo alumbra su imagen en sí mismo en un reflejo sin fin. Y ese repliegue -que Foucault parece haber encontrado en Roussel- nos remite nuevamente a ese espejo desdoblado.

Ese reflejo del espejo hasta el infinito en la oscuridad de la muerte es primordial para el lenguaje desde el momento en que se propone dejar su huella, corporizarse en signos visibles, indelebles, para no morir. *“No es después que se ha inventado la escritura como el lenguaje pretende proseguir hasta el infinito”*.<sup>4</sup>

Para Foucault la repetición del lenguaje, este desdoblarse para ser espejo de sí mismo hace posible pensar en una ontología de la literatura y a su vez en una ontología del lenguaje.

Remitiéndose al pasado o atrapada en el orden de las cronologías el lenguaje escrito volvía a esa elección original que era el relato homérico. El alba del canto del rapsoda parecía encadenar a occidente a la conquista de esa belleza que derrotaba al tiempo. Foucault sitúa desde ahí la función mítica de la literatura, ese quehacer hacia el retorno que va marcando una estructura de repetición que la envuelve.

Desde Grecia hasta el siglo XVIII hablar en la obra sobre la gloria y, hablar hasta el infinito para que se recordara el hablar de aquella, era burlar la muerte, encontrar la inmortalidad. En la obra el lenguaje se protegía de la muerte en esa habla anterior y posterior cuyo reflejo lo envolvía y donde el infinito quedaba fuera de ella, en el exterior.

Después de Mallarmé y de Sade se ha producido un murmullo de acercamiento al reconocimiento de ese refugio ante la muerte y el camino por donde se va y el murmullo que se expande, nunca termina y se aleja de él.

---

<sup>4</sup>Ib., 144

Es por eso que una obra que se cierra sólo en la gloria no forma parte de la escritura literaria moderna. En palabras de Foucault, una obra que se cierra sobre sí misma, para que sólo hable su gloria no es ya posible.

Hasta el siglo XIX, el lenguaje de la obra era el mismo lenguaje natural embellecido por cierto con la retórica. La retórica va a desaparecer para dar paso a ese lenguaje, a esos signos que envuelven el desciframiento y que la van a convertir en lo que es la literatura moderna.

Este lenguaje ya no está definido por lo que dice ni tampoco por sus estructuras significantes. El lenguaje de la literatura tiene su propio ser y este es el doble y el vacío que se manifiesta en él, y es a éste ser al que según Foucault hay que interrogar.

*“¿Qué es este ser actualmente? Sin duda algo que tiene que ver con la autoimplicación, con el doble y el vacío que se abre en él. En este sentido, el ser de la literatura, tal como se manifiesta desde Mallarmé y llega hasta nosotros, alcanza la región donde, desde Freud, tiene lugar la experiencia de la locura”.<sup>5</sup>*

Y Mallarmé va a ser la cisura entre estos dos tipos literarios a partir de lenguajes que encierran una insalvable hendidura entre el lenguaje antiguo de los dioses y el lenguaje envuelto en el enigma de su desciframiento ese lenguaje doble que nos cuenta lo que dice en el mismo momento en que nos muestra la lengua que lo hace comprensible.

Una relación recurrente que observa Foucault en esta proyección al infinito del lenguaje es que no se ha dejado de hablar de temporalidad.

Durante mucho tiempo se ha pensado en el parentesco del lenguaje con el tiempo porque es en el lenguaje donde el tiempo se manifiesta a sí mismo, el lenguaje se mantiene en el tiempo y mantiene el tiempo en su propia historicidad.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 276

Será el siglo XX inspirado por el retorno de Nietzsche, quien clausura la memoria platónica y por Joyce, que a su vez cierra el relato homérico, el que abre la posibilidad de la espacialidad en el lenguaje por mucho tiempo ignorada, y sin embargo, es en ese espacio donde se despliega el lenguaje y llega a nosotros para hablarnos:

*“Y si el espacio es en el lenguaje de hoy la más obsesiva de las metáforas, no es porque ofrezca el ya único recurso, sino porque es en el espacio donde, de entrada, el lenguaje se despliega, se desliza sobre sí mismo, determina sus elecciones, dibuja sus figuras y sus traslaciones. Es en él dónde se transporta donde su mismo ser se « metaforiza»”.*<sup>6</sup>

El desciframiento del lenguaje se avivará más con las proposiciones de Brisset y Roussel que en cierto modo producirán un encandilamiento en Foucault. A J. Pierre Brisset lo define “como encaramado en un punto extremo del delirio lingüístico”.<sup>7</sup> En *Le cycle des grenouilles*, lo que atrae a Foucault es la manera en que Brisset ve el origen del lenguaje. Piensa que en un comienzo la lengua no se comprime sino al revés, se multiplica. Lo que hay en el principio es una multiplicidad de enunciados. No es que se encuentren muchas palabras juntas, sino frases.

El lenguaje primitivo se concibe generalmente de una forma pobre, es una lengua primitiva que en su primer momento se origina en el grito. Para Brisset es todo lo contrario, convirtiendo el lenguaje primigenio en un discurso ilimitado. Él piensa que la palabra se fragmenta en muchas combinaciones de modo que al descomponer una palabra de nuestro actual lenguaje, ésta presenta muchos estados primitivos los cuales en su origen podrán tener significados diferentes, pero que con las fragmentaciones y modificaciones fonéticas, terminan por constituir una sola palabra y una expresión que las reagrupa. Es lo inverso de buscar el origen de varias palabras en una sola raíz.

---

<sup>6</sup> Michel Foucault, “Entre filosofía y literatura” en *Obras escogidas vol. 1*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 264.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, Arena Libros, Madrid, 1999, p. 48.

Foucault: señala el siguiente ejemplo en la expresión: "a solas":

"Solo óyelos = los oye solo. Oye los holas, oye las olas. Solo dice '¡Hola! Ola' Dice solo. En soledad, dice sol: '¡Hola sol!' El océano primitivo trae con el hola del sol la ola de la soledad. Al sol, la ola sola. La soledad asola. Con la soledad: a solas."<sup>8</sup>

En *Raymond Roussel* Foucault va a encontrar el doble juego que hace el escritor con las palabras y su uso a veces encriptado del lenguaje. Se siente atraído por las formas agresivas de la escritura de Roussel quien usa el lenguaje siempre en movimiento y como explica Foucault usando dos procedimientos de forma tal que uno toma una frase, la repite después pero con un ligero corte que pone entre las dos, una distancia donde toda la historia se precipita. El otro toma un fragmento de texto y después por medio de repeticiones transformadoras, extrae del texto formulaciones completamente diferentes, y sin conexiones ni semánticas ni sintácticas. Se obtiene pues, una historia que pasa por las palabras obtenidas de esa forma como por otras tantas etapas obligadas.

En Roussel la descripción tiene menos que ver con la fidelidad del lenguaje al objeto que con el encadenamiento ad infinitum relacionado entre las palabras y las cosas. El lenguaje desplegado va formando nuevos objetos, rompiendo, descomponiendo líneas. El lenguaje de Roussel traza un camino donde las cosas empiezan a resplandecer por sí mismas una al lado de la otra en una alianza palabra por palabra donde ya no hay secretos. La locura de Roussel vuelca en el lenguaje, no la imaginación desbordada sino el azar, alojándolo en el interior de su relato y el azar se encarga de transformar en discurso esa incierta relación de las palabras.

Si la obra de Roussel se dividiera en dos partes se podría ver que una mitad refleja la reflexión mallarmeana en las relaciones del lenguaje con el azar y la otra

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 16.

tiene que ver con la descripción donde se posan las imágenes, reproducciones, máscaras, es decir el lenguaje aplicado a los dobles:

*“Y si pensamos que todos los relatos maravillosos dan nacimiento a imágenes imposibles sobre un lenguaje desdoblado, comprenderemos que se trata, en realidad, en las dos partes, de una sola y misma figura invertida por el delgado desdoblamiento de un espejo”.*<sup>9</sup>

El tratamiento del lenguaje en Brisset donde lo arbitrario es el delirio que analiza la palabra en elementos fonéticos que equivalen ellos mismos a una palabra la cual es una frase contraída, y, el tratamiento del lenguaje en Roussel donde lo arbitrario en el hecho de lenguaje es la identidad de dos series fonéticas, *muestra un desdoblamiento del lenguaje que, a partir de un núcleo simple, se aparta de sí mismo y hace nacer sin cesar otras figuras...*<sup>10</sup>

Si por un lado tenemos el espacio del lenguaje lanzado al infinito en el despliegue de la repetición, por otro está la obra. Desde el interior del lenguaje surge esa extraña configuración que lo inmoviliza, lo detiene replegándolo sobre sí, constituyéndolo en un espacio que le es propio y que retiene en ese espacio su murmullo. Ese espacio opaco espesado de signos y palabras es lo que constituye la obra, la segunda parte del triángulo.

Es en la obra donde mejor se puede observar esta espacialidad y es la espacialidad del lenguaje mismo que constituye la obra. Este espacio de la obra que se abre y se cierra, espacio virginal, en blanco, es el espacio de las palabras en Mallarmé.

---

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura en Obras escogidas vol. 1*, Op. Cit., p. 282.

<sup>10</sup> Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Siglo XXI Editores S.A., Buenos Aires, 1976, p. 26.



## 1.2. La obra: el espacio recobrado

Hasta el siglo XIX, el lenguaje de la obra era el mismo lenguaje natural embellecido por cierto con la retórica. La retórica va a desaparecer para dar paso a ese lenguaje, a esos signos que envuelven el desciframiento y que la van a convertir en lo que es la literatura moderna.

Esta relación entre la obra y el lenguaje pasa desde luego por la literatura siendo una relación activa, profunda desde el momento en que se produce la obra y el lenguaje mismo. Sin embargo, la existencia de la obra en sí, es más compleja de lo que a simple vista parece. Para Foucault se necesitan respuestas a algunas interrogantes:

*“¿Qué es una obra? ¿Cuál es pues esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿De qué elementos se compone? Una obra, ¿acaso no es lo que ha escrito alguien que es un autor?». Vemos cómo surgen las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿acaso podría decirse que lo que ha escrito, o dicho, lo que ha dejado en sus papeles, lo que ha podido restituirse de sus palabras, podía ser llamado una «obra»?”<sup>11</sup>*

Pensando en Sade, se pregunta: ¿Cuándo éste era sólo un prisionero, qué eran esos rollos de papeles escritos en la prisión? Y luego surge otra interrogante: ¿qué se considera como la obra de un autor? ¿Aquellos papeles sueltos, borradores, esbozos, lo tachado, las notas inconclusas, una dirección, una lista de compras? ¿Y no es esa también la interrogante de Derrida en *Espolones* cuando se pregunta por la frase de Nietzsche: “*He olvidado mi paraguas*”?

Tomando en cuenta que la teoría de la obra no existe y las preguntas son abundantes, Foucault propone estudiar la obra en sí misma.

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 334.

Hasta el siglo XIX la extensión de la obra estaba bastante definida. El *opus* comprendía no sólo la obra sino, reconocía, fragmentos, cartas, textos inéditos para su publicación póstuma, es decir todo un proceso escritural que podía ser difundido; lo que Foucault denomina *lenguaje propagado*.

A partir del Siglo XIX aparecen la biblioteca y los archivos como depositarios del *opus*; en consecuencia se funda un *lenguaje estancado*.

*“Esta masa documental de lenguaje inmóvil (hecho de un amontonamiento de borradores, fragmentos y garabatos) no es solamente una adición al opus, como un lenguaje de entorno, satélite y balbuceante, destinado a hacer que se comprenda mejor lo que está dicho en el opus; no es su exégesis espontánea; pero no es tampoco una adición a la biografía del autor, permitiendo levantar sus secretos, o hacer que surja una trama no visible aún entre «la vida de la obra».”*<sup>12</sup>

Esta relación entre la obra y el lenguaje pasa desde luego por la literatura siendo una relación activa, profunda desde el momento en que se produce la obra y el lenguaje mismo.

Existe un juego entre obra y literatura; la obra va por delante de la literatura y ésta es como un doble que se pasea ante ella, pero la obra la cruza sin nunca reconocerla convirtiéndose finalmente en la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura. Es el espacio de desdoblamiento, el espacio del espejo que Foucault menciona como el simulacro.

Arropándose con Proust, Foucault analiza este ensamblaje entre obra y literatura, nos habla de esta obra que no está contenida en la literatura y sin embargo es parte de esa literatura. Es un juego de tiempo y espacio, el tiempo perdido de Proust se reencuentra en la obra, la que queda enredada en el umbral de la literatura.

---

<sup>12</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Op. Cit., p. 203.

Y entonces el lenguaje calla, porque este lenguaje anuncia la venida de la literatura y sólo cuando él enmudece aparece la obra con su habla real. Es en ese momento que la obra finaliza y el tiempo, ya no el espacio, también se acaba en un juego de final y reencuentro. El tiempo buscado por Proust también se recobra en la obra, doble pliegue del tiempo que replica el pliegue del espacio y que se pierde en el momento de ser hallado.

Así pues, Proust –según Foucault- parece ser a la obra lo que Mallarmé es a la literatura, o mejor dicho ambos representan el doble pliegue de la obra-literatura. Mientras el primero se sumerge en el tiempo para encontrar la palabra escrita, Mallarmé se refugia en la blancura del espacio para entregar una palabra secreta que no debe ser descifrada.

Proust persigue un tiempo con una palabra que no se guarda nada; que describe todo con la acuciosidad de un cartógrafo, y sin embargo ambos son la obra literaria que mezcla y se separa en un doble juego en el cual reconocerse.

En *El lenguaje del espacio*, Foucault cita entre otros a Claude Ollier para mostrar en sus obras la relación entre obra literaria y lo espacial del lenguaje. Toda la obra de Ollier nos dice es una investigación del espacio común al lenguaje.

*“En realidad, la primera novela de Ollier, La Mise en Scène ya mostraba entre lenguaje y espacio una relación más profunda que una descripción o un informe en el círculo en blanco de una región cartográfica, el relato había hecho nacer un espacio preciso, poblado, surcado por acontecimientos en los que quien los describía (haciéndolos nacer) se encontraba implicado y como perdido;”<sup>13</sup>*

La obra tiene su espacialidad interior, como un espacio profundo donde se mueven las figuras de ella. La espacialidad del lenguaje sólo puede captar la obra desde el exterior. Una relectura de la espacialidad de la obra podría darse

---

<sup>13</sup> Michel Foucault, “Entre filosofía y literatura” en *Obras escogidas vol. 1*, Op. Cit., p. 266.

estudiando la espacialidad del lenguaje mismo en la obra; desvelando un espacio que no sería el de la obra sino el del propio lenguaje.

Volviendo a la obra de Ollier Foucault reafirma esta relación entre lenguaje y espacio que nutre tanto a la obra como a la literatura, ambos nacen juntos para describir la mirada que envuelve la obra en el desciframiento del relato. *“Este es el poder del lenguaje: está tejido por el espacio y lo suscita, se lo da por una apertura originaria y lo extrae para retomar lo consigo”*<sup>14</sup>.

Este lenguaje se encuentra de nuevo en medio del espacio, y por cierto es el lugar donde puede posarse porque es el lugar que ocupa en la página, en su superficie, en ese volumen que es el libro.

La obra quiere ser la morada de la literatura. Ella cuenta no sólo lo que quiere decir en su relato sino que además al mismo tiempo dice lo que es la literatura.

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 267.

### 1.3. Literatura: transgresión, locura y muerte

La tercera relación en esta triada, la literatura, si bien está constituida por el lenguaje no responde a las leyes y reglas del lenguaje. También está enlazada con la obra, pero conserva su independencia. La literatura se encuentra en lo dicho anteriormente. Ella existe en la medida que no deja de hablar, de presentar signos a su alrededor.

En efecto, la literatura no es el lenguaje en que se expresa sino una distancia incrustada en el interior de éste, una distancia recorrida sin nunca ser sobrepasada es un lenguaje oscilando sobre sí mismo, sin embargo la literatura y el lenguaje no son ambos a la misma vez. Esa oscilación del lenguaje en la relación con la literatura queda atrapada en el espesor inmóvil de la obra, aunque literatura y obra se re-huyan una a la otra.

Esta obra y su lenguaje son inseparables de los conceptos de transgresión, muerte y locura. No es al azar que la literatura para Foucault comience con Sade y Mallarmé, dos formidables transgresores.

*De hecho, desde que una palabra está escrita en la página en blanco, página que debe ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura; es decir, cada palabra real es en cierto modo una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída su expoliación”<sup>15</sup>*

Tampoco es casualidad que el lenguaje literario más prístino se aloje en Roussel, Nietzsche o Artaud, y el ideal del poema literario sea Hölderlin, escritores que en su locura seguían entregando esas palabras que sangran.

---

<sup>15</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura* Op.Cit., p. 67.

Después de los trabajos de Freud, dice Foucault, la locura se convirtió en un lenguaje doble, es decir un no lenguaje, un lenguaje que nada dice puesto que al plegarse sobre sí mismo, al suspender el sentido, no puede decir lo que devela en él. Es la ausencia de obra. Este lenguaje inexistente sólo existe en el habla y sólo dice su lengua. Y si le hiciéramos justicia a Freud, habría que reconocer que:

*“ha acabado con el Logos desrazonable; lo ha desecado; le ha hecho remontar las palabras hasta su fuente -hasta esa región blanca de la autoimplicación en la que nada queda dicho”.<sup>16</sup>*

Ahora bien, esto tiene un inquietante reflejo en nuestro lenguaje, un extraño espejismo en la literatura, sobre todo a partir de Mallarmé. La literatura se transforma en un lenguaje también doble ya que su palabra enuncia y al mismo tiempo, despliega la lengua que la hace descifrable como palabra. Doble pliegue de la palabra que cual abanico despliega su sentido.

Antes de Mallarmé, escribir era alojar la palabra en una lengua dada, de modo que la obra y su lenguaje era la misma de cualquier otro lenguaje, excepto por los signos de la retórica o del tema. A fines del siglo XIX, la escritura aloja una palabra distinta que instaura en ella un principio de desciframiento; que se oculta bajo sus frases, sus palabras lo que Foucault describe como:

*“el poder de modificar soberanamente los valores y las significaciones de la lengua a la que a pesar de todo (y de hecho) pertenecía; suspendía el reino de la lengua con un gesto actual de escritura”.<sup>17</sup>*

Ese es el origen de estos lenguajes segundos que anteriormente eran externos a la literatura y que se centraban en el desciframiento de la obra; en la literatura

---

<sup>16</sup> Michel Foucault, “Entre filosofía y literatura” en *Obras escogidas vol. 1*, Op. Cit., p. 275.

<sup>17</sup> Ibid., p. 275.

moderna ese lenguaje se encuentra replegado en el interior de la literatura y cuyo despliegue inscribe a la palabra en su lengua en un doble movimiento en que la lengua es establecida sobre la palabra.

Es aquí donde Foucault percibe esa extraña cercanía entre la locura y la literatura. Si se considera como un lenguaje en superposición consigo mismo, y por tanto silente, la locura no produce el nacimiento de una obra; por el contrario, en ella se percibe un lugar vacío como inicio de la obra, lugar de ausencia.

*“donde nunca se la encontrará porque nunca se ha encontrado allí. Allí, en esa pálida región, en este escondite esencial, se desvela la incompatibilidad gemela de la obra y la locura; es el punto ciego de la posibilidad de cada una de ellas y de su mutua exclusión”.*<sup>18</sup>

Al parecer, esta situación de cercanía no sería tan extraña. Quizá nuestra extrañeza de ver la comunicación del lenguaje de la locura y de la literatura provenga de esa incompatibilidad que hemos heredado de la mirada histórica. Desde el siglo XVII, la locura y la enfermedad mental han permanecido en el lugar de los lenguajes excluidos. Al entrar en otro dominio del lenguaje excluido, aquel remitido a sí mismo en un pliegue inútil y transgresivo, la locura desata su parentesco.

Para Raymond Roussel y Artaud, es también el lugar al que se acerca el lenguaje de la literatura. En Roussel lo que importa no es la relación de veracidad en la descripción del objeto sino más bien la relación sin fin de las palabras y los objetos; esta “renovadura” del lenguaje produce nacimiento de nuevos objetos y así la fragmentación de palabras renueva el lenguaje hasta el infinito.

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 276.

Si hoy la locura se aborda de una forma distinta a la época clásica no significa una cierta ausencia de locura, sino su doble implicancia con el saber psiquiátrico y con el pensamiento antropológico:

*“Pero esto no quiere decir que desaparezca también la forma general de transgresión cuyo rostro visible ha sido durante siglos la locura. Ni que esta transgresión no esté dando lugar, en el momento mismo en el que nos preguntamos qué es la locura, a una experiencia nueva”.*

Y si la locura reviste el lenguaje en Nietzsche y Artaud para liberar la palabra y traspasar los límites del encierro en la razón, Sade y Bataille estamparán a fuego la transgresión que envuelta en erotismo conduce a la muerte en el lenguaje que anida en el interior de la literatura. Así, la transgresión cruza la literatura desde el momento en que macula el blanco de la hoja y profana el vacío por donde se cuele el lenguaje en su eterna repetición hacia el infinito.

La transgresión es una frontera que concierne al límite, es allí donde se despliega y es en el cruce de ese borde donde comienza su existencia. Su trayectoria es el espacio invadido, su espacio. Entre límite y transgresión hay un ensamblaje indisoluble; ambos se necesitan para existir.

Es esta transgresión envuelta en el habla de la sexualidad la que se desplegará en un discurso que transgrede las leyes de la prohibición desde la época clásica a la modernidad. La sexualidad sadiana envuelta en un sombrío erotismo se refleja en esa esfera blanca, testigo ciego que se ilumina en el ojo de Bataille y que guía a Foucault a través del relato y de los signos transgresores a unir la sexualidad con la muerte de Dios:

*“Tal vez la importancia de la sexualidad en nuestra cultura, el hecho de que desde Sade haya estado vinculada tan frecuentemente a las decisiones más profundas de nuestro*



*lenguaje, obedecen precisamente a esta atadura que la liga a la muerte de Dios”.*<sup>19</sup>

Tampoco se puede concebir la literatura sin la muerte, la sombría presencia que nos espera al final del camino. La absurda (así la llamaba Teresa Vilms Montt) no sólo es compañera de Foucault, sino su enigmática presencia se aloja en Bataille, Blanchot, Klossovski y otros. Podríamos decir que escribir con la sombra de la muerte alrededor fue común para gran parte de los filósofos de la segunda mitad del siglo XX en Francia.

Si con las desdichas enviadas por los dioses comienza el lenguaje, el límite de la muerte abre en éste un espacio infinito, y es en este espacio donde prosigue y vuelve a comenzar el relato; éste al encontrarse a sí mismo, descubre el relato del relato y así el lenguaje en la presencia de la muerte se refleja, y para escapar de ella se refugia reflejándose en el espejo, en un juego hasta el infinito.

Foucault propone la posibilidad que el habla tenga una dependencia triple entre la muerte, el reflejo al infinito y la representación del lenguaje por sí mismo. Esta posibilidad es también aquella en que la configuración del espejo hasta el infinito contra la muerte sea fundamental para que el lenguaje deje su huella. En el lenguaje que comienza nuevamente para alejarse de la muerte, se percibe otro lenguaje interior que Foucault va a recobrar de la Odisea.

*“(…) es el canto del aeda que cantaba ya Ulises antes de la Odisea y antes del propio Ulises (puesto que Ulises lo oye) pero que lo cantará indefinidamente después de su muerte (puesto que para él Ulises es ya como un muerto); y Ulises, que está vivo, recibe el canto como la mujer recibe al esposo herido de muerte”.*<sup>20</sup>

Homero en este canto de la Odisea estaría entregando según Foucault, uno de los grandes acontecimientos ontológicos del lenguaje. Su reflexión en el espejo frente

---

<sup>19</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Op. Cit., p. 125.

<sup>20</sup> Ibid., p. 144.

a la muerte y su huída de ella construyendo un espacio donde el habla encuentra su propia imagen y una vez allí representarse hasta el infinito y más allá de sí mismo.

*“En este sentido, la muerte es sin duda el más esencial de los accidentes del lenguaje (su límite y su centro): del día en que uno ha hablado hacia la muerte y contra ella, para contenerla y detenerla, algo ha nacido, murmullo que se recobra y se cuenta y se redobla sin fin, según una multiplicación y un espesamiento fantásticos donde se aloja y se oculta nuestro lenguaje de hoy”.*<sup>21</sup>

Una de las posibilidades que plantea Foucault y que se percibe como un punto de gran interés para él, es poder construir con el transcurso del tiempo una ontología de la literatura tomando estos elementos de la autorrepresentación del lenguaje, comenzando con una analítica de sus formas de duplicación presentes en la literatura de occidente:

*“La reduplicación del lenguaje, incluso si es secreta, es constitutiva de su ser en cuanto a obra, y los signos que de ella se pueden aparecer hay que leerlo como indicaciones ontológicas”.*<sup>22</sup>

Probablemente esa ontología que enunció más de una vez, quedó suspendida debido a su temprana muerte.

Si bien esta tarea quedó pendiente, sus numerosos estudios sobre lenguaje y literatura, permiten concluir que la literatura, **es**, cuando su relato se constituye en un lenguaje cruzado por el despliegue en ese espacio frente al espejo que lo desdobra y repliega al mismo tiempo que se cruza en el infinito reflejo de la muerte, la locura y lo que la oculta y constituye, en una enigmática paradoja, la transgresión.

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 145.

<sup>22</sup> Ibid., p. 146.

La aparición de la literatura tal como se concibe en la modernidad, así como las figuras de Mallarmé y Sade son elementos incidentes en el espesor literario y el estremecimiento producido por la emergencia del poder de la palabra y del signo.

Todas las preguntas que se expresaban en el interior del lenguaje, en la necesidad de atrapar la palabra, el misterio de la escritura y el signo van a tener un correlato con la irrupción de la literatura.

## 1.1. El acontecimiento Mallarmé

*"Inerte, tout brûle dans l'heure fauve  
Sans marquer par quel art ensemble détala  
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le **la**:  
Alors m'éveillerai-je a la ferveur première.  
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,  
Lys! et l'un de vous tous, pour l'ingénuité"*  
Stéphane Mallarmé

### Igitur Mallarmé

La literatura es el campo de la emergencia de estos acercamientos donde sin duda se aprecia el interés que en ambos filósofos despertaba la figura de Mallarmé. Desde luego para ambos es un acontecimiento en la aparición de la literatura y en el uso que le da a la palabra escrita.

*"En suma, la pregunta «¿Qué es la literatura?» se puede decir que en líneas generales ha llegado hasta nosotros y ha podido formularse sólo después del acontecimiento que ha sido la obra de Mallarmé".<sup>23</sup>*

La espacialidad en el lenguaje, esa zona virgen donde no se ha posado todavía la pluma, ese espacio de la blancura que releva la hoja de papel como esperando el signo que la maculará, "de la inocencia, de la virginidad" dice Foucault, del "himen" dirá Derrida, es el espacio que se repliega sobre sí para que la literatura despliegue sus dones, como escritura, texto, palabra, pero ya no más como retórica. Este espacio en blanco, vuelto sensible, es casi la obra misma de Mallarmé.

---

<sup>23</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura* Op. Cit., p. 63.

Es en esos espacios en blanco, donde Foucault encuentra la literatura, ese blanco impenetrable que guarda el secreto del sentido, del pensamiento íntimo del poeta y que el lector trata de aprehender en la forma escritural. Entonces, el espacio vacío se convierte en signo, como si fuera la clave que abre el sentir del autor. Pero es un signo aventurado, ya que la blancura se esconde en este repliegue y despliegue del aletear del abanico, las alas protegen el *hymen* y el intruso sólo alcanza un atisbo de Mallarmé.

Es el blanco el que macula la hoja, no el grafo, y es allí, en ese vacío cargado de significantes donde comienza la literatura, y el poema de Mallarmé.

Es allí donde toma sentido el triedro abanico, alas, blancura.

Este espacio que es un espacio abierto y al mismo tiempo cerrado, y que no obstante se puede recorrer, lo encuentra Foucault en Mallarmé. Y no sólo encuentra el espacio de las palabras sino que éstas se corresponden al espacio de los objetos.

Tomando como ejemplo el ala y el abanico hace notar el enigma del desvelamiento en la ambigüedad del pliegue y el despliegue. El ala y el abanico cuando están desplegados ocultan, uno, al pájaro y el otro al rostro; cuando están cerrados, por el contrario, el ala deja ver al ave y el abanico desenmascara el rostro: Extraña belleza de esta ambigüedad que en el momento del despliegue oculta, para develar en el momento del repliegue:

*“El espacio ambiguo de los objetos mallarmeños, que a la vez develan y ocultan, es probablemente el mismo espacio de las palabras de Mallarmé, el espacio de la palabra misma; la palabra, en Mallarmé, despliega su parada, envolviendo, sumergiendo bajo esa parada lo que está diciéndose”.*<sup>24</sup>

Esa palabra, está replegada sobre la página en blanco guardando un secreto, velando lo que tiene que decir, pero al mismo tiempo, con un ligero movimiento de repliegue sobre sí, hace aparecer lo que irremediabilmente permanece ausente.

---

<sup>24</sup> Ibid., p. 100.

Para Foucault es innata a la palabra mallarmeana ser ala (aile), como también innato ser abanico (éventail), Por eso la palabra es pura, virginal, se manifiesta en una ofrenda pero, se aleja volviéndose inaccesible. La palabra productora de la imagen «dice a la vez la muerte del sujeto hablante y la distancia del objeto hablado».<sup>25</sup>

Este pliegue y repliegue será el movimiento del Libro de Mallarmé que abierto “debe ocultarlo todo” pero que cerrado muestra lo blanco, el vacío que está siempre inscripto.

Es en este movimiento de la blancura ocultadora y desveladora donde Foucault encuentra la imposibilidad del libro en el libro:

*“El libro de Mallarmé, en su imposibilidad obstinada, hace casi visible el invisible espacio del lenguaje, ese invisible espacio cuyo análisis habría que hacer, no solamente en Mallarmé, sino en cualquier autor que se quiera abordar.”<sup>26</sup>*

Mallarmé, se dedicó a encontrar la posibilidad de la unidad del lenguaje, aún en la imposibilidad del ser dividido del lenguaje. Según Foucault, Mallarmé trata de encerrar todo discurso posible en el espesor de la palabra, tratando de dilucidar las reflexiones que ya Nietzsche se había planteado en su acercamiento entre la filología y la filosofía. Sólo que la diferencia entre ambos es incuestionable.

Mientras Nietzsche trata de saber quién es el que habla, ya que en aquel que tiene el discurso, quién tiene la palabra, se reúne todo el lenguaje para Mallarmé quién habla, es la palabra misma -no el sentido de la palabra- sino su ser.

*“En tanto que Nietzsche mantenía hasta el extremo la interrogación sobre aquel que habla, y a fin de cuentas se libra de irrumpir en el interior de esta pregunta para formularla en sí mismo, sujeto parlante e interrogante: Ecce homo, Mallarmé no cesa de borrarse a sí mismo de su propio lenguaje, a tal punto de no querer figurar en el sino a título de ejecutor en una pura*

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 209.

<sup>26</sup> Ibid., p. 101.

*ceremonia del Libro en el que el discurso se compondría de sí mismo*".<sup>27</sup>

Y este análisis nos conduce nuevamente al misterio de la literatura pues, para Foucault desde el momento que el lenguaje renuncia a recoger lo que debe ser recordado, y que era su milenaria tarea, cuando el lenguaje descubre su ligazón con ese fragmento de espacio que es el libro, ligazón mediada por la transgresión y la muerte, es en ese momento en que nace "algo así como" la literatura. Ella ha aparecido en un lenguaje que era viejo; desde milenios estaba entregada al tiempo, pero es muy joven muy cercana a nosotros y de allí que nos plantea la pregunta de lo que es.

Es por eso que para Foucault la literatura comienza con la aparición de algo llamado el volumen del libro el cual sustituye a la retórica. Y es con El libro de Mallarmé que el libro toma su estatuto de literatura. Ese libro, aún como proyecto fracasado, es el primer libro de literatura. El libro de Mallarmé que pretende repetir y anular todos los demás libros, es el libro que:

*"en su blancura, rosa el ser definitivamente escapado de la literatura, responde al gran libro mudo, pero lleno de signos, que la obra clásica pretendía copiar, procuraba representar. El Libro de Mallarmé responde a aquel gran libro, pero, al mismo tiempo, lo sustituye, atestado de su desaparición"*.<sup>28</sup>

La obra clásica tenía que re-presentar un lenguaje que ya había sido hecho, su esencia se alojaba en el teatro, puesto que éste es el lugar de la representación, en cambio la esencia de la literatura a partir del siglo XIX va a estar alojada en el libro.

---

<sup>27</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985, p. 297.

<sup>28</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Op. Cit., p. 79.

## 1.5. El libro, los códigos y los signos

Es en el libro, “ese libro asesino de todos los otros libros”, dice Foucault, donde se asume el proyecto de hacer literatura, donde ésta aloja y encuentra su ser. Aunque el libro existía siglos antes de la aparición de la literatura, no era el lugar de ésta, sino sólo un lugar material por donde transitaba el lenguaje. De allí la necesidad de escapar de los libros de aventuras en lo que reparan *Jacques el fatalista* y *Don Quijote*, Diderot y Cervantes.

Si la esencia de la literatura está en el libro, no recoge la esencia del libro ya que este no tiene esencia, sólo tiene el contenido, por eso en la literatura se encuentra el simulacro del libro. Hace como si fuera un libro, hace parecer que es una serie de libros.

Así en el espesor del libro único pero semejante a otros libros, en sus hojas en blanco o en las cubiertas por signos se despliega el ser de la literatura y con ella el murmullo, su lenguaje transgresivo, doble, redoblado, el lenguaje del mismo libro; porque en la literatura hay un sólo sujeto que habla y ese es el libro.

Ese murmullo encomendado al tiempo se irá desvaneciéndose en la cercanía de un lenguaje encomendado al espacio y arropado en el libro. Éste, también ha sido afectado por el cambio.

Hasta el siglo XIX era el soporte de un habla entroncada con la memoria, pero la literatura más o menos a partir de Sade, ha convertido al libro en el lugar donde se aloja el lenguaje en su origen siempre repetible pero carente de memoria.

Lo que pareciera desprenderse es que la literatura es uno de los diversos fenómenos de habla que utilizan los hombres y como tal su posibilidad es que ella esté contenida en una lengua dada con un código igualmente dado, el cual permite hacerla transparente y descifrable.

Sin embargo, esto es posible que tenga sus opacidades, que no sea tan claro en relación con la propia literatura.



Foucault plantea algunas interrogantes: ¿No sería posible –se pregunta- que la literatura fuese un fenómeno de habla singular distinto a los otros fenómenos del habla? Es posible que la literatura responda sólo a un código en el cual se halla situada. Es posible que en el momento de escribir, el código de una lengua quede en suspensión y esa palabra pudiera no pertenecer al código de la lengua.

Foucault recurre nuevamente a Proust para señalar un ejemplo; la diferencia entre estas dos frases: “Mucho tiempo me he acostado temprano” y “Mucho tiempo me he acostado temprano”. Una pertenece a Proust la otra a Foucault. Siendo las dos oralmente idénticas son muy diferentes:

*“A partir del momento en que la frase está escrita por Proust en el umbral de En busca del tiempo perdido, es posible, al final, que ninguna de estas palabras tenga el sentido que les demos, a estas mismas palabras, cuando las pronunciamos cotidianamente, y es también muy posible que el habla haya suspendido el código en que haya sido tomada”.<sup>29</sup>*

Es posible también, que el código hubiese sido respetado. Es un riesgo que siempre está presente en la literatura. Ella es soberana de suspender el código y es este derecho soberano lo que da la grandeza a la obra literaria.

Foucault va a profundizar en los estudios de Dumézil sobre las culturas indoeuropeas y de cuyo análisis se desprende que lo que se podría llamar literatura es correspondiente con los significantes de las sociedades en que ésta se manifestaba.

Esto también había sido abordado en 1950 por W.K.C. Guthrie en su obra *Los filósofos griegos de Tales a Aristóteles*, quien plantea que para entender el pensamiento griego se debe esclarecer cuál era el significado de las palabras para la sociedad helénica antigua en determinado momento.

---

<sup>29</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Op. Cit, p. 85.

Guthrie se refiere al significado real de tres palabras que a menudo se analizan mal porque están leídas bajo la óptica moderna: *Dike*, *Arete* y *theos*, las que tenían distinto significado de acuerdo al período social que se vivía en la Hélade; insistiendo en que el lenguaje no puede ser separado de otros signos que recorren la sociedad en su momento.

Analizando el uso de la palabra *Dike* en *La República* de Platón Guthrie dice:

*“Este significado tenía sus raíces en la distinción de clases de la antigua aristocracia homérica, donde la recta actuación se resumía en que el hombre supiese cual era su lugar y se atuviese a él estrictamente; y para Platón, que quería fundar una nueva aristocracia, la distinción de clases –basada en la división de funciones claramente definida y determinada por consideraciones psicológicas; pero distinción de clases, al fin y al cabo- era el principal sostén del Estado”<sup>30</sup>*

Con la profundidad e intención característica de Foucault, éste aborda esa relación con respecto a la literatura señalando que ésta estaría afectada por cuatro sedimentos que son importantes de considerar en un análisis tanto literario como filosófico.

El primer sedimento evidenciaría una conclusión de lo señalado tanto por Dizemil como por Guthrie. Mostrando que la obra literaria se designa desde su mismo interior, ya que toda literatura está hecha de lenguaje y por lo tanto de un sistema de signos, Foucault enfatiza que estos signos no están aislados, forman parte de otros signos que se encuentran en la sociedad como signos económicos, culturales, religiosos, etc. Por lo tanto si queremos conocer cómo se significa la literatura, hay que conocer el lugar que ocupa en los diferentes signos de una sociedad.

---

<sup>30</sup> W.K.C. Guthrie, *Los filósofos griegos - de Tales a Aristóteles*, Fondo de Cultura Económica, Chile S.A., Santiago, 1994, p. 13.

Sin embargo, en relación a este primer sedimento semiológico Foucault plantea que la red en que se mueve la literatura no le pertenece a cabalidad. ¿Habría que -se pregunta Foucault- buscar los signos no en la cultura dada sino en el interior de la propia literatura?

No hay casi investigaciones al respecto. Algo intentó Saussure dejando un esbozo donde la literatura aparecería como una combinación de signos verbales. Por cierto hay escritores adscritos a esta suposición y a la que dan cuerpo, como Raymond Roussel, Brisset o el mismo Mallarmé. El análisis de estos signos es materia del segundo sedimento.

Este segundo sedimento estaría abocado a un análisis semiológico prescindente de la semiología cultural y su objetivo sería centrarse en el estudio semiológico lingüístico que define los componentes que determinan la estructura de la obra.

El tercer sedimento de signos es lo que Barthes denomina escritura. Estos signos escriturales involucran ciertas palabras, ciertas estructuras lingüísticas y aquí Foucault ejemplifica con el idioma francés; con ciertos verbos o formas verbales que utilizan determinados escritores en sus relatos, que no son reflejos de los que en el hablar corriente usan las personas o incluso habitualmente los periódicos. En el relato francés clásico el imperfecto, el pretérito indefinido, el pretérito perfecto y el pluscuamperfecto son demostrativos de un relato literario.

El cuarto sedimento semiológico al que caracteriza como más restringido y discreto: es el estudio de los signos de implicación o de autoimplicación y que son -para Foucault- los signos en que la obra se designa a sí misma, se re-presenta al interior de sí.

Al respecto, Foucault entrega dos ejemplos, con sus diferencias. Uno es el canto VIII de *La Odisea* de Homero, mencionado anteriormente, donde Ulises antes de ser reconocido escucha cantar sus aventuras y con su rostro velado rompe a llorar a semejanza de las mujeres cuando reciben a los muertos en batalla. Esto es muy significativo, muy autoimplicativo, porque involucra un ritual de duelo, donde la obra se designa a sí misma en la muerte y en la muerte del héroe. No

hay obra en la medida que Ulises que está vivo en la obra, se encuentra muerto en el relato del aeda.

Foucault entrega un segundo ejemplo de autoimplicación con la obra de Proust *En busca del tiempo perdido*. Aquí en vez del duelo la autoimplicación está dada por la iluminación intemporal, cuando se produce el recuerdo a través de una magdalena o de las baldosas del palacio de los Guermantes.

En esta presencia intemporal, de la evocación que ilumina se da la obra y ésta en aquel que la escribe. Presencia dichosa iluminadora absolutamente diferente del duelo de Ulises lo que lleva a concluir a Foucault que si se estudiaran estos signos semióticos de autoimplicación de las obras en sí mismas se podrían comprender muchas cosas sobre lo que es la literatura.

La insistencia en estos sedimentos semiológicos es para aportar al esclarecimiento de una confusión en la aplicación de métodos lingüísticos y semiológicos en la literatura que la define como un simple hecho o un hecho bruto de lenguaje.

Al estudiar la literatura como un hecho de lenguaje con los análisis lingüísticos no se toma en cuenta que la literatura tiene sus propias estructuras más finas que las estructuras propias del lenguaje, cómo son por ejemplo estos signos autoimplicativos que sólo existen en ella ya que no están presentes en el lenguaje en general. Cómo explica Foucault:

*“Dicho de otro modo, el análisis de la literatura como significante y significándose a sí misma no se despliega en la sola dimensión del lenguaje. Se hunde en un dominio de signos que aún no son signos verbales, y, por otro lado, se estira se eleva, se alarga hacia otros signos que son mucho más complejo que los signos verbales”.*<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Op.Cit., p. 94.

La literatura se distingue por no estar sujeta al uso de una categoría semántica solamente, la de los signos verbales; esto se debe a que ella proviene de varios espesores de signos. La literatura para relatar algo o simplemente para no relatarlo, recorre siempre ciertos sedimentos semiológicos como los cuatro señalados, además de otros y con estos construye una figura que se significa a sí misma.

La literatura es una reconfiguración de signos que están dados en la sociedad y en la cultura y que forman parte de sedimentos separados. Entonces, la literatura existe porque hace que circulen signos, porque hay signos rodeándola, porque no ha dejado ni deja de hablar.

Finalmente, Foucault va a insistir, además de este análisis literario centrado en términos semiológicos de las estructuras significantes y de significado de la obra, en dos elementos esenciales en la literatura y que van a repercutir en trabajos posteriores, algunos cruzando toda su obra. Uno es la fábula, a la cual define como constitutiva de la literatura y el otro elemento es lo que anteriormente habíamos señalado como la espacialidad de la obra.

Sobre la fábula se ahondará posteriormente, por ahora sólo cabe señalar que para él, la literatura es un relato fabulado; todo en ella es fábula, ficción. Tomando sus palabras: está hecha *“en el sentido estricto y originario del término fábula”*, para luego agregar:

*“Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir y que se puede decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias al cual me parece que es posible un discurso sobre la literatura, un discurso que fuera algo distinto a las alusiones que nos han repicado desde centenares de años, (...)”<sup>32</sup>*

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 66.

En cuanto a la espacialidad del lenguaje, Foucault se referirá ampliamente puesto que constituye una relación indisoluble que atraviesa el lenguaje, la escritura y la literatura.

La relación del lenguaje con el tiempo ha sido concebida por mucho tiempo como una natural manera de asociación, tomando en cuenta que el lenguaje es el que realiza el relato y la escritura, junto con lo que está dicho en la obra va a mantenerse en el tiempo.

Foucault, va a analizar esta relación de forma diferente. Siendo la temporalidad un espacio donde se mueve la literatura, lo sustantivo no está radicado allí. Hay un sustrato que debe ponerse en emergencia. En palabras de Foucault: *“la superficie cubierta de signos no es, en el fondo, sino la astucia espacial de la duración”*.

Se entendía que es en el lenguaje donde el tiempo se manifiesta y es aquí donde se convierte en historia. Foucault hace notar que desde Herder a Heidegger el lenguaje siempre había mantenido el tiempo y también se mantenía en él. Fue Bergson quien primero reparó que era el espacio el que estaba implicado con el lenguaje.

El lenguaje es espacio, aunque esta verdad estaba oculta, olvidada tras la visión que el lenguaje funciona en y con el tiempo. Pero si la función del ser del lenguaje es ser tiempo, también es ser espacio.

Varios elementos así lo señalan: el ordenamiento de las palabras, la longitud de la cadena hablada, la sucesión de sus componentes obedecen a las exigencias espaciales y estructurales de la sintaxis. También es espacio porque los signos son significantes con un significado mediante la combinación de elementos, en operaciones al interior de un conjunto lo que significa un espacio, por lo tanto, lo que le permite a un signo ser signo es el espacio.

Para Foucault la espacialidad de la obra y el espacio en el lenguaje, aunque es una idea muy reciente es relevante y posee mucha validez:

*“El análisis literario sólo tendrá, creo, sentido propio siempre y cuando olvide todos esos esquemas temporales en los que está preso, hasta el punto que se ha confundido el lenguaje y el tiempo”.*<sup>33</sup>

Foucault reflexiona sobre otra manera de analizar la espacialidad de la obra y esta podría realizarse en el análisis de la espacialidad del lenguaje mismo en la obra. Ese espacio del lenguaje que está en la hoja blanca de papel, el propio lenguaje que abre un espacio y que fue puesto de manifiesto en la obra de Mallarmé, el espacio de las palabras de Mallarmé mencionado anteriormente.

Visto así, la tarea de la filosofía, del pensamiento, es dejar que llegue al lenguaje ese espacio propio; el espacio en que las palabras, los fonemas y sonidos puedan ser signos., en que se libere el sentido reteniendo el lenguaje. Deberá aparecer un lenguaje con la suficiente fuerza para que aparezca y nombre el espacio que lo constituye como lenguaje.

Si la literatura tiene un sentido y el análisis literario que hace Foucault también lo tiene, se podría decir que presagia que ese lenguaje está naciendo, sin desconocer ciertas interrogantes que aún subsisten sobre su aparición, tan reciente y su ensamblaje al espacio del libro.

*“Tal vez por eso precisamente, la literatura es esta invención reciente, que data, el espacio en que las palabras de menos de dos siglos, fundamentalmente la relación, constituyéndose, tornándose oscuramente visible, pero todavía no pensable, del lenguaje y del espacio-”*<sup>34</sup>

El nacimiento de la literatura es muy cercano a nosotros y en su espacio, en lo interior ya plantea la pregunta de lo que es. Para Foucault las interrogantes siguen.

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 96.

<sup>34</sup> Ibid., p. 102.

El lenguaje alojado en la literatura, ya sea tomando la forma de signos transgresores, o de relato fabulado se pliega y repliega en un simulacro ante un espejo que lo desdobra repitiéndolo hasta el infinito sacándolo afuera cubierto en la espacialidad que envuelve al tiempo derrotado en su ubicuidad. Foucault presiente lo catastrófico de este ensamblaje entre el lenguaje, la palabra y el pensamiento llevado al afuera, al infinito y con ello agrega un nuevo dispositivo a su caja de herramientas.

Así como Afrodita bajaba al juicio de Paris envuelta en una luz rosada, para ser coronada la más bella, así la literatura se envuelve en un lenguaje que se desdobra y se pliega con las interrogantes que aquejan a los humanos en su discurrir: la muerte, el deseo, el delirio. La literatura donde se despliega la palabra por la palabra abre la posibilidad que esas palabras conduzcan por distintos derroteros nos lleve a ese afuera donde se evanesce el sujeto hablante.

Foucault concibe ese lenguaje aniquilador del portador de la palabra y va a analizar una serie de obras que alumbran la posibilidad de un pensamiento sacado del afuera como corolario de la emergencia del ser del lenguaje al que, por otra parte sitúa como desprendido de los escritos de Sade y Hölderlin y proseguido por Mallarmé y Artaud, lo que nos presenta a la literatura entretejida con el pensamiento filosófico. Sus reparos al *cogito ergo sum* han sido tratado en otros trabajos y en el mismo Pensamiento del afuera del que se extrae este párrafo:

*“Sin duda es por esta razón por lo que la reflexión occidental no se ha decidido durante tanto tiempo a pensar el ser del lenguaje como si presintiera el peligro que haría correr a la evidencia del “existo” la experiencia desnuda del lenguaje”<sup>35</sup>*

Foucault deja claro que dicho lenguaje no es ajeno ni apartado de la reflexión filosófica, y, que hay mucho por descubrir en esa relación del lenguaje y el espacio. Enfatiza además, en que estos estudios son muy recientes y que no

---

<sup>35</sup> Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia, 1997, p. 14.



están agotados los análisis; al contrario, recién comienzan y desde luego no es la gramática la que va a decir la última palabra sino la filosofía. Es posible decir que el sentido de la literatura predice un lenguaje nuevo que está por venir.

## II. LA OPERACIÓN LITERARIA EN DERRIDA

*“¿Sabe? Si hay un sueño que jamás me ha abandonado, haya escrito lo que haya escrito, es el de escribir algo que tenga la forma de un diario. En el fondo, mi deseo de escribir es el de una crónica exhaustiva (...), finalmente he renunciado, y ahora ya no llevo ningún diario. Pero es el disgusto de mi vida, porque lo que me hubiese gustado escribir es eso: un diario «total»”*

Jacques Derrida

Si para Foucault la literatura se encuentra contenida en la misma pregunta por la literatura, puesto que esta interrogante es inseparable del ejercicio mismo de la literatura y no podría ser planteada desde el exterior, en el afuera, sino que la pregunta parece fundirse con el acto mismo de escribir; para Derrida (que comparte esta apreciación), la pregunta pasa también por analizar el origen y los usos de la palabra literatura (*littérature*).

La palabra literatura siendo una palabra latina trae la implicancia de su latina herencia. Este hecho no es menor ya que esto significa características propias de su latinidad que se deben aquilatar, considerar, aceptar y recibir para determinarla como literatura:

*“Como consecuencia de esta herencia, todo aquello que no se deja acoger o no se deja traducir por esta latinidad, es decir, aquella que precede o excede esta historia de la latinidad, no podría ser reconocido (ni seriamente ni literalmente) como literatura”.<sup>36</sup>*

Pareciera ser que esta latinidad no es sólo el concepto romano de Estado, ni la Iglesia romana, ni tampoco el derecho romano. Derrida afirma no estar seguro de la existencia de alguna literatura que no tenga este triedro latino-romano-cristiano

---

<sup>36</sup> Carlos Contreras Guala, *Jacques Derrida Márgenes ético- políticos de la desconstrucción*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2010, p. 144.

o que pueda ser exógena a Europa. Entonces se hace necesario delimitar que significa ser literatura en su propia concepción y en su literalidad.

Derrida plantea que la literatura no tiene esencia ni sustancia, ella no existe, ella no es, pues, no se mantiene constante en “la identidad de una naturaleza o incluso de un ser histórico idéntico a sí mismo”.

Para Contreras la palabra constante *demeure* presenta ciertos ripios por los múltiples significados que este vocablo tiene. Esta pluri-significancia puede llevarnos a una relación de temporalidad, en la demora, retraso en el tiempo, pero también a un sentido de espacialidad donde se desenvuelve la literatura junto con la palabra escrita, con el signo.

*“Por una parte, tenemos un sentido relacionado con la temporalidad que remite al hecho de demorar, de tardar es el sentido de la demora, del retraso. Por otra parte está un sentido que podríamos relacionarlo con la espacialidad y que se refiere al lugar donde se habita, en que se reside, el lugar en que se vive: la morada, el domicilio, el hogar.”<sup>37</sup>*

Si el sentido de la literatura se pliega y repliega en la temporalidad y la espacialidad, en ese retraso de la literatura que reside en ella misma, su literalidad estaría dada por esas dos cualidades, respondería al hecho de estar detenida en su morada, en estar en mora. Es la inconstancia que no permite aprehender la esencia, pero que se convierte en el “ser de la literatura”.

Ahora bien, para Derrida también la literatura es un hecho reciente situado en la modernidad. Al igual que Foucault, las bellas letras, la épica, la retórica no forman parte de la literatura ya que estas no necesitaban de la escritura y podían permanecer orales. Por varios siglos los aedas cantaron a Homero y las hazañas de Aquiles, Héctor o Ulises; no necesitaron de los grafos para ser conocidas. Eso las separa de lo que conocemos como literatura, eso y la condición de autoría y legalidad, de propiedad intelectual.

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 145.

Para Derrida es primordial la relación con la escritura y la conexión siempre especulativa pero real con las condiciones jurídicas, como las firmas individuales o el derecho de autor. Lo que Derrida plantea es una relación de la literatura con cuestiones propias del ámbito jurídico; hay un encuentro de ésta con la ley y el derecho. Esto va a estar presente en gran parte de su obra, cuestión que se verá más adelante.

Es importante señalar que una de las interrogantes principales de los pensadores franceses de la segunda mitad del siglo XX; está dirigida al desvelamiento de lo que se denomina literatura.

Tanto para Derrida como para Foucault el acto literario está contenido en esa interrogante.

*No se trata de una operación reflexiva o especulativa, sino que corresponde a una especie de condición estructural. El acontecimiento literario depende de la crítica de sus propias condiciones de posibilidad. La condición de posibilidad de la literatura depende de la crisis de la institución literaria”.*<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 147.

## 2.1. Entre filosofía y literatura

La pregunta por la literatura en cierto modo va a retornar a Derrida a su adolescencia, cuando pensaba de un modo ingenuo y confuso en una literatura que permitía decirlo todo de cualquier manera.

Esos atisbos juveniles los desarrollará con profundidad después de leer a Nietzsche y Rousseau, proponiendo la literatura como una institución en la cual se puede decir todo, que debe superar sus censuras y en tanto institución, sea de ficción o de no ficción, no está regida por leyes externas y obedece a su propio quehacer y a leyes que le son propias.

*“What is literature?”; literature as historical institution with its conventions, rules, etc., but also this institution of fiction which gives in principle the power to say everything, to break free of the rules, to displace them, and thereby to institute, to invent and even to suspect the traditional difference between nature and institution, nature and conventional law, nature and history”<sup>39</sup>.*

¡La literatura como institución! Debe haber parecido atrevida esa afirmación, sobre todo si pensamos en los años del cambio (por venir) en que se escribe, en la creciente globalización donde las instituciones parecían darle la razón a Berman cuando escribía: *Todo lo sólido se desvanece en el aire.*<sup>40</sup> Pero claro, no es ajeno a Derrida esto de la institución ya que es una palabra (y un concepto) que se repite constantemente en sus escritos.

Si la literatura como institución ligada a la democracia parece ser la respuesta más importante a la pregunta por la literatura, no es la única; quizás la más impactante, pero no la única. Forma parte de una diseminación de ideas al

---

<sup>39</sup> Derek Attridge, “This strange institution calls literatura en Jacques Derrida’s *Acts of Literature*, Routledge, Londres, 1992, p. 17.

<sup>40</sup>Paráfrasis del título *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, de un libro de Marshall Berman, basado en un dicho de Marx

respecto que pueden tener como resultado algo más significativo que el desciframiento en sí, de “esta extraña institución”.

En *A corazón abierto* Derrida recuerda que su gran aspiración cuando joven era convertirse en escritor y lo que más disfrutaba era tener un diario, su diario, esa especie de arma oculta para resistir la indiferencia que lo rodeaba o como el mismo cuenta: “*era la respuesta secreta y privada del niño al que su familia no escuchaba*”.

Escribir un diario, se convierte en una forma de atrapar el pensamiento filosófico en la escritura, pero no reduciendo la filosofía a la literatura, sino difuminando las fronteras. En su diario, escribe poemas y se sumerge en el terreno de la autobiografía género que reconoce no haber abandonado, ya que en todos los escritos hay siempre algo de autobiográfico; sin embargo lo más significativo es el debate que tiene en su diario entre sus dos filósofos favoritos: Nietzsche y Rousseau. Cuarenta y cuatro años después Derrida todavía se sorprende de haber sido nietzscheano y rousseauiano al mismo tiempo y recuerda su interés por reconciliar ambas posiciones.

Si bien, Derrida hubiese querido escribir un diario total, cuestión que con mucho disgusto abandonó; supo conjugar su pasión por la literatura con la filosofía convirtiéndose en profesor de esta disciplina. No era extraño en la Francia de post guerra; los grandes filósofos hacían literatura y filosofía en sus obras.

Así el quehacer de Derrida se va acercando a pensar filosóficamente en la esencia de la literatura y la filosofía y la relación entre ambas. No es al azar que sus primeros trabajos estén relacionados con la filosofía de Husserl y el comienzo de sus investigaciones desde el punto de vista de la fenomenología, en el problema de la escritura. Así lo manifiesta en la entrevista reproducida con el nombre de “A corazón abierto” en 1988:

*“(..) gracias a Tel Quel en cierto modo y en unas condiciones de complicidad que me fueron muy favorables, pude elaborar un*

*discurso que tratase de mantener unidas las cuestiones filosóficas, fenomenológicas, las cuestiones antropológicas, históricas sobre la escritura, y las cuestiones de la literatura, de la explicación del escritor con su firma, de la relación entre habla y escritura, etc.”*<sup>41</sup>

La relación entre literatura y filosofía, pasa a su vez por el problema de la firma que es una desposesión que Derrida siente desde el momento en que la obra es lanzada al consumo público, donde ya no le pertenece. La filosofía se hace cargo de esta desposesión que sin embargo involucra la necesidad de hablar. Es al mismo tiempo que una desdicha, que una amenaza, una oportunidad. Sin ese riesgo no es posible la oportunidad de hablar, la del relato escrito.

Entonces si la oportunidad es también una amenaza, el deber de la filosofía es confirmarlo, es decirlo, y aquí se percibe una relación entre el decirlo todo de la literatura y el decir de la filosofía. ¿Cómo poder decirlo todo, deber decirlo todo, sin el decir filosófico? Si el habla filosófica es tan antigua que su origen podemos imaginarlo más allá de Tales, como no puede tener una inextricable relación con el habla literaria, ese relato fabulado que nunca ha dejado de hablar?

Derrida no pretende reducir la filosofía a la literatura, sino, descubrir sus diferencias y demostrar cuán difuminados están sus límites ya que una misma proposición puede traspasar tanto uno como otro campo. Aquí Contreras es muy claro:

*“Uno de los motivos de esa inestabilidad radica en que la determinación de ambos campos no puede ser establecida a partir de lo que Derrida llama «una lectura interna o una experiencia interna de la lengua», pues un mínimo texto una misma frase puede pertenecer, en un momento dado al campo de*

---

<sup>41</sup>Jacques Derrida, “A corazón abierto”;*Palabra! Instantáneas filosóficas*, Edición electrónica de [www.philosophia.cl/Escuela](http://www.philosophia.cl/Escuela) de Filosofía Universidad ARCIS.

*la literatura y, en otro momento, puede pertenecer al campo filosófico.*<sup>42</sup>

Ahora bien, esta experiencia interna de la lengua no sería tematizada por la filosofía lo que incide en el olvido de que la materialización de ésta es por medio de la escritura, lo que conlleva también un idioma. Según Contreras, este olvido podría adoptar dos formas: puede atravesar el idioma, y aquí nos aparece la figura del espolón, para luego encaminarse a una *“lengua universal y transparente”*; o bien considerar la lengua natural que se habla, como *“un accidente empírico, y no como una experiencia del pensamiento”*.<sup>43</sup>

La filosofía entonces, está entre los límites de una lengua y en tal caso debe asumir que no puede manifestarse sino al interior de una lengua natural y por lo tanto sus conceptos no pueden dejar de reconocer dicha pertenencia.

El problema del discurso filosófico y la lengua natural también muestra otras aristas como queda de manifiesto al ser abordado por Derrida en *“Du droit a la philosophie”* donde analiza el penúltimo párrafo del *Discurso del método* de Descartes. Aquí el filósofo francés se justifica por haber escrito el discurso en francés, la lengua de su país, y no en latín la lengua de sus preceptores, para ser comprendido por aquellos que *“solo se sirven de su razón natural pura y simple”*.

Para Derrida esta declaración no es tan simple como se aprecia en un primer momento.

Descartes justifica el uso de una lengua natural para escribir filosofía, una disciplina que en su época –fue publicado en 1637- se enunciaba principalmente en latín, que en esa época era la lengua dominante sobre todo en filosofía. Derrida se va a referir a la cuestión de la *“lengua natural”* y el significado de la palabra *natural* en ella.

---

<sup>42</sup> Carlos Contreras Guala, *Jacques Derrida Márgenes ético- políticos de la desconstrucción*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2010, p. 129.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 130.



Una lengua natural es una lengua determinada que es histórica, a diferencia de una lengua construida para hacerla universal. Y es aquí donde se encuentran los ríspios para Derrida ya que la palabra *natural* tiene sentidos opuestos según adjectivo al concepto lengua, o, el de razón.

Derrida se va a interrogar sobre lo que significa esta justificación de Descartes:

*“¿Cuáles son, pues, las relaciones de todo tipo entre la lengua francesa y este discurso? ¿Cómo tratar a partir de este ejemplo las relaciones generales entre una lengua y un discurso filosófico, entre la multiplicidad de las lenguas y la pretensión universalista del discurso llamado filosófico?”<sup>44</sup>*

La búsqueda de respuesta lo va a llevar por un derrotero más que interesante donde se perfilará una relación no sólo de la filosofía con la lengua narrativa, sino con las aproximaciones o enlaces políticos que ello conlleva, ya que en el caso de la lengua francesa es a partir de las monarquías, sobre todo con las lenguas nacionales, lenguas dominantes, que desde el poder del Estado se imponen a las provincias como medio administrativo y jurídico.

Esta imposición de la lengua se produce con Francisco I en 1539 un siglo antes del *Discurso del método*, del derecho a la filosofía, donde la lengua francesa marca un gran acontecimiento filosófico -como dice Derrida.

*“Para Descartes, que había perdido a su madre cuando tenía un año, se trata de una lengua más que materna (había sido criado por su abuela) que opone a la de sus preceptores; éstos le imponían la ley del saber y la ley sin más en latín. Lenguaje de la ley, puesto que el latín, lengua del padre si así lo quieren, lengua de la ciencia y de la escuela, lengua no doméstica, es sobre todo una lengua del derecho”.<sup>45</sup>*

---

<sup>44</sup> Jacques Derrida, “La philosophie dans sa langue nationale”, en *Du droit a la philosophie*, Editions Galilée, París, 1990, p. 287.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 291.

Lo que Derrida va a percibir es la constitución del sujeto de derecho y el sujeto filosófico a partir de la imposición de una lengua.

La justificación de Descartes, involucra dos posibilidades: por una parte evidencia una ruptura, con la lengua de sus preceptores, y por otra, una continuidad con los afanes monárquicos estatales por afirmar la lengua materna en el relato filosófico, imponiéndola como medio de comunicación filosófica y científica.

Las ordenanzas posteriores van a ser claras y, dictadas bajo amenazas tienen como consecuencia un doble efecto: Por un lado se trata de una lengua natural que se convierte en lengua estatal y que se enfrenta a otros idiomas nacionales, como arma de dominación y por otro se opondrá a otras lenguas vivas o muertas que llegaron a ser consideradas medios normales de comunicación filosófica, como el griego y el latín.

El mismo Descartes autorizó posteriormente una nueva versión traducida al latín lo que parece explicar las inquietudes del filósofo por haber escrito en una lengua vulgar. Esta vuelta al latín es el regreso, la restitución a una lengua original considerada “normal” en el tratamiento de los textos filosóficos.

Sin embargo, es más que eso, es un retorno al orden establecido, El traslado de un lugar lingüístico de origen a otro no original deberá ser en derecho y en la lengua del derecho, el origen. Derrida se refiere claramente al respecto:

*“Traducir el Discurso al latín era llevarlo a la escritura o hacerlo legible en ciertas condiciones y para ciertos lectores, para todos los sujetos competentes en ciertos ámbitos, incluso si no lo eran, lingüísticamente hablando, para el francés. Los sabios ingleses, italianos, alemanes, podían leer, en esa lengua de escritura que era el latín, la Dissertatio de Methodo (1644), incluso aunque no pudieran entender el Discurso de 1637”.<sup>46</sup>*

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 314-315.

La implicancia entre la filosofía y la lengua natural nos va llevar a la relación entre literatura y derecho una de las preocupaciones de Derrida a lo largo de su obra y que se puede desprender desde esta justificación de Descartes por lograr una mayor comprensión de su texto filosófico y que encierra un doble juego o por lo menos una contradicción como lo demuestra Derrida.

A partir de este *traslatio* de una lengua a otra es posible deducir otra implicancia filosófica en la literatura y es la presumible pérdida de sentido o significancia que conlleva distintos orígenes de un idioma. Las características de la relación idioma-traducción, se encuentra rodeada de opacidades sobre todo cuando una lengua «original» habla de sí, entonces la traducción carece de sentido o en palabras de Derrida: *“prepara un suicidio por la traducción”*.

Descartes no ha escrito en francés en un acto rupturista, aunque se aleje de las prácticas esenciales de la academia y enoje a la Sorbona. Él continúa la práctica monárquica-estatal de imponer una lengua dominante que se inscribe en la introducción del derecho francés. Derrida percibe que con la traducción del *cogito* por «pienso», no sólo se instaure una manera nueva de dar la palabra sino también se da la ley al sujeto de derecho francés.

Una de las conclusiones que Derrida desprende del cuestionado párrafo del *Discurso del método* es que las cuestiones que podrían parecer periféricas forman parte del interior del texto, aunque no emerjan en una primera lectura. Para elucidar esto, Derrida distingue tres estratos, de los cuales el tercero parece relevante para el texto filosófico y el ensamblaje literatura filosofía. En este estrato del texto muestra una supuesta coherencia entre este ensamblaje. Derrida define este tercer orden:

*“Tercer orden o tercer estrato de texto: el conjunto del corpus cartesiano en lo que se presenta al menos como su orden propio, su «orden de razones», su proyecto de sistema, la supuesta*

*coherencia entre el acontecimiento lingüístico y el conjunto organizado de los filosofemas*".<sup>47</sup>

Este acontecimiento lingüístico, no se puede considerar sólo como una simple elección de una lengua natural, en este caso, no se limita a la elección de una lengua natural sino que relaciona, ensambla los enunciados filosóficos con los de la lengua. Según Contreras: *"(se trata del problema de la estructura de enunciados como cogito ergo sum, por ejemplo) y con una filosofía del lenguaje y los signos"*.

Si la pregunta por la literatura está siempre presente, y está contenida también en este apareamiento entre el relato escrito y el relato filosófico, hay pues, una interrogante para esa relación estrecha que es el hecho literario. Para Derrida comienza con volverse a lo invisible de la libertad poética -usando sus palabras- *"separarse para alcanzar en su noche el origen ciego de la obra"*, quizás a la ausencia de la obra, como diría Blanchot. Esta cisura, (ruptura) es tal que sólo puede ser concebida en una metáfora que se lanzará al "afuera" a un lugar que no es un no lugar, ni otro mundo. Sólo esta ausencia puede producir el trabajo creador literario, este llenar un vacío, el del espacio en blanco.

*"Este vacío como situación de la literatura es lo que la crítica literaria debe reconocer como la especificidad de su objeto, alrededor de la cual se habla siempre. Su objeto propio, ya que la nada no es objeto, es más bien el modo como esta nada misma se determina al perderse"*.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 307.

<sup>48</sup> Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, p. 17.

## 2.2.- El acontecimiento Mallarmé

En su hermosa obra sobre Mallarmé, Derrida va a inscribir dichos (*dits*) habituales de sus escritos: himen, virginidad, *blanc*, trazos, huellas, desgarros, para describir ese silencio, esa ausencia, encarnada en la página en blanco, que es maculada por los trazos de una escritura que actúa como un espolón abriendo el secreto del blanco para dejar ahí una huella que no alcanza a revelar la totalidad de su rastro. Mallarmé se convierte en acontecimiento.

La literatura en Mallarmé tributa las ideas de Derrida sobre escritura, texto y la indecibilidad de un secreto o mejor dicho de un trazo-signo que invade la blancura (*le Blancheur*).

En el *poema-Mallarmé* el espacio, la hoja en blanco sirve hospitalariamente al significante que no se deja penetrar. El himen se ha cerrado al espolón, la escritura, en palabras de Derrida, ha dejado de ser « un éter transparente». *Pli, repli, reploiment*, están siempre presente así como el blanco polisémico.

Derrida habla de la pureza del signo, esa pureza velada que sólo se advierte cuando el texto en su autorreferencia, también referida al simulacro de lo distinto se despoja de su sentido., “como lo «numérico»,” dice.

Lo singular de Mallarmé es marcar una ruptura y si es así, ésta sería la repetición hecho que revelaría ausencia en la literatura antigua y marcaría la diferencia con la nueva. Pero esta doble construcción sólo se puede reconocer a partir de él, sin dejar de recurrir a un expediente muy ajeno a Mallarmé, la cuestión de la firma. En referencia a esto Derrida nos dice:

*“justo aquella que Mallarmé sin echar mano de una teoría ingenua e interesada de la firma, justo aquella que Mallarmé, definiendo*

*con precisión lo que llamaba «operación», no dejó, nunca de burlar.»*<sup>49</sup>

Y es que la huella de Mallarmé, su enigmática aparición marca, macula e irrumpe con un hecho nuevo que no puede menos que cancelar la retórica, aquello que no es posible señalar ya como literatura. Este capitán que navega un barco por aguas petrificadas, peligrosas por lo quietas, anquilosadas en su remoto pasado, con su proa al frente, con su espolón en ristre, va rasgando, borrando, desapareciendo aquello que no podía expresarse sin tener un sentido, uno determinable en el texto.

La retórica sólo existe para velar por el sentido, el contenido del texto. No es de su interés el significante, sus formas gráficas o fónicas. Se podría decir que su belleza, la de las bellas letras, sólo es la envoltura del sentido que se refugia en el texto.

Y de pronto, en medio de este bello contar, de este glorioso relato, surge el relato de Mallarmé, esa escritura que mantiene el sentido *indecible*, encriptado en el vacío, en la blancura, en un texto que se resiste a ser penetrado; ese es el sentido del pliegue, del blanco que se cierra y cierra el texto.

El pliegue y el blanco, son los custodios que impiden la entrada a un sentido total más allá de lo que se ve en el texto. Este blanco, este pliegue en su desnudez es rico en su indecibilidad.

.En desacuerdo con P. Richard, quien ve en el “blanco” y en el “pliegue” temas de una pluralencia exuberante, Derrida va a señalar:

*“Lo que no ve, en la abundancia de su observación, es que esos efectos de textos son ricos por una pobreza, diría casi una*

---

<sup>49</sup> Jacques Derrida, Mallarmé, en *Jacques Derrida «¿Cómo no hablar?» y otros textos Suplementos 13 Antologías temáticas Anthropos Revista de documentación científica de la Culturas*, 1989.

*monotonía muy singular, muy regular también. No se ve porque se cree ver temas en el lugar en que el no-tema, lo que no puede convertirse en tema, aquello mismo que no tiene sentido, se observa sin cesar, es decir, desaparece”.*<sup>50</sup>

Es el abanico, que en un movimiento se pliega o se despliega y este momento de despliegue del abanico no es una lectura fácil de interpretar: Este movimiento del abanico se inscribe en metáforas y metonimias aparecen alas, velos, himen, pluma, bailarinas abriendo y cerrando, y abriendo espacios, pero observa Derrida, inscribiendo allí su movimiento y estructura de abanico como texto, escritura que los pone en relación con sus efectos de sentidos y los diferencia o los asemeja.

Este blanco polisémico que se replica marca o enuncia al blanco como blanco, se convierte en la totalidad de la serie polisémica, pero como no refleja sentido, y no puede ser sentido representado, necesita un representante. Como el blanco en tanto totalidad de la serie polisémica *más* el lugar de la escritura con el que forma la totalidad necesita este representante, ese *más* podría ser representado por el blanco de la página, lo que convertiría a ese espacio blanco (¿vacío?), la hoja, en representante sin representado. Pero este blanco de la hoja no llegará nunca a ser el significante/significado de la serie.

*“En la constelación de los «blancos», el sitio de un contenido sémico queda casi vacío: el del sentido «blanco» en tanto que es referido al no-sentido del espaciamento, al lugar en que no tiene lugar más que el lugar. Pero ese «sitio» está por doquier, no es un sitio fijo y determinado (...).”*<sup>51</sup>

La dispersión o diseminación de la serie de blancos crea una topología que se vuelve sobre sí misma, infinitamente en una vuelta más, es decir más metáfora, más metonimias. Y -como explica Derrida- volviéndose metafórico en su totalidad,

---

<sup>50</sup> Derrida Jacques, “La doble sesión” en *La diseminación*, Editorial Fundamentos, Madrid 1907 p. 377.

<sup>51</sup> Ibid., p. 386.

ya no hay sentido propio, es decir ya no hay metáfora. Sin sentido ni propio ni en su totalidad el blanco se pliega.

Ahora bien, el pliegue tiene directa relación con el texto. Sin pliegue o si el pliegue tuviera un límite, no existiría el texto y por lo tanto no habría literatura. *“Sin el texto, habría quizá un inimaginable «acierto de expresión», pero sin duda nada de literatura”* nos dice Derrida.:

. La literatura en Mallarmé o mejor dicho de Mallarmé se basa en la necesidad del verso y de la ritma. Ella -dice Derrida- “pliega una a otra a una identidad y a una diferencia” Con el tratamiento de la onomatopeya que conlleva a la aliteración, la práctica de la versificación se confundirá o se convertirá en literatura desbordando esa oposición artificial entre prosa y poesía.

El verso es simplemente literatura por lo cual la crisis del verso afecta también a la literatura. Derrida se refiere a ello con estas bellas palabras:

*“La literatura, completamente sola, en su exquisita crisis, tiembla y bate el ala, atraviesa temblorosa el gran despojo de un invierno. Me he preguntado primero lo que había podido imponer un título tan insólito como crisis de verbo. Sintiendo que abrigaba otras asociaciones virtuales, hacía variar o girar algunos de sus elementos”.*<sup>52</sup>

Las características de la literatura innovadora, rupturista de Mallarmé, de su escritura, el tratamiento de la espacialidad y el signo es lo más relevante y al mismo tiempo, enigmático de este acontecimiento iniciador de la literatura moderna que es Mallarmé.

Los textos del poeta siempre reflejan la intencionalidad de guardar el sentido de sus versos más profundos. Este sentido permanece indecible, impidiendo la

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 419.



penetración del significante, sin embargo, existe y perdura. Es esta construcción escritural la que va a marcar la literatura moderna, la escritura ha dejado de ser un éter transparente. El velo y el abanico se han desplegado.

Mallarmé provoca nuestra memoria, nos obliga, dice Derrida, al no poder rebasarlo, .al no encontrar ese murmullo que nos habla al oído descubriendo «quiere decir», a quedarnos sorprendidos, paralizados y luego de salir del estupor a trabajar con él.

Derrida nos ha hablado de la literatura y el delirio de Mallarmé no sólo desde su punto de vista, sino también haciendo un contrapunto con la obra de Pierre Richard con el que no pocas veces se encuentra en desacuerdo.

Todo ese esplendor del verso encriptado de lo indecible e indecible Derrida lo ha desplegado en los escritos dedicados al misterioso poeta francés y los ha confrontado con el Mallarmé de Richard. Ese reflejo, ese diálogo suspendido por el tiempo y el espacio entre ambos escritores ha sido la sustancia del texto.

En estas palabras, Derrida refleja en buena forma su apreciación del poeta de la literatura:

*“Podríamos tomar prestada la fórmula de este permanente aviso de aquel pasaje de les Mots anglais: Lector esto tienes ante tu mirada, un escrito...”<sup>53</sup>*

Del murmullo exquisito de ese texto encriptado se ha apartado el significante lo que ha quedado es la palabra en toda su desnudez, sólo ha quedado un escrito. Un escrito en Derrida, no es palabra menor, ya que para él debe seguir siendo leído aún en la ausencia del autor, o en la eventualidad que ya no lo represente.

*“Para que un escrito sea un escrito es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si lo que se llama el autor del*

---

<sup>53</sup> “Mallarmé”, en Jacques Derrida «¿Cómo no hablar?» y otros textos Suplementos 13 Antologías temáticas Op.Cit., p. 30.

*escrito no responde ya de lo que ha escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente ya esté muerto, o en general no haya sostenido con su intención o atención absolutamente actual y presente, con la plenitud de su querer-decir, aquello que parece haberse escrito «en su nombre»*<sup>54</sup>

### 2.3.- El Signo y la Escritura

Un escrito debe ser legible, debe seguir funcionando nos dice Derrida, conduciéndonos por el camino de la escritura. Escribir es llenar un espacio de producción, acto fundante de un sentido que no estaba, que no prescribía, como tampoco prescribía la letra, el sentido debe esperar a ser escrito (o dicho) para ser sentido “en sí”.

Es por eso que el trazo tiene tanta importancia en el pensamiento derridiano, porque rompe la espacialidad en blanco, el vacío por donde se cuela la literatura, porque produce una ruptura, con la palabra del silencio, pues, como dice Bataille: “*El silencio es una palabra que no es una palabra.*” Y es la repetición del trazo la que nos dirige al signo:

*“Desde que surge un signo, comienza repitiéndose. Sin eso, no sería signo, no sería lo que es, es decir, esa no-identidad consigo que remite regularmente a lo mismo. Es decir a otro signo que, a su vez, nacerá al dividirse. El grafema, al repetirse de esta manera, no tiene, pues, ni lugar ni centro naturales”.*<sup>55</sup>

Y, aunque el signo complica a Derrida, la repetición tiene sentido no sólo en la producción de literatura sino en la escritura, en el lenguaje, en la iterabilidad de la palabra inscripta y con mayor emergencia en el libro, que hospitaliza a la literatura.

---

<sup>54</sup> Jacques Derrida, *Firma, Acontecimiento, Contexto*, [www.Derrida en castellano.com.ar](http://www.Derrida en castellano.com.ar) p. 7.

<sup>55</sup> Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, p. 404.

El texto es un repetir lo repetido y esta iterabilidad va produciendo una temporalidad de la palabra y de la escritura que se funde con la espacialidad.

Este concepto de espacialidad es determinante en Derrida porque está ligado a la *différance* y a un movimiento, productivo generador, que comporta la irreductibilidad del otro produciendo el ensamblaje de la espacialidad/alteridad.

En esta relación Derrida va a destacar dos rasgos de esta espacialidad:

*“1. que el espaciamento era para una identidad la imposibilidad de cerrarse sobre ella misma, sobre el interior de su propia interioridad o sobre su coincidencia consigo misma. La irreductibilidad del espaciamento es la irreductibilidad del otro. 2. Que “espaciamento” no designaba solamente el intervalo, sino un movimiento “productivo”; “genético”, “práctico”, una “operación”, si quiere, también con su sentido mallarmeano”.*<sup>56</sup>

Los rasgos del espaciamento quedan claros, pero también hay que desentrañar los rasgos de la temporización porque escribir también implica temporalidad. Entonces, si estos rasgos de espaciamento y temporización son inseparables de la concepción del lenguaje, la escritura y la influencia de la *différance*, la pregunta pertinente es: ¿cómo actúa la *Différance* como temporización y espaciamento? Para contestar esta interrogante Derrida sitúa la problemática en el terreno del signo y la escritura; y aquí la mayoría de las investigaciones lingüísticas, nos dice, conducen a Saussure.

El signo se pone en el lugar de la cosa misma, representa lo presente en su ausencia, ese es su lugar de ser. Es la presencia diferida. El signo difiere el encuentro con la cosa misma. Cuando no hay presencia, hacemos signo.

---

<sup>56</sup> Jacques Derrida, “Carta de Jacques Derrida a Jean-Luis Houdebine” en *Posiciones*, Pre-Textos, Valencia, 1977, p. 129.

Esta sustitución del signo por la cosa misma es segunda y provisional: segunda puesto que deriva de una presencia original que ya no está, y provisional con respecto a ella ya que el signo sería un movimiento de mediación.

Ahora bien, Saussure sitúa el carácter arbitrario y diferencial del signo considerando estos caracteres como inseparables. Este principio de diferenciación afecta por tanto a la totalidad del signo tanto al significante como al significado; lo cual lleva a Saussure a manifestar que en la lengua no hay más que diferencias.

*“Ya Saussure afirmaba, desde luego, que el lenguaje es un sistema de significaciones cuyo valor reside en las diferencias entre sus elementos. Sólo que -dirá ahora Derrida- si todo proceso de significación es entendido como juego formal de diferencias, dicho juego articulado, complejo, nunca sencillo ni simple, supone una serie de reenvíos significantes que impiden que un elemento simple esté presente en sí mismo y no remita más que a sí mismo”.<sup>57</sup>*

Cada elemento tendrá que conducir a otro; cada diferencia está marcada por las demás diferencias, es decir cada elemento está constituido a partir de la huella de los demás. Esta red consecutiva de huellas podría inducir a la idea de un elemento original, sin embargo, nada más lejos del pensamiento de Derrida que explica que el rasgo de esta huella es la *“imposibilidad de encontrar originales en su presencia inmediata”*. No hay huella originaria, cada huella es la huella de otra huella y así hasta el infinito.

*“La necesidad de una radical sollicitación del concepto de signo unida a la de la autoridad del sentido (como significado trascendental) se impone, pues, en la tarea gramatológica como necesidad de constituirse en pensamiento de la huella, de la archi-escritura, de la différence”.<sup>58</sup>*

---

<sup>57</sup> Cristina de Peretti, *Jacques Derrida Texto y Deconstrucción*, Anthropos, p. 71, 72.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 71.

Es en esta archi escritura, en esta *différance* donde se conjugan espaciamento y temporización. Este hecho es importante para Derrida porque lo lleva a pensar, a proponer que esta conjugación del espaciamento y la temporización, el cual da origen a la escritura, es la misma conjugación que produce el lenguaje, lo cual significa que la escritura es esencial para el lenguaje y esto porque sería la condición de posibilidad de todo lenguaje.

Ahora bien, teniendo en cuenta que una de las condiciones esenciales de la literatura moderna es la escritura, puesto que la diferencia de los antiguos relatos, de las bellas letras, Derrida va construyendo todo un tejido entre lenguaje, escritura y literatura semejante a la triada de Foucault, pero con las posibilidades que entrega al texto la *différance* la cual abre la noción de texto más allá del relato escritural es decir del texto escrito propiamente tal. Apropiándonos de palabras de De Peretti: "Texto es un término que se puede intercambiar con el de escritura como ámbito general de los signos: es juego libre de diferencias".

La importancia de estas relaciones entre lenguaje-escritura conformadas en la *différance* están entretejidas con las concepciones derridianas sobre el logos. En su crítica contra el logocentrismo, subvertir el rol secundario de la escritura y relevarla a un lugar preponderante es de vital importancia, de allí que esta *différance* o esta archiescritura sean la pieza que engarza con el lugar de la escritura y su importancia en el texto y la literatura.

*"De tal manera, en el interior de esta época, la lectura y la escritura, la producción o la interpretación de los signos, el texto en general, como tejido de signos, se dejan confinar en la secundariedad. Los precede una verdad o un sentido ya constituidos por y en el elemento del logos".<sup>59</sup>*

---

<sup>59</sup> Jacques Derrida, *De la Gramatología*, Siglo XXI Editores, México, 1986, p. 21.

Texto, escritura, palabra, los grandes temas del lenguaje que Derrida posiciona en toda su obra. Escritura, el pliegue, repliegue la vuelta sobre sí, elíptica, es la marca y remarca de las palabras.

Derrida nos habla de una *errancia* en las palabras, que también se observa en la literatura, Esta errancia no es un accidente ni viene de la muerte o permanencia de las palabras. Errancia espectral, fantasmal sobre ella el filósofo escribe con un cierto lirismo al que poco nos ha acostumbrado.

Por su encanto y porque en ella se encuentra gran parte de los conceptos derridianos sobre el tema que nos convoca, su cita será más extensa de lo normal:

*“Errancia espectral de las palabras.(...)Siempre habrán sido fantasmas, y esta ley rige en ellas la relación entre el alma y el cuerpo. Eso que se llama poesía o literatura, el arte mismo (no distingamos de momento), o lo que es lo mismo, una cierta experiencia de la muerte, de la marca o del trazo como tales, quizá no sea otra cosa que una intensa familiaridad con la ineluctable originariedad del espectro. Cabe, naturalmente, traducirla en pérdida ineluctable del origen. En el duelo, la experiencia del duelo, el paso también de su límite, sería pues difícil ver una ley que domine un tema o un género”.*<sup>60</sup>

Esta experiencia del duelo es la experiencia, para la poesía, la literatura, y para el arte mismo.

---

<sup>60</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth, para Paul Celan*, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 89.

#### 1.4.- La literatura: Una institución democrática

*“No. Es preciso transformarla. Creo que actualmente no hay democracia. Pero ella no existe nunca en el presente. Es un concepto que lleva consigo una promesa, y en ningún caso es tan determinante como lo es una cosa presente”.*  
Jacques Derrida

He aquí que hemos llegado a la definición más provocadora de Derrida: La literatura es una institución; y no cualquiera, una institución que está ensamblada a la democracia como promesa, a la democracia-por-venir y además que tiene el poder de decirlo todo.

Al considerar la literatura como una institución inseparable de la democracia, que posibilita ejercer la libertad de decir todo aquello que se quiere decir, Derrida hace una distinción entre lo que es la literatura en el sentido moderno, en un espacio de tiempo relativamente reciente y *las «Bellas Letras»*, la poesía, o la épica.

La literatura es libre y este concepto de libertad se liga con la democracia. Por tanto no está sometida a ninguna otra legislación, pero exige una responsabilidad de autor. Al respecto el siguiente párrafo es ilustrativo:

*“La ligazón entre literatura y democracia (por-venir) está dada por la responsabilidad, “quizá la más alta forma de responsabilidad”. Pues esta institución que no responde ante ninguna otra institución, lejos de desembocar en una irresponsabilidad, lo que hace es posibilitar una mutación en el concepto de responsabilidad”.*<sup>61</sup>

El contenido político de este enunciado es innegable y releva mayormente la reflexión propositiva de Derrida ante un siglo plagado de censuras y segregaciones.

---

<sup>61</sup>Carlos Contreras G., *Emancipación, temporalidad y literatura en el pensamiento de Jacques Derrida*, Astrolabio Revista internacional de Filosofía, año 2010 Num.11 ISSN 1699-7549. Pp.128-133, p. 132.

*“Here we should ask juridical and political questions. The institution of literature in West, in its relatively modern form, is linked to an authorization to say everything, and doubtless too to the coming about of the modern idea of democracy. Not that it depends on a democracy in place, but it seems inseparable to me from what calls forth a democracy, in the most open (and doubtless itself to come) sense of democracy”.*<sup>62</sup>

El énfasis en este punto es constante; el significado de «decirlo todo» el cual es derecho de la literatura no conlleva una irresponsabilidad del autor sino, por el contrario, su hiper responsabilidad, *entendiendo que ésta no responde a las instancias ya constituidas.*

Existe un riesgo innegable al decirlo todo de caer en la irresponsabilidad, lo cual lleva al problema de lo que Derrida llama la no firma, es decir “puedo decir cualquier cosa porque no soy yo”, riesgo inherente a la literatura, sin embargo lo que prima es el derecho del habla responsable, sin censura.

Ante la pregunta sobre esta posibilidad su respuesta es clara: En la literatura se juegan las dos actitudes, o la mayor responsabilidad, o la posibilidad de la traición. Derrida tiene claro lo prioritario e insiste sobre ello:

*“Sin embargo, el concepto de literatura está construido sobre el principio de «decirlo todo». Interroga, pues, el acontecimiento, lo que está llamado a llegar mediante simulacros y ficciones, y así también interroga la estructura de ficción que puede constituir cualquier discurso, sobre todo los discursos performativos, aquellos que producen derecho y normas”.*<sup>63</sup>

Decirlo todo, desde luego es una cuestión de democracia, pero también aquí hay transgresión y ¿por qué no? subversión. La relación entre literatura y democracia no deja de presentar ciertas opacidades que la luminosidad del pensamiento

---

<sup>62</sup> Derek Attridge, “This strange institution calls literature” en Jacques Derrida’s *Acts of Literature*, Routledge, Londres, 1992, p. 17.

<sup>63</sup> Jacques Derrida, “A corazón abierto” *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Op.Cit., p. 13.



derridiano no puede soslayar. Y estas vienen de la concepción de la democracia como promesa.

En una entrevista concedida a Elena Fernández, el año 1994 y reproducida por el *Jornal de letras, Artes e Ideias*, Derrida plantea que la democracia nunca existe en el presente, que este concepto de democracia involucra una promesa y que en ningún caso es tan determinante como algo que está en el presente. La democracia no se adecúa en el presente a su concepto.

*“Desde luego, porque es una promesa, y entonces no puede ser sometida a cálculo, ni ser objeto de un juicio del saber que lo determine. (...) «La democracia que ha de venir», decimos siempre, y no «la democracia actual», que es inexistente”.*<sup>64</sup>

Entonces, si la democracia no existe en tiempo presente, si es una promesa, ¿cómo afecta a la literatura. ¿Existe una literatura-por-venir?

En cierta medida la cuestión parece como si hubiera una cierta relación con lo que Derrida plantea ya, en *El libro por venir*:

*“1.- Que el libro como tal tiene –o no tiene- porvenir en el momento en que la incorporación electrónica y virtualizante, la pantalla y el teclado, la transmisión telemática la composición numérica parecen desalojar o suplir el codex (.), código que suplantó, a su vez, al volumen, el volumen, el rollo.  
2.- Que aunque tenga futuro el libro por venir ya no será lo que fue.  
3.- Que se espera o se aguarda otro libro, un libro por venir que transfigurará o incluso salvará del naufragio que está en marcha”.*<sup>65</sup>

Los tres puntos podrían aplicarse a una literatura por venir, puesto que las actuales tecnologías permiten un nuevo tratamiento del texto; una serie de

---

<sup>64</sup> Jacques Derrida, «A democracia é uma promessa», Entrevista de Elena Fernandez, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de octubre, 1994, p. 9-10.

<sup>65</sup> Jacques Derrida. *Papel Máquina*, Editorial Trotta, Madrid, 2003, p. 20.

mixturas de párrafos, textos y comentarios que se posibilitan dentro de un mismo texto literario, además de una traducción instantánea bastante espuria.

Las nuevas formas de escritura hacen posible pensar que la literatura no será la misma y sus pliegues y repliegues se oscurecerían en beneficio de un simulacro cada vez más avasallador. Es posible que esa sea la salvación de una literatura cada vez más distanciada de sus destinatarios y produzca, usando una frase de Derrida, el *“enlightenment as the form of modern obscurantism”*.

Pero la cuestión es otra y la interrogante va más allá.

La pregunta no es al boleo. Tiene que ver con el concepto actual de democracia a la que se está refiriendo Derrida, lo cual nos remite a pensar que el sentido de la democracia que involucra a la literatura pudiera ser diferente al de la democracia como la institución actual.

Y aquí hay que jugárselas por dos posibilidades que el mismo Derrida deja entrever. ¿Existe una democracia de hecho y una democracia-por-venir?

Para Derrida la literatura no es un hecho sino una posibilidad, como se desprende del siguiente párrafo: *“En el caso derridiano, la literatura no es un hecho asegurado, sino que es pensada como ‘una pretensión problemática a la existencia o a la diferencia específica’.”*<sup>66</sup>

Si la literatura no es un hecho asegurado, podríamos pensar en un acontecimiento escritural, que a pesar de su espacialidad se remite a su temporalidad en una invención que viene, que está siempre de venida, más bien, por venir.

Al explicar la significancia de este enunciado, tres palabras que se cierran en sí, democracia-por-venir, sintagma misterioso que confiesa estar tratando de resolver,

---

<sup>66</sup>Carlos Contreras G., “Literatura y derecho en Jacques Derrida”, Conferencia leída en los *Dialogues Philosophiques* de la Maison de l’Amérique latin, el 3 de mayo de 2011, Paris, Francia, p.7.

Derrida nos plantea que al heredar esta palabra de los griegos no sabemos o no estamos seguros de su real significado.

Siendo legatarios de esta palabra griega y remitiéndonos al pasado, no podemos hacer más que recibirla como una promesa, un legado que no se ha presentado que está siempre por venir. Porque la democracia nunca es actual, es siempre una promesa.

Este enunciado de democracia- por-venir hay que inscribirlo en un registro filosófico ya que el significado de la democracia emerge desde las reflexiones sobre el derecho a la filosofía. Derrida plantea una suerte de derecho natural a la filosofía el cual no necesitaría de un derecho institucional a ella. *“En una palabra la filosofía tendría el derecho de hablar del derecho y no a la inversa”*.

Por otra parte, la filosofía no puede prescindir del lenguaje y por tanto para poder expresarse necesita reconocer las especificidades propias del lenguaje, sus pliegues y repliegues, en definitiva las potencialidades semánticas de estar sumergida en una lengua natural.

*“Ahora bien, en tanto concepto filosófico, la democracia debe desdoblarse en democracia de hecho y democracia por venir. Así, la filosofía, o más bien, el ‘pensamiento’, ese pensamiento todavía o ya extraño a la filosofía, al que aludíamos más atrás, debe interrogar sin cesar a la democracia de hecho, debe desconstruirla. Y debe hacerlo en nombre de la democracia por venir”,...*<sup>67</sup>

Aquí surgen cuestiones importantes para entender la literatura como una institución democrática, tomando en cuenta que el sentido de la democracia implica el por-venir.

---

<sup>67</sup>Carlos Contreras G.. Jacques Derrida Márgenes ético-políticos de la desconstrucción, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2010, p. 165.

La literatura es una institución democrática cuyo contenido se expresa por medio de la escritura, en democracia de hecho, pero que a la vez en su expresión en la lengua natural estaría inscrita en la democracia por venir.

Al estar la literatura dando cuenta de esta relación fronterizo espacial con la filosofía, y tomando en cuenta tanto el relato filosófico como ficcionado, la literatura a través de éste relato sería una institución democrática que al tener el derecho de decirlo todo estaría inscrita en la democracia por venir.

Esto se desprende no sólo de la vacancia de la palabra griega venida a la contemporaneidad sino como explica Contreras Guala, a que: *“La expresión ‘democracia por venir’, entonces, se pliega a las figuras de lo imposible y a la red de conceptos entrecruzan en torno al venir: acontecimiento, venida, invención, ven, venida, etc.”*.<sup>68</sup>

Ahora bien, si la democracia es una noción que en Derrida lleva a muchas elucubraciones, hay que retrotraer el camino a la propuesta de ser esta una institución, anuncio que plantea un recorrido no menor. Desde luego, surge la pregunta desde el punto de vista institucional, ¿es homologable una institución cualquiera con una institución literaria?

Al parecer habría cierto consenso para responder esta interrogante. Vincent .Laysney hablando sobre las particularidades de la institución literaria aclara ciertas interrogantes.

*“todas las instancias oficiales u oficiosas que estructuran, regulan y codifican las prácticas que se dan carrera al interior del campo literario (las academias, la prensa, la edición, los salones literarios, etc.); en fin, «la institución literaria» que designa más ampliamente el proceso de establecimiento de valores y de maneras de escribir, particularmente a través de géneros, códigos y de estéticas legitimadas”*.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Ibid., p. 163.

<sup>69</sup> Carlos Contreras G., “Literatura y derecho en Jacques Derrida”, Conferencia leída en los *Dialogues Philosophiques* de la Maison de l’Amérique latin, el 3 de mayo de 2011, Paris, Francia, p. 11.

Por su parte Alain Viala piensa que la función de la literatura como institución es conectarse con la “apuesta social” que involucran las jerarquizaciones de obras y autores y no olvidar las significaciones ya sea permitidas o prohibidas que se desarrollan en la literatura:

*“Se entiende por „institución’, en un sentido amplio, una estructura establecida como durable por la ley y la costumbre, y se ubica en las instituciones literarias, un poco desordenadamente, las academias, la crítica, el mecenazgo, los premios, etc. Si dejamos de lado el sentido común, podemos designar como instituciones a las instancias que elevan las prácticas del rango de uso al de valores a través de un efecto de perennización (y que haciéndolo se erigen ellas mismas como autoridades), y a los valores así establecidos”.<sup>70</sup>*

Derrida piensa la literatura como institución poniendo en relevancia dos cuestiones que necesariamente se contraponen pero cuya oposición permite la emergencia de la naturaleza misma de dicha institución. Es decir las reglamentaciones institucionales y la subversión de dichas regulaciones. Según Contreras al referirse a la literatura como institución, Derrida está pensando la literatura de dos maneras:

*“Por una parte, como institución histórica con sus convenciones y sus reglas y, por otra parte, como institución de la ficción que da como principio el poder de decir todo, es decir, poder liberarse de las reglas, desplazarlas y poder instituir, inventar e incluso sospechar de la diferencia tradicional entre naturaleza e institución, naturaleza y ley convencional, naturaleza e historia”.<sup>71</sup>*

Ahora bien, el planteamiento de la literatura como institución va a encerrar una relación que Derrida aborda en buena parte de su obra y es la relación de la literatura y el derecho, la responsabilidad de decirlo todo, ante la ley y la democracia. El derecho a decirlo todo no es un hecho menor puesto que pone a la

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 11.

<sup>71</sup> Ibid., p. 14.

literatura ante la ley, aquella que no puede sobrepasar, la que le exige la más alta responsabilidad.

Esto no es una metáfora, puesto que aquí hay dos cuestiones que para Derrida tienen relevancia, la firma y el plagio. El derecho a decirlo todo exige la responsabilidad de hacerse cargo de lo escrito, del relato, es la necesidad de la firma que responde ante la legalidad. Es el me-hago-responsable. Pero también está presente lo que anteriormente se señalaba: la condición de autoría y legalidad, de propiedad intelectual.

En Derrida es primordial la relación con la escritura y la conexión siempre especulativa, pero real con las condiciones jurídicas, como las firmas individuales o el derecho de autor. Esta relación está muy bien tratada en el texto ante la ley referido al cuento de Kafka del mismo nombre.

Refiriéndose a la relación entre la literatura y la ley nos habla de un performativo jurídico, el cual propone un texto que establece no sólo la ley sino, establece la ley sobre sí mismo. En su mismo acto, el texto produce y pronuncia la ley que le protege y que lo hace intocable. Hace y dice.

Esta implícita relación no pertenece sólo al texto de Kafka por su relato autorreferente sino que puede ser observada en cualquier texto ya que es implícita a todo texto. Pero, cómo un texto puede hacer la ley incluida su misma ley?

Desde luego el enmarcamiento del título que en el caso de *Ante la ley* es correspondiente al relato y por lo tanto hay que tener en cuenta el significado de este enmarcado y la referencialidad. Porque en las obras, o entre obras, puede haber diferencias en el tratamiento del título.

Derrida pone el ejemplo del texto de *El Proceso* del mismo Kafka en que se encuentra el mismo contenido pero enmarcado de otra forma y sin título propio, lo cual produce una obra literaria distinta. La diferencia se ha producido en la intencionalidad del enmarque y la referencialidad.

Ambas condiciones son necesarias para el surgimiento de una obra literaria, pero necesitan de una condición más para que un texto tenga el poder de hacer la ley comenzando por su propia ley: Necesita de un conjunto de leyes superiores a él que lo legitime, y, junto a éste un conjunto de leyes o acuerdos sociales que permitan esta legitimidad.

Lo que se infiere del relato de Kafka sobre las leyes de la literatura, leyes que la conforman y la especifican, no tiene su lugar en el interior de la literatura. Se hace necesario considerar una cierta historicidad de la ley y de la literatura.

En la Edad Media el texto era regulado de forma distinta, la identidad del *corpus* estaba en manos de los copistas y experimentaba las transformaciones y agregados de otros autores, discípulos, herederos y otros “guardianes” individuos o colectividades. Sin embargo, no importa el tipo de institución jurídica, sea cual sea, la obra está siempre *ante la ley*.

A fines de siglo XVIII y principios del siglo XIX es posible situar el derecho en Europa. Así la obra se convierte en literatura sólo en la época del derecho que regula y establece su presencia, identidad del corpus, derechos de propiedad del autor, valor de la firma etc. No obstante, Derrida advierte que el concepto de literatura que posibilita este derecho sobre las obras no está claro.

Estas leyes no sólo son privativas de la literatura sino también rigen para otras artes y no se manifiestan sobre sus presupuestos conceptuales..Entre estos hay que considerar los «guardianes» es decir los críticos, académicos, filósofos, literatos.

La literatura hace la ley, podría decirse que su emergencia está dada por el lugar donde la ley se hace. Ella está en toda la línea que separa a la ley del fuera-la-ley; dividiendo el estar-ante-la-ley. La literatura está, ante la ley y antes de la ley. El cuento de Kafka ha entregado importantes derroteros para el análisis de esa relación instituyente entre literatura y derecho, del texto ante la ley, y por tanto

límites con el derecho a decirlo todo y la responsabilidad / irresponsabilidad, Derrida expone ciertas posibilidades.

Esta relación de la literatura con la ley y el derecho tiene otras aristas muy interesantes que son importantes de escudriñar. Analizando el contenido del mítico relato de Freud *Totem y Tabú* Derrida se va a referir a la relación del relato fabulado y su relación con la ley. Es la relación de la narratividad ficticia, es decir ficción como narración, o simulacro de narración en tanto ficticia, como narración de una historia imaginaria.

Esta invención es el origen de la literatura y también el principio de la ley. Sin embargo, ficticio o no el relato no se puede sustraer de lo que dice su ley.

Al plantear el asunto de la fábula, el filósofo francés va a aportar con una de las ideas más interesantes sobre la literatura la cual va conducir no sólo a la relación del derecho y la literatura sino que también va a poner en relieve una diferencia fundamental con Foucault con el cual, hasta esta consideración, había mantenido una gran similitud en su manera de considerar el concepto de literatura.

Derrida va a analizar el concepto de fábula dándole un estatuto institucional que lo ligará a su idea principal sobre la literatura. Fábula es para él una invención, y aquí en lo que denomina una hipótesis, plantea que hay dos clases de ejemplos de invenciones: los cuentos e historias ficticias y las máquinas, como la imprenta, es decir *Fábula* y *fictio*, y, *tekhné*, y *methodos*, ambos ejemplos remiten al saber-hacer, y al saber información, procedimiento.

Ahora bien, aunque sea una invención, la fábula tiene reglas lingüísticas, modos de lectura, configuraciones de sus campos, etc., por lo tanto es posible, que se encuentre en ella un estatuto, ese vocablo inventado que se determina en el código del derecho y en la retórica jurídico política. Cómo el estatuto designa aquello que en su constitución permanece o no estable, se inscribe dentro de lo institucional.



*“Como “invención”, el vocablo “estatuto” y no es insignificante, se determina primeramente en el código latino del derecho y también de la retórica jurídico-política. Antes de pertenecer a este código designa la estancia o la estación de lo que, dirigiéndose de manera estable, (se) mantiene de pie, estabiliza o se estabiliza. En este sentido es esencialmente **institucional**”.*<sup>72</sup>

Es este estatuto el que define y determina según el concepto y la lengua lo que puede ser estable y lo estabiliza en su forma institucional, introduciéndolo en el sistema y de acuerdo al ordenamiento que rige una sociedad, una cultura y las leyes. La importancia de esta proposición de Derrida es que permite hacer una ligazón entre fábula fictio, e invención y derecho. Y si la fábula está institucionalizada a través del estatuto, posibilitaría el carácter de institución a la literatura.

Cobra sentido entonces, y permite aprehender en su espesor este párrafo: que escribe Derrida comentando a Freud, en *Ante la ley*:

*“Apelando al relato y a la vez rechazándolo, este casi-acontecimiento se carga de narrativa ficticia (ficción de narración así como ficción en tanto que narración: narración ficticia en tanto que simulacro de narración y no tan sólo en tanto que narración de una historia imaginaria). Es el origen de la literatura al mismo tiempo que el origen de la Ley, como el padre muerto, una historia que se cuenta, un rumor que corre, sin autor ni fin, mas, un relato insoslayable e inolvidable.”*<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Jacques Derrida, *Psyché: Invenciones del otro*, AA. VV., *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, XYZ Editores, Montevideo, 1987, pp. 49-106. Edición digital de Derrida en castellano, <http://www.jacquesderrida.com.ar/> p. 16.

<sup>73</sup> Jacques Derrida, “Ante la ley”, en *La filosofía como institución*, Ediciones Juan Granica S.A. Barcelona, 1984, p. 113.

### III. FABULA Y TRASFABULA

*“(...) Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias al cual me parece que es posible un discurso sobre la literatura, un discurso que fuera algo distinto de las alusiones que nos han repicado en los oídos desde hace centenares de años...”*

Michel Foucault

Al plantearse la pregunta por la literatura, tanto Derrida como Foucault consideran que al hablar de literatura se está hablando de fábula, de un relato inventado. Quizá esta sea la única coincidencia con respecto a la fábula ya que sus análisis al respecto van a diferir sustancialmente y serán estas conclusiones las que conduzcan sus respectivas obras por diferentes caminos.

Aunque ambos reconocen la diferencia entre fábula y ficción la apreciación sobre cada uno de estos conceptos es diferente y esta diferencia va a traducirse en un hurguetear que atravesando por la literatura va a seguir en su recorrido, siempre insistente, por el lenguaje y ese intento persistente de desgajamiento del logocentrismo y sus derivaciones.

Ambos filósofos comparten la forma analítica al escudriñar el significado de fábula a partir de dos escritores. Foucault lo hará a través de una lectura de Julio Verne, el gran novelista francés, mientras que Derrida lo abordará a través de un texto de Francis Ponge cuyo título es precisamente *Fábula*.

### 3.1. Trasfábula: El fabuloso relato de Verne

*“En cualquier obra que tiene forma de relato, hay que distinguir fábula y ficción”.*

Michel Foucault

Es con esta frase, (epígrafe) que Foucault comienza su relato titulado *La Trasfábula* donde va a exponer lo que podríamos llamar el enunciado de lo que tratará en el discurso científico y la posición del científico en estas prácticas discursivas.

La separación del relato entre fábula y ficción permite un ordenamiento analítico que despoja las complejidades de la narración literaria para revelar y relevar estos dos elementos constitutivos del relato. Así, fábula y ficción se entretajan para construir una narración que desborde las posibilidades escriturales, e involucre al lector con la trama y los personajes. Desde luego, lo que subyace es mucho más. Pero, ¿cuál es la contribución de cada uno de estos elementos y cómo se definen?

Fábula es el relato, lo que es contado con sus personajes, acontecimientos. Ficción conforma los distintos regímenes del relato, o la forma en que este es relatado, la postura del narrador con respecto a su obra y sus personajes, el discurso que repite los acontecimientos o los despliega según se vayan desarrollando.

En la fábula se trata de elementos colocados en un orden determinado. En la ficción se trata de la trama de las relaciones que se establecen a través del discurso de los protagonistas o de los personajes, constituyendo la ficción un aspecto de la fábula. Como bien explica Foucault:

*“La obra se define menos por los elementos de la fábula o su ordenación que por los modos de la ficción, indicados de soslayo*

*por el propio enunciado de la fábula: la fábula de un relato se aloja en el interior de las posibilidades míticas de la cultura; su escritura se aloja en el interior de las posibilidades de la lengua; su ficción, en el interior de las posibilidades del acto del habla”.*<sup>74</sup>

Foucault plantea que ninguna época ha usado todos los modos de ficción al mismo tiempo. Algunos se toman en cuenta y otros se desechan considerados como parásitos.

En el siglo XVIII el autor cursaba un requerimiento al lector para involucrarlo como testigo o juez de la acción del relato, pues, bien, ese recurso posteriormente desapareció. A fines del siglo XIX y a lo largo del XX ha aparecido un discurso literario, escritural, cuyo desarrollo se encierra en sí, desterrando aquella ficción que no tiene lugar en el propio acto de la escritura.

Al instalarse nuevos modos de ficción en la obra literaria, vuelven a emerger aquellos textos en que se encuentran discursos parásitos, y que habían sido desechados de la literatura. Estas discontinuidades discursivas dentro de un mismo relato van a ser aprovechadas principalmente en los géneros literarios de anticipación, el relato futurista o los relatos de terror. Para ejemplificar esto Foucault analiza la narrativa de Julio Verne, cuyas novelas de anticipación maravillan hasta hoy.

Los relatos de Verne usan completamente este modo de discontinuidades en la ficción. Esa relación existente entre el narrador, el discurso y la fábula se quiebra y recompone una y otra vez según avance la acción. El texto que cuenta se fractura, cambia, aparece distante, como salido de otra voz.

*“Se introducen, surgidos no se sabe de dónde, hablantes, estos obligan a callar a los que los precedían, sostienen durante un instante su discurso propio, y, de repente, ceden la palabra a otro de esos rostros anónimos, a otra de esas siluetas grises. (...)En Julio Verne hay una sola fábula por novela, pero contada por*

---

<sup>74</sup> Michel Foucault, “La trasfábula” en *De lenguaje y literatura*, Op. Cit., p. 213.

*voces diferentes, encabalgadas, oscuras, e impugnándose unas a otras*".<sup>75</sup>

Foucault va a caracterizar en 5 puntos ese *teatro de sombras*, como lo denomina, que se mueve tras los personajes de la Fábula. Para ello va a diseccionar tres libros de Verne: *De la tierra a la Luna*, *Alrededor de la Luna* y *Sin arriba abajo*.

1) Los personajes principales comparten su carácter, sus sentimientos, sus rostros, con una sombra que parece hablarles desde su interior. Esta se inquieta por los personajes y al mismo tiempo transforma la aventura en relato. Sin embargo, ella como relator tiene sus límites, pero, aunque estando constreñidas, estas sombras están al borde de convertirse en personajes verdaderos.

2) En un segundo plano, siguiendo a estas relatoras íntimas hay unas figuras más discretas que cuentan los movimientos o el tránsito de un discurso a otro:

*“ Esa noche, dicen estas voces, un extranjero que se hubiera encontrado en Baltimore no habría conseguido, ni siquiera a precio de oro penetrar en la gran sala...»; y sin embargo, un invisible extranjero (un relator del nivel 1) ha podido a pesar de todo traspasar las puertas y contar el relato de las subastas «como si hubiera estado allí». Todavía son tales voces las que hacen que pase el habla de un relator a otro, asegurando de este modo el huroneo del discurso*".<sup>76</sup>

3) Existe una voz exterior a la fábula que se preocupa de las referencias históricas, hace referencia a otros relatos escritos por Verne o reafirma la memoria del lector; por ejemplo: «Recordemos que...» Esta voz es la del relator absoluto, es la primera voz del escritor que agrega lo que hay que saber para que el relato fluya con claridad.

---

<sup>75</sup> Ibid., p. 214-215.

<sup>76</sup> Ibid., p. 216.

4) Una voz más lejana a las ya señaladas cumple el papel de dar verisimilitud al relato cuando este ha sido puesto en duda. Dos ejemplos para ilustrar: «*No asombrará a nadie: los yanquis primeros mecánicos del mundo...*» Cuando los personajes que se encuentran en el cohete lunar comienzan a enfermarse se insiste en no asombrarse porque « Sucede que, después de una docena de horas, la atmósfera del proyectil se había cargado con ese gas absolutamente deletéreo, producto definitivo de la combustión de la sangre ».

5) El último modo de discurso muy externo, que irrumpe en el interior del texto es siempre un discurso docto. Su exterioridad es mayor que la de otros diálogos, es la “información automática” con que se interrumpe anónimamente el relato, como un cuadro de horario de diferentes ciudades del mundo, mediciones de terreno que son introducidas con la fórmula: «Júzguese por las siguientes cifras...» Estos aditamentos son siempre exteriores. En las novelas científicas de Verne causa extrañeza que el discurso de la ciencia venga de otro lugar, como si fuera un discurso o un lenguaje añadido:

*“Extraño que hable completamente solo en un rumor anónimo. Extraño que aparezca bajo las especies de fragmentos irruptivos y autónomos. Ahora bien, el análisis de la fábula revela la misma disposición, como si reprodujera, en la relación de los personajes, el encabalgamiento de los discursos que cuentan sus imaginarias aventuras”.*<sup>77</sup>

Es en esta extrañeza, en el afán de desentrañar las paradojas y oscuridades que cruzan internamente este discurso externo, donde Foucault va a encontrar rasgos que se repetirán en las formas discursivas científicas que ha ocupado una parte importante de su obra.

Ahora bien, en este relato científico se perfilan cuatro elementos que afloran en las novelas de Julio Verne y que no sólo son particularidades de sus novelas, sino que pueden ser asimilados a otros relatos que traspasan el ámbito literario.

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 217.

Una primera constatación es que en Verne el sabio no es el actor principal de la aventura; siempre permanece al margen. Es el que entrega el conocimiento, los cálculos, observa resultados y comprueba que no hay errores, pero no aborda la aventura. En el caso de Maston, no es él quien viaja a la luna.

*“Cilindro registrador, desarrolla un saber ya constituido, obedece a impulsos, funciona completamente solo en el secreto de su automatismo, y produce resultados. El sabio no descubre; es aquel en que se ha inscrito el saber: libro de conjuros en blanco de una ciencia hecha en otra parte”.<sup>78</sup>*

En segundo lugar el sabio de Verne es un intermediario, es un *homo calculator*. Mide, multiplica, calcula, científico puro, matematiza, utiliza y construye. Aislado del mundo, distraído, retraído en el meollo de la invención cifra y descifra; es un ser abstraído.

Una tercera observación es que el sabio siempre está presente en el lugar de la falta, incluso a veces encarna el mal. Puede ser un maniático o estar exiliado o en el caso positivo un sabio que comete errores. El sabio es alguien que le falta algo. El cráneo hendido, o el brazo artificial de otro, reflejan esta caracterización de Julio Verne:

*“De ahí, un principio general: saber y falta están vinculados; y una ley de proporcionalidad: cuanto menos se equivoca el sabio, más perverso es, o demente, o ajeno al mundo (Camaret); cuando más positivo, más se equivoca (Maston, como lo indica su nombre y lo muestra la historia, no es sino un tejido de errores (...)) La ciencia sólo habla en un espacio vacío”.<sup>79</sup>*

El cuarto elemento señala la completa ignorancia del héroe en contraste con el sabio. Su papel no consiste en adquirir saber o el conocimiento del sabio. Es más bien un testigo de lo que ocurre o bien un actor en la destrucción de un saber ominoso, dañino.

---

<sup>78</sup> Ibid., p. 217.

<sup>79</sup> Ibid., p 218.

*“Maston, el sabio inocente, ayudado por la inocente e ignara Evangelina Scorbitt, es aquel cuya «grieta» hace a la vez posible la imposible empresa y, sin embargo, la encomienda al fracaso, la borra de la realidad para ofrecerla a la vana ficción del relato”.*<sup>80</sup>

Los grandes calculadores son portadores de una misión muy específica. Salvar al mundo de un equilibrio que podría ser fatal. Se trata de la lucha contra la entropía observa el pensador francés, y, por cierto esto se nota en el esfuerzo con que acometen sus aventuras y se enfrenta el peligro. El calculador genial, aunque sea loco, malvado o distraído, permite descubrir la llave donde se consigue el desequilibrio que logra rescatar al mundo de la muerte.

*“La falla en que se aloja el calculador, el rasgón de su sinrazón o su error dispuesto sobre la gran superficie del saber precipitan a la verdad en el fabuloso acontecimiento en que se torna visible, donde las energías se esparcen de nuevo con profusión, donde el mundo es devuelto a una nueva juventud, donde todos los ardores flamean e iluminan la noche”.*<sup>81</sup>

Los viajes de Julio Verne, sus relatos obedecen a una ley propia, diferente de otras novelas de “iniciación”. Se desarrolla una verdad dentro de su propia ley ante el asombro de los ignorantes. Este discurso desarrollado sin un sujeto hablante, hubiese quedado oculto sin la intervención, ese rasgón del sabio, quien provoca que éste aparezca, se muestre. Gracias a esa fisura los personajes se mueven en un mundo de verdad que se muestra indiferente y que se pliega en sí mismo cuando estos ya han pasado.

*“Cuando regresan, ciertamente han visto y aprendido, pero no ha cambiado nada, ni en el rostro del mundo ni en la profundidad de su ser. La aventura no ha dejado ninguna cicatriz. Y el sabio «distraído» se retira al esencial retrainimiento del saber.(...)Las voces múltiples de la ficción se reabsorben en el murmullo sin cuerpo de la ciencia; y las grandes ondulaciones de lo más*

---

<sup>80</sup> Ibid., p. 219.

<sup>81</sup> Ibid., p. 220.



*probable borran de su arena infinita las aristas de lo más improbable.”<sup>82</sup>*

Las novelas de Julio Verne no convierten la ciencia en recreo, sino es su recreación a partir de su propio discurso uniforme, que recuerda ciertas construcciones en la escritura de Roussel que envuelven un relato imposible, pero que nos lleva siempre al lenguaje:

*“Lo que le restituye al rumor del lenguaje el desequilibrio de sus poderes soberanos no es el saber (siempre cada vez más probable), no es la fábula (que tiene sus formas obligadas), son, entre ambos, y como en una invisibilidad de limbos, los juegos ardientes de la ficción”<sup>83</sup>*

Este maravilloso tejido de relatos de sujetos hablantes desde la penumbra o posesionado del poder de la palabra trae como un viento cargado de presagios, las sombras de un discurso que la ciencia ha venido desarrollando durante mucho tiempo.

Nos recuerda esas prácticas discursivas a las que se refiere Foucault en *El poder psiquiátrico* donde cada discurso, cada práctica científica ha sido precedida por otra, y ésta a su vez sucede a una anterior como un palimpsesto que cuenta como en el retrainamiento de sus cálculos, de experimentos intencionados se va formando el omnipotente discurso de la ciencia.

Refiriéndose a un diálogo del terapeuta Leuret y un paciente en el asilo de Salpêtrière, Foucault escribe:

*“Una vez que Leuret ha conseguido sonsacar ese relato verdadero, pero verdadero, precisamente, según cierto canon biográfico constituido por anticipado: hace algo sorprendente: libera a Dupré: dice entonces que, aunque éste sigue enfermo, ya*

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 221.

<sup>83</sup> Michel Foucault, “La trasfábula” en *De lenguaje y literatura*, Op.Cit., p. 220.

*no necesita el asilo. ¿Qué se esconde detrás la decisión de Leuret de liberar a su paciente?”<sup>84</sup>*

Si bien Foucault está analizando las prácticas de la medicina psiquiátrica y el actuar de los médicos, no deja de reflejar las prácticas discursivas y de lenguaje que ellas encierran o más bien como se desarrollan a través de esas prácticas. Lo interesante es ver en ello una reminiscencia de los regímenes de ficción que se percibían en las novelas de Julio Verne, un *déjà vu* del científico que aunque en el terreno real de la medicina, no deja de sorprender. *“El personaje médico -dice el propio Leuret- se convertirá en un personaje benéfico que intentará arreglar las cosas y se situará como intermediario de esa dura realidad y el enfermo”<sup>85</sup>*

Pero, ¿cuál es el resultado final?

*“La cura del señor Dupré alcanza pleno éxito; finaliza en la primavera de 1839 con una curación completa. Pero Leuret señala que en las Pascuas de 1840 signos lamentables prueban que una nueva enfermedad está ganando al «enfermo»”<sup>86</sup>*

No es la única referencia que podemos citar. En *Los anormales*, también se observa en los distintos discursos producidos para ir conformando una figura legal contra los “enfermos mentales” un régimen ficcional en que diferentes voces y relatos escriben la aventura final que va a ser la penalización del presunto enfermo mental.

Una de las pruebas más trágicas y consecuencia de ello, va a ser el relato de Esquirol en 1835, para condenar a Pierre Rivière, basado en sucesivos relatos de personas que ni siquiera escuchó. Lo único capaz de enfrentarse con el discurso de tan reputado médico fue el hermoso relato escrito por el propio Rivière, que

---

<sup>84</sup> Michel Foucault, *El poder psiquiátrico*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, p. 191.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 195.

aunque ignorado, emergió casi 150 años después gracias al trabajo de Foucault y su equipo investigativo.<sup>87</sup>

Entre el científico perverso Roch de *Ante la bandera* y los científicos que experimentaban en Auschwitz la diferencia puede ser sólo una delgada línea. Es posible que los fabulosos relatos de Julio Verne no sólo se hayan anticipado a los logros científicos que se hicieron realidad en el siglo XX, sino también hayan precedido una relación ficcional entre la fábula de un relato y los grandes relatos contemporáneos.

*La trasfábula es una proposición* de Foucault cuya heterotopía es más extensa que el relato escrito de la literatura, sus alcances bien merecen una mirada más acuciosa que la lectura de las maravillosas novelas de Julio Verne.

Detrás de la fábula todo un régimen ficcional construye la trama de los discursos. Este tejido discursivo se expresa en un lenguaje cuyos poderes soberanos se desequilibran y se entrelazan no sólo con el saber que los contiene ni con la fábula misma que lo sustenta sino que es envuelto como un capullo por los juegos de esta ficción.

En este juego está inserta también la literatura. ¿Qué es ella sino ficción, fábula constituyente? En ese pliegue y repliegue del lenguaje frente al espejo ¿no hay un reflejo de esa fábula que aparece para hacerse cuerpo en esa cadena de signos que conforman el relato literario? ¿Y no es posible pensar aunque, aventurado pensamiento, que una teoría psicoanalítica descansa sobre un relato fabuloso como el mítico *Edipo Rey* de Sófocles?

Quizá trasfábula no sea la traducción más acertada para lo que denominó Foucault como *L'arrière-fable* título que insinúa que hay algo más detrás de la fábula.

---

<sup>87</sup> Michel Foucault. *Yo, Pierre Rivière habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano* Tusquets Editor, Barcelona, 1976.

### 3.2. Fabula: Invenciones del otro

*“Además porque esta fábula constituye también, en el cruce singular de la, ironía y la alegoría, un poema de la verdad. (...)Las dos son invenciones fabulosas, entiéndase por eso invenciones del lenguaje (fari o phanai, es hablar) como invención del mismo y del otro, de sí mismo y del otro, de sí mismo como del otro”.*

Jacques Derrida

*“La razón del más fuerte es siempre la mejor. lo vamos a mostrar en seguida”* Con estas palabras, sacadas de una moraleja de la fábula *El lobo y el cordero* Derrida va a introducir en *La bestia y el soberano*, toda una reflexión sobre la condición de la fábula y su incidencia en el relato y el «hacer saber, hacer hablar».

En principio ni el discurso docente por su condición estatutaria ni el discurso político deberían presentarse con las características de lo fabuloso. Es preciso hacer saber sin fábula.

*“De la misma manera, en la tradición prevaleciente o hegemónica de lo político, un discurso político, y sobre todo una acción política, no debería de ninguna manera competir a lo fabuloso, a ese tipo de simulacro que se denomina lo fabuloso, a ese tipo de sentencia que se denomina la fábula, ya sea la fábula en general, ya sea la fábula como género literario determinado en el Occidente europeo”.*<sup>88</sup>

Esto porque la fábula es una narración, phanai, *fari* -según su nombre latino- es hablar, un hablar familiar, un relato mítico sin saber histórico, una ficción que supuestamente enseña, hace saber o da el efecto de saber, allí donde no lo hay. Sin embargo, nos dice Derrida para lograr ese efecto es necesaria una retórica, un refinado simulacro para hacer saber donde no hay saber, y por tanto esto plantea interrogantes:

---

<sup>88</sup> Jacques Derrida, *La bestia y el soberano*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 57.

“¿Qué pasaría si, por ejemplo, el discurso político, incluso la acción política que va unida a él y que es indisociable de él, estuviesen constituidos, incluso instaurados por lo fabuloso, por esa especie de simulacro narrativo, por la convención de algún *como si* histórico, por esa modalidad ficticia del «contar historias» que se llama fabulosa o fabulística, que implica dar a saber allí donde no se sabe, que afecta u ostenta fraudulentamente el «hacer saber» y que administra, en la obra misma o en el fuera-de-obra de algún relato, una lección de moral, una «morableja»?”<sup>89</sup>

La hipótesis planteada por Derrida podría mostrar que la retórica política sería siempre la puesta en escena de una fábula, una forma de darle sentido a una fabulación destinada a dar una enseñanza, a hacer saber, a dar conocimiento. Es más, esta no involucraría sólo a las prácticas discursivas sino a las demás operaciones políticas que deciden los políticos y Jefes de Estado, incluidas las acciones militares.

Esto que parece fabuloso no lo es tanto si se piensa que lo fabuloso de la fábula no proviene solamente de su ser lingüístico, sino que además la fábula está constituida por acciones actos y la operación misma de organizar el discurso, para performativamente, como señala Derrida, hacer el saber. Esto es ilustrativo:

*“Pues bien, a partir de ahí, el despliegue fabuloso de la información, de las tele-tecnologías de la información y de los medios de comunicación hoy en día no hace quizá sino extender el imperio de la fábula. Lo que pasa en las grandes y pequeñas cadenas de televisión, desde hace tiempo, pero especialmente en tiempos así llamados de guerra y por ejemplo desde hace algunos meses, da testimonio de ese devenir-fabuloso del discurso y de la acción política, así denominada militar o civil, así denominada bélica o terrorista”.*<sup>90</sup>

Una muestra de lo anterior es la caída de las torres del World Center con la que Derrida ejemplifica magistralmente el uso de las imágenes en el «hacer saber» y

---

<sup>89</sup> Ibid., p. 58.

<sup>90</sup> Ibid., p. 59.

en «saber hacer el hacer saber » que por mucho que lo atraviere la fábula, el simulacro, o la virtualidad no deja de compenetrar efectiva y afectivamente los cuerpos y sentimientos de los espectadores.

Ahora bien, si hemos hecho referencia a *La bestia y el soberano* es por lo interesante de ciertas definiciones que Derrida entrega sobre la fábula lo cual es importante de tener en cuenta. Sin embargo este trabajo, como se puntualizó anteriormente se va a basar en los planteamientos derridianos surgidos como consecuencia de sus reflexiones sobre el poema *Fábula* de Francis Ponge.

## **Fábula**

*Por la palabra por comienza pues este texto*

*En el que la primera línea dice la verdad,*

*Pero este estaño bajo una y otra*

*¿Puede ser tolerado?*

*Querido lector tú ya juzgas*

*De ahí nuestras dificultades...*

*(DESPUES de siete años de desgracias*

*Ella quebró su espejo).*

Derrida nos dice: *Fábula*, esta alegoría de la alegoría, se presenta pues como una invención, en principio porque esta fábula se llama *Fábula*. Luego, va hacer referencia a lo que indica como una hipótesis.

Desde el siglo XVII en Europa sólo hay dos clases de ejemplos autorizados para la invención. Por una parte se inventan historias, la narrativa fabulosa y por otra los dispositivos técnicos, es decir las máquinas.

*“Se inventa fabulando, por la producción de cuentos donde no corresponde “una realidad” fuera del cuento, (una coartada por ejemplo) o bien se inventa produciendo una nueva posibilidad operatoria, (la imprenta o un arma nuclear, y asocio a propósito de los dos ejemplos, la política de la invención -que será mi tema-*

*que trata siempre a la vez política de la cultura y política de la guerra)*".<sup>91</sup>

Invencción y producción, dos registros modernos. *Fábula y fictio*, por una parte, y tekhné, epistemé, historia, methodos por la otra. Derrida reafirma el saber-hacer, como un arte, saber y búsqueda, información, procedimiento. Se inventa fabulando en cuentos o historias fabulosas y se inventa produciendo nuevas máquinas.

En cuanto a la fábula de Ponge -en palabras de Derrida- "*se inventa en tanto que fábula*. Cuenta una historia ficticia, pero al principio se describe a sí misma: fábula.

*"Fábula es simultáneamente, gracias a un giro de la sintaxis una especie de performativo poético que describe y efectúa, sobre la misma línea, su propio engendramiento."*<sup>92</sup>

*"Por la palabra por comienza pues este texto"* Desde este comienzo, singular apertura de un texto, Derrida irá deshojando el poema para extraer desde su construcción las huellas que le permitirán encontrar nuevas emergencias de lo que podríamos llamar el ser de la fábula. Y es el *por*, preposición/proposición que se repite en el inicio, lo que hurgará en primer lugar.

El cuento que se cuenta está encerrado en el después de esta primera frase que es la única verdadera según su autor. Aquí el primer "*por*" está dentro de lo que se va a narrar al comienzo del *recit*, El cuento narra una ficción en un verso o quizá dos versiones. "*Invencción del otro en el mismo y hacia el mismo de todos los lados de un espejo que no puede ser tolerado*".<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Jacques Derrida, *Psyché: Invencciones del otro*, AA. VV., *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, XYZ, Op.Cit., p. 6.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>93</sup> *Id.*, p. 7.

El segundo “por” revela una repetición o una flexibilidad que lo convoca como agente inventivo y de invención que no dice nada más que lo mismo, replegándose al mismo tiempo en sí mismo.

Derrida distingue dos funciones diferentes de la palabra *por*. El primer *por* sería utilizado, el segundo, mencionado. El *por* utilizado lo es porque forma parte de la frase mencionante, pero también mencionada en una parte de la cita.

*“El acontecimiento inventivo es la cita y el cuento. Dentro del cuerpo de un sólo verso, sobre una línea dividida, el acontecimiento de un enunciado confunde dos funciones absolutamente heterogéneas, “uso” y “mención”, pero también heterorreferencia y autorreferencia, alegoría y tautología. ¿No está ahí toda la fuerza inventiva, el golpe de esta fábula?”<sup>94</sup>*

Fábula es performativa, constativa y ejemplar desde su primera línea. Es invención desde el enunciado. La constatación sólo constata el enunciado pues nada hay anterior o ajeno. La performatividad se da al comprobar la constatación en una muy singular relación propia. Su comienzo, la primera línea habla sólo de sí misma. En un rápido tránsito, traspasa el texto su valor performativo al constatativo e inversamente.

*“Aunque todo en esta primera línea –que dice la verdad de (la) fábula es a la vez lenguaje primero y metalenguaje segundo- y nada lo es. No hay metalenguaje, repite la primera línea, no hay más que eso dice el eco, o Narciso.”<sup>95</sup>*

Fábula es una invención. Al romperse un espejo se vienen siete años de desgracias. Pero Ponge invierte el acontecimiento y con un DESPUÉS en mayúscula nos cuenta que ella, después de siete años de desgracias rompe el espejo.. No se sabe dice Derrida si «la desgracia» de esos siete años de desgracia es lo narrado en el poema o se refieren y se mezclan con la desdicha

---

<sup>94</sup> Ibid., p. 55.

<sup>95</sup> Ibid., p. 56.



de el discurso fabuloso que no puede más que reflejarse, -como en el espejo imposible que no se tolera- sin poder salir de sí.

*“En este caso, la desgracia sería el espejo mismo. Y lejos de dejarse anunciar por la ruptura de un espejo, consistiría, de ahí lo infinito de la reflexión, en la presencia misma y la posibilidad del espejo, en el juego especular asegurado por el lenguaje”.*<sup>96</sup>

Fabula es una alegoría que dice la verdad de la alegoría que está presentando. En las cuatro primeras líneas, las dos primeras son afirmativas pero las dos que siguen son interrogativas. Las líneas quinta y sextas son invocativas del lector, al que se le pide un juicio, explícitamente a un “yo” (performativo).

*“El «tu ya juzgas» es a la vez performativo y constativo, él también, y «nuestras dificultades», son también las del autor y del «yo» implícito de un firmante, de la fábula que se presenta ella misma, o bien de la comunidad fábula-autor-lectores”.*<sup>97</sup>

La fábula inventa no sólo al contar una historia que sólo tiene lugar en el interior de ella en su invención inaugural. Su estatuto de obra literaria, su estatuto de invención lo alcanza en la medida en que desde la posición del autor y del lector propone un dispositivo técnico, una máquina que permita dentro de ciertos límites reutilizar y comprometer en un patrimonio público.

Su valor sería el de modelo que marca referencia, construye reglas, y también puede dar, usando otras variables lingüísticas, lugar a otros poemas del mismo tipo. Esta primera instrumentalización de la lengua es planteada por Derrida como una especie de Tekhné.

*“Este híbrido de performativo y constativo que desde la primera línea (primer verso o first line) a la vez dice la verdad («En el que la primera línea dice la verdad», según la descripción y el llamado de la segunda línea), una verdad que no es otra que la suya*

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 56.

<sup>97</sup> Ibid., p. 59.

*propia produciéndose, se trata de un acontecimiento singular pero también una máquina. Haciendo el mismo tiempo un llamado al fondo lingüístico preexistente (reglas sintácticas) y –tesoro fabuloso de la lengua- , provee un dispositivo reglamentado regulado capaz de engendrar otros enunciados poéticos del mismo tipo, una especie de matriz de imprenta”.*<sup>98</sup>

Como consecuencia de lo anterior, Derrida aborda la referencia al estatuto de la invención o invenciones del otro; aquellos límites estatutarios que una invención aún en cuánto a tal, desde su acto inaugural no dejaría de insertarse. Una invención –nos dice- debería producir un desarreglo, unas turbulencias una transgresión con el estatuto que le sobreviene; sin embargo hay que tomar en cuenta qué es una invención y lo que hace.

Para Derrida una invención tiene que ver con encontrar por primera vez y ese *encontrar* es inventar cuando este encuentro se realiza por vez primera. Es un encuentro que no tiene precedente como puede ser el invento de algo que no existía antes. La invención descubre por primera vez, devela lo que ya estaba o produce como tekhné lo que no se encontraba ahí, por lo tanto no es creación en el sentido total de la palabra sino un agenciamiento a partir de elementos ya dados dentro de cierta configuración.

*“Esta configuración, esta totalidad ordenada que hace posible una invención y su legitimación, plantea todos los problemas que ustedes saben y que se denominan totalidad cultural, Weltanschauung, época, episteme, paradigma, etc.”*<sup>99</sup>

En este caso, Fábula de Ponge produce una máquina al contar una historia ficticia e introducir un desvío en el tratamiento del discurso usual hasta ese momento, asombrando al lector. La fabula construye un comienzo y en seguida habla de este comienzo y es en este gesto indivisible que inaugura. Es en este doble gesto

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 61.

<sup>99</sup> Ibid., p. 63.

donde reside -como dice Derrida- la *“singularidad y esta novedad sin las cuales no habría invención”*.

Ahora bien, la fábula de Ponge y toda otra fábula por muy inventivas que sean necesitan de reglas lingüísticas, modos de lectura, una configuración histórica del campo literario y poético, etc. Es aquí donde aparece la cuestión del estatuto.

Al desentrañar qué es la invención la interrogante es sobre su esencia o la esencia que se le otorga para reconocerla, sobre el concepto legítimo que la envuelve y la representa. Esto es esencial para pasar de la esencia al estatuto.

*“El estatuto es la esencia considerada como estable fijada y legitimada por un orden social o simbólico en un código, un discurso y un texto institucionalizables. El momento propio del estatuto es social y discursivo, supone que un grupo se entiende para decir, por un contrato al menos implícito...”<sup>100</sup>*

.Lo implícito de este contrato determinaría que la invención en general es ser esto o aquello, al reconocerse tales criterios por la disposición de tal estatuto. Un individuo o un grupo merece el estatuto de inventor, habrá producido una invención. Éste acontecimiento es también una invención.

El estatuto se puede considerar en dos niveles: uno referido a la invención en general y el otro a una invención determinada que recibe un estatuto o su premio, por estar referida al estatuto general. Esta dimensión jurídico-política irreductible Derrida la ejemplifica con el brevet francés y la patent inglés. Para el presente estudio tomaremos patent por ser de mayor utilidad. La patente es el acto por el cual las autoridades confieren un dominio público, un estatuto.

*“La patente de invención crea un estatuto o un derecho de autor, un título -y es por eso que nuestra problemática debería pasar por una problemática muy compleja, la del derecho positivo de las obras, de sus orígenes y de su historia actual muy agitada por las*

---

<sup>100</sup> Ibid., p.64.

*perturbaciones de todo tipo, en particular las que vienen de las nuevas técnicas de reproducción o de la telecomunicación”.*<sup>101</sup>

La patente de inventor que en un primer momento sólo legitimaba invenciones técnicas que producían instrumentos reproductibles, se ha extendido a todo derecho de autor. Y aunque el sentido de la expresión “estatuto de la invención” se asocie a la idea de “patente” no se reduce a esa sola idea.

Todas estas turbulencias, atenazan a lo que se podría llamar la invención a certificar y que Derrida considera se encuentra «programada» lo que significa sometida a “*movimientos de prescripción y de anticipación autoritarios cuyos modos son múltiples*”:

Ahora bien, si invertimos estas reglas de derecho hasta su origen y aquí me ciño a las inversiones derridianas tan importante en sus teorizaciones, el principio estaría en la fábula que construiría estatuto de derecho. Esto se observa si concordamos con la idea desarrollada por Derrida en función de la filosofía de la invención, las programáticas de la invención, en esa jurisdicción que evalúa o estatuye en referencia a la invención.

*“La invención vuelve al mismo, y es siempre posible, desde el momento en que ella puede recibir un estatuto haciéndose así legitimar por una institución a la que a su vez remite. Pues lo que inventamos así son siempre instituciones.”.*<sup>102</sup>

Curiosa cabriola de la invención. Las instituciones son invenciones y las invenciones, a través de su estatuto, son a su vez instituciones. Lo esencial es que la invención sea posible porque invente lo posible, que desde el momento inaugural este envuelta en la repetición, -esa fábula que dice “por la palabra por comienza pues este texto”, inventando lo posible, relacionando lo nuevo al presente de lo posible dándole las condiciones de su estatuto.

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 65.

<sup>102</sup> Ibid., p. 75.

*“Y sin embargo la lógica de la suplementariedad introduce hasta la estructura de la psyché una fabulosa complicación, la complicación de una fábula que hace más que lo que dice e inventa otra cosa que esa que da a certificar. El movimiento mismo de esta fabulosa repetición puede, según un cruce de suerte y necesidad, producir lo nuevo de un evento”.*<sup>103</sup>

La fábula produce a través de la invención singular de un performativo, pero no sólo por la acción de éste, pues, como performativo supone convenciones y reglas institucionales; sino que produce invirtiendo estas reglas y respetándolas a fin de dejar venir al otro en su apertura. Esta performance de la Fábula respeta las reglas pero, como dice Derrida, *“en un gesto extraño que otros juzgarían perverso cuando se vuelve fiel y lúcidamente a las condiciones mínimas de su propia poética.*

Este gesto extraño es el desafío y la exposición de la precariedad de estas reglas: a las que respeta, por la marca de respeto que inventa. Es una muy singular situación. Derrida la describe así:

*“La invención siempre es posible, es la invención de lo posible, tekhné de un ser humano en un horizonte onto-teológico, invención en verdad de este sujeto y de su horizonte, invención de la ley, invenciones según la ley que confiere los estatutos, invención de instituciones y según las instituciones que socializan, reconocen, garantizan, legitiman, invención programada de programas, invención del mismo por lo cual el otro vuelve al mismo cuando su evento se refleja todavía en la fábula de una psyché”.*<sup>104</sup>

Invención de estatutos, de reglas y leyes que le confieren su rango, pero que en su emergencia ante la ley la fábula y su *fictio* como una imagen que el espejo replica: se inventa fabulando. No hay una situación aporética. Es quizá singular, pero el estatuto que la reconoce sólo existe en la medida que ella lo ha creado.

---

<sup>103</sup> Ibid., p. 76.

<sup>104</sup> Ibid., p. 77.

Relato ficcionado que instituye el derecho para juzgar el rango de sus invenciones que judicializarán sus invenciones, sus límites y los alcances de instituciones que sin él no podrían existir.

Ahora bien, considero interesante destacar el reflejo que esta relación fábula-ficción y estatutos e instituciones se presenta en la literatura sobre todo considerada como una institución. Esta relación se encuentra bellamente tratada en el escrito de Derrida sobre el relato de Kafka titulado *Ante la ley*.

### 3.3. Ante la ley

Refiriéndose a este relato Derrida va a señalar cuatro aspectos axiomáticos o presupuestos. El primero se refiere al reconocimiento de una identidad, singularidad y unidad. Hay un comienzo y un final que se basan en ciertos criterios establecidos por leyes y convenciones. Se da por establecido que el texto existe en versión original, lo cual constituye como referencia última lo que se podría señalar como la personería jurídica del texto, su identidad, sus derechos; como dice Derrida, *“Todo esto está ahora garantizado por la ley”*.

El segundo elemento señala que el texto tiene un autor. Este autor no es ficticio como los personajes de su relato. La ley garantiza la diferencia entre el autor (en este caso Kafka) y sus personajes. Esta diferencia implica un sistema de leyes y convenciones. En la actualidad podemos conocer como se han desarrollado estas leyes, los eventos jurídicos que han posibilitado el derecho positivo, lo cual es muy reciente.

*“Como bien saben, nos han sido legadas obras, cuya unidad, identidad y totalidad siguen siendo problemáticas, porque nada permite decidir con toda certeza si lo incompleto del corpus es real o ficticio, simulacro deliberadamente calculado de uno o varios autores, contemporáneos o no”.*<sup>105</sup>

No es infrecuente encontrarse con obras en las cuales uno o más autores son representados como personajes sin que se expliciten señales para distinguir entre sus dos funciones.

El tercer axioma señala que el relato del texto, pertenece a la literatura. Ciertos relatos pertenecen a la literatura pero otros no, como las crónicas históricas o relatos de las experiencias cotidianas. Entonces, Derrida se pregunta qué y quién decide que *Ante la ley* sea un relato literario.

---

<sup>105</sup> Jacques Derrida, *Ante la ley*, p. 98.

*“Ahora bien, como habrán notado, este texto, este texto singular, nombra o relata a su manera el conflicto sin encuentro de la Ley y de la singularidad, esta paradoja o enigma del ser ante-la-ley; y el aínigma es a menudo, en griego, una relación, un relato, la palabra oscura de un apólogo”.<sup>106</sup>*

Derrida señala que no va a formular una respuesta, pero si va a abordar la cuestión. En primer lugar está el título *Ante la ley*. El título es importantísimo, está situado al principio y arriba distanciado del cuerpo del texto, lugar determinado por las convenciones. Nombra y da garantías de la unidad e identidad de la obra original. Desde luego el título es elegido por el autor o por sus representantes editoriales. Estas características, la relación del título con la obra constituirían el cuarto aspecto axiomático.

Entonces, ¿qué significa éste título *Ante la ley*?

*“No podemos reducir aquí la singularidad del idioma. Comparecer ante la ley significa, en las lenguas alemana y francesa, significa ir o ser conducido ante los jueces, los representantes o guardianes de la ley, en el curso de un proceso, para testimoniarr o ser juzgado”.<sup>107</sup>*

*El proceso, el juicio son los lugares y situaciones, donde se comparece “ante la ley”.*

Pues bien, éste título aparece ante el texto; pero enseguida re-aparece en la primera línea de la narración: *“Ante la ley hay un guardián”* en una segunda vez. Estas dos expresiones son distintas; una nombra al conjunto del texto del cual es su título, la otra hace presente una situación. Una, el título, situado ante el texto permanece externo, la otra aunque al principio del texto, ya pertenece a él, es parte del cuento, del contenido interno de la narración.

---

<sup>106</sup> Ibid., p. 100.

<sup>107</sup> Ibid., p. 101.



Sin embargo aún situado en el exterior el título pertenece a esa ficción firmada por el autor, por tanto este título pertenece a la literatura, aún sin tener la estructura y el estatuto de lo que denomina.

*“La pertenencia del título a la literatura no le impide tener una autoridad legal. Por ejemplo, el título de un libro permite la clasificación en bibliotecas, la atribución de los derechos de autor y de propiedad, etc.”*<sup>108</sup>

Hay que clarificar que esta función no se comporta, ni opera como el título de una obra no literaria, al estilo de un tratado científico o de derecho.

Para Derrida aunque la ley pareciera excluir toda historicidad y narración empírica, cuando su racionalidad se muestra ajena a la ficción e imaginación todavía parece dar cabida a éstas. Refiriéndose al cuento de Kafka *“Ante la ley”* señala la dificultad de precisar si es una proposición filosófica o si guarda en él algo de lo fantástico o de la ficción narrativa. Una de las interrogantes a dilucidar es si la ley sin estar cruzada por la literatura, compartiría sus condiciones de posibilidad con la cosa literaria.

Derrida habla de una comparecencia del cuento y la ley que apareciendo juntos se convocan uno ante la otra. El cuento se relaciona a la ley que él relata, y por lo tanto comparece ante ella que comparece ante él.

La ley no debería dar lugar a ningún cuento. Para tener su autoridad categórica la ley debe ser sin historia, ni génesis, sin derivación posible, nos dice Derrida. Esa sería la ley de la ley. Cuando se cuentan historias acerca del tema ellas son circunstanciales, externas a la ley y cuando estas historias o narraciones pretenden aproximarse a ella, no pueden. Sin embargo esta imposibilidad provoca

*“No se puede tratar a la ley, a la ley de las leyes, de cerca o de lejos, sin preguntar(se) cuál es propiamente su lugar y de dónde*

---

<sup>108</sup> Ibid., p. 103.

*viene. Digo «la ley de las leyes» porque, en el relato de Kafka, no se sabe de qué especie de ley se trata, la de la moral, la del derecho o la de la política, etc..»<sup>109</sup>*

Derrida insiste sobre este silencio y discontinuidad que para él, constituyen el fenómeno de la ley. Es posible suponer que lo que se mantiene oculto en cada ley es la ley misma que tornándose invisible forma el ser-ley de las leyes. Constituye la búsqueda, el recorrido hacia el origen de la ley.

Haciendo una referencia a Freud y su Totem y tabú enlaza, esta narración sobre un evento ficticio con el origen de la literatura y de la ley. El padre muerto, es un rumor, una historia que se cuenta sin autor, pero un cuento inolvidable. Si es ella fantástica o haya salido de la imaginación, no la despoja de la necesidad de lo que dice, su ley.

*“Si la ley es fantástica, si por emplazamiento original y su advenir se empareja con la fábula, comprendemos que «das Gesetz» permanezca esencialmente inaccesible aún cuando se presenta o prometa presentarse- En su esfuerzo para acceder, al lugar donde la ley se sitúa, para mantenerse ante ella, frente a frente y respetuosamente, o para introducirse en ella, el relato se convierte en el imposible cuento relato de lo imposible. El relato de lo prohibido es un relato prohibido”.<sup>110</sup>*

Y es justamente esta relación fábula-ley la que prohíbe al cuento develar el secreto de su prohibición. El ser de la ley se torna invisible ante la imposibilidad del cuento de penetrar en ella. Pero esta misma imposibilidad a su vez le otorga el carácter de categórica autoridad.

El texto de Kafka está ante la ley de todo texto. No es solamente literario, puesto que está ante determinado tipo de ley. Sin embargo –oblicuamente dirá Derrida- también señala a la literatura, puesto que se refiere a sí mismo como un relato literario, y con ello sobrepasa a la literatura.

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 105.

<sup>110</sup> Ibid., p. 113-114.

*“¿Qué sería una literatura que no fuera sino literatura? (...) Sin duda no podemos hablar de la «literaturiedad» como de una pertenencia a la literatura, como de la inclusión de un fenómeno o de un objeto, incluso de una obra, de un campo, un dominio, una región cuyas fronteras serían puras y los títulos indivisibles.”<sup>111</sup>*

La obra, sin embargo es la transformadora de ese campo.

El análisis de Derrida sobre el cuento de Kafka va a abordar diferentes relaciones de esta situación de comparecencia no sólo del campesino y el guardián ante la ley, sino también del lugar que ocupa el texto ante la ley.

Sus reflexiones van a estar entrelazadas con referencias a la *Crítica del juicio* y a la *doctrina kantiana* de la ley moral. También se refiere a ciertos trabajos de Freud, incluso hace referencia a algunos pasajes del mito cristiano. La ausencia de estas en este trabajo, se debe a que no están directamente relacionadas con la hipótesis que se quiere demostrar; no así la cita que viene a continuación con la cual se pone fin a este capítulo por ser muy aclaratoria:

*“Quizás la literatura ha venido, en condiciones históricas que no son simplemente lingüísticas, a ocupar un lugar siempre abierto a una suerte de juridicidad subversiva. (...) Esta juridicidad subversiva supone que la identidad propia no esté jamás asegurada. Supone así mismo un poder de producir operativamente los enunciados de la ley, de la ley que puede ser la literatura y no tan sólo de la ley a la cual se atiene. Por lo tanto, forja la ley, surge en ese lugar donde se forja la ley”.<sup>112</sup>*

Hasta aquí las concepciones sobre la fábula de los autores en estudio, lo medular es reconocer como afectan ellas a su obra y como esta afección produce una separación de su concepción sobre la literatura que tan similar se presenta en gran parte de sus reflexiones.

---

<sup>111</sup> Ibid., p. 128.

<sup>112</sup> Ibid., p. 129.

## SINTESIS CONCLUSIVA

*“La fábula de un relato se aloja en el interior de las posibilidades míticas de la cultura; su escritura se aloja en el interior de las posibilidades de la lengua; su ficción, en el interior de las posibilidades del acto de habla”.*  
*Michel Foucault*

*“En el instante inasible donde juega a la ley, una literatura pasa a [dicta] la literatura. Ella se halla en los dos lados de la línea que separa a la ley del fuera-la-ley; ella divide el estar-ante-la-ley, ella está, como el campesino, tanto «ante la ley» como «antes de la ley».*  
*Jacques Derrida*

La presente tesis se propuso abordar la reflexión filosófica francesa en la literatura, a través de dos de los principales filósofos de la época contemporánea: Michel Foucault y Jacques Derrida. Su planteamiento central era develar las similitudes y diferencias en esta reflexión.

Los derroteros, caminos y senderos recorridos juntos, muestran las grandes coincidencias de Foucault y Derrida para analizar lo que se oculta en el fondo de la literatura y cuáles respuestas podrán despejar los secretos de un relato que es también un simulacro, un pliegue y repliegue ante un espejo reflejado en el espacio del lenguaje. Estas reflexiones entroncan la interrogante sobre el ser de la literatura con el entretejido de los relatos filosóficos y literarios sin envolver en este tramado la autonomía de cada uno de ellos.

La intensidad de la búsqueda de repuestas alumbradoras permite a ambos filósofos desplegar una grilla conceptual que no sólo enriquecerá la reflexión filosófica de la segunda mitad del siglo XX sino que afectará en forma significativa la totalidad de la obra de ambos pensadores.

Compartiendo que el concepto literatura que se está descifrando está ligado al anclaje de las posibilidades de la modernidad es interesante el desvelamiento de las referencias planteadas en sus obras. Ambos pensadores señalan el acontecimiento que ha sido el libro de Mallarmé, el ejemplo de literatura en Joyce y su *Ulysses*, las citas a *Jacques el fatalista*, escrita por Diderot, la negación de la literatura como esencialidad del texto, o a la inversa, y la importancia de la fábula o ficción en el entramado literario.

También es una visión común en ellos la literatura como vacío con trazos por llenar, el espejo y los pliegues del lenguaje, la repetición como iterabilidad y la fábula, ya sea, como estatuto para conducir a la institución de la literatura o a la especialidad del discurso.

Las semejanzas entre estos dos autores están explicitadas en los dos primeros capítulos de esta tesis donde se infieren las concordancias de su apreciación en lo que podría entenderse como literatura. Para no redundar en esta proposición sólo agregaré dos ejemplos significativos: su relación con Mallarmé y con Joyce.

Cierto es que Mallarmé es un autor que ha nutrido el mundo literario de escritores y filósofos franceses del siglo XX, y que no es infrecuente considerarlo como el iniciador de la literatura moderna, sin embargo, es sorprendente la afinidad de los análisis que ambos hacen para referirse a la obra del admirable escritor francés.

Foucault va a señalar como la espacialidad del lenguaje, al hacer surgir un espacio, que es el espacio del lenguaje mismo, abre este espacio el cual se ha hecho sensible en la obra de Mallarmé:

*“-el espacio de la inocencia, de la virginidad, de la blancura, también el espacio del cristal de la ventana, que es el del frío, de la nieve, del hielo donde el pájaro está retenido; espacio a la vez tenso y liso, además de cerrado y replegado sobre sí, (...) Este espacio abierto es al mismo tiempo completamente cerrado, este espacio que se puede recorrer es un espacio como congelado y*

*enteramente cerrado. Y esto es el probablemente el espacio de las palabras de Mallarmé”.*<sup>113</sup>

Por su parte Derrida escribe:

*“Por ejemplo: el signo blanc (blanco), con cuanto se le viene progresivamente asociando, constituye un inmenso arsenal de sentido (nieve, frío, muerte, mármol, etc.; cisne, ala, abanico, etc.; virginidad, pureza, himen, etc.; página, tela, vela, gasa, leche, semen, vía láctea, estrella, etc.). Como por imantación semántica atraviesa todo el texto de Mallarmé. Y, no obstante, lo blanco marca también, por mediación de la página blanca, el lugar de la escritura de esos blancos; y, ante todo, el espaciamento entre las diferentes significaciones (la de blanco, entre otras), espaciamento de la lectura”.*<sup>114</sup>

James Joyce es otro de los puntos en que ambos expresan coincidencias, en su importancia como impulsor de una nueva forma de relato escritural. Foucault dedica todo un acápite a la diferencia de *La Odisea* y *el Ulysses*, mientras que Derrida escribe *Dos palabras para Joyce y Ulises Gramófono*; expresando en ambos escritos su admiración por la obra de Joyce.

En el primero de estos al referirse a las dos grandezas que se presentan en la obra de un escritor que se borra al dar su obra, Derrida escribe:

*“De la otra grandeza diré, sin duda con cierta injusticia que para mí se parece a la de Joyce, más bien a la escritura de Joyce. El acontecimiento desarrolla allí una intriga y una envergadura tales que en lo sucesivo no tendréis otra salida que estar en la memoria de él. No solamente desbordados por él, lo sepáis o no, sino obligados por él, constreñidos a mediros por este desborde”.*<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Op. Cit., p. 99-100.

<sup>114</sup> Jacques Derrida, “Mallarmé”, en *Suplementos 13 ¿Cómo no hablar? y otros textos*, Op.Cit., p. 31.

<sup>115</sup> Jacques Derrida, *Ulises gramófono - Dos palabras para Joyce*, Editorial Tres Haches, Buenos Aires, 2002, p. 11.

En *Ulises gramófono*, Derrida nos recuerda que no se puede inventar nada respecto a Joyce:

*“Todo lo que se puede decir de Ulises, por ejemplo, ya se encuentra previsto ahí, incluso, lo hemos visto, la escena de la competencia académica y la ingenuidad del meta-discurso. Estamos apresados en esta red. Todos los textos esbozados para tomar la iniciativa de un movimiento se encuentran anunciados en un texto superpotenciado que nos recordará, en un momento dado, que estáis cautivos en una red de lenguas, de escritura, de saber y hasta de narración”.*<sup>116</sup>

Ya sea que –según Foucault- en la actuación de Joyce en el interior del relato de sus frases y palabras algo se ahueca, tanto por la ausencia de literatura o por la presencia de ella, y Ulises está ahí, para jugar con las distancias; o sea, por la risa de Joyce –según Derrida- por las jugarretas de un Ulises astuto, Ulises ladino cuyas astucias lo llevó al fin a casa; ambos escritores se encuentran atrapados en este lenguaje circular que da vueltas con el paseo del personaje.

Ahora bien, las similitudes anteriormente señaladas no se volverán a encontrar. Los caminos se bifurcan y se desbordan cuando ambos se refieren al concepto de fábula. Las consecuencias no son menores, ya que esas diferencias, las cuales han sido señaladas en el capítulo tres de este trabajo, van a marcar en gran medida la obra de estos filósofos.

Si bien es cierto que las similitudes en el análisis de la literatura siguen presentes en ambas obras, y no podría ser de otra forma, puesto que, el lenguaje y la literatura son formas inseparables de los trabajos de ambos autores; lo que emerge con singularidad es cómo a partir de un concepto, tan relevante en el relato literario, se va a constituir una huella matriz distinta, *como si* fuese indeleble en el opus tanto de Foucault como de Derrida.

Las formas discursivas y el relato científico van a ser una importante preocupación para Foucault, territorio imprescindible para develar los hilos que

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 83.

conducen al saber disciplinar y por tanto al poder. Derrida por su parte se sumergirá en la relación literatura-derecho-institución a través del relato fabulado.

Así, Foucault abordará ese discurso soterrado que se encuentra en el interior del relato fabulado de la ciencia. En su clase inaugural en el Collège de France va a plantear las nuevas implicancias que trae el discurso científico de la modernidad.

En la Edad Media la veracidad y el rigor de una obra venía dada por el nombre de su autor. Era éste el que validaba su valor científico. A partir de la época moderna, el autor ya no es tan perceptible en el discurso científico, a diferencia del relato literario donde la función del autor se ha consolidado: *“Desde el siglo XVII, esta función no ha dejado de oscurecerse en el discurso científico: apenas funciona más que para dar el nombre a un teorema, a un efecto, a un ejemplo, a un síndrome”*.<sup>117</sup>

No sólo esta condición seguirá explorando Foucault sino que escudriñará en el discurso de la ciencia para revelar cómo va construyendo nuevas formas de poder a través de un discurso que en su interior entrega oscurecido por su ordenamiento, un sujeto hablante que va a ir construyendo nuevos saberes para nuevos poderes.

Derrida por su parte se colará por los intersticios de este relato fabulado para ir entretejiendo las relaciones de éste con el derecho y la ley que aunque no debieran tener un origen enrarecido tienen a la ficción como partera en un relato instituido, por medio de estatutos y reglas jurídicas que se entroncan con la literatura y que a su vez le dan ese carácter de institución que la convierte en una experiencia discursiva democrática y subversiva. *“La ley no debería tener historia, no tener génesis ni dar lugar a relato alguno, sin embargo el régimen del como si, deja abierta la posibilidad de la ficción”*.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso, Fábula, Tusquets Ediciones, Argentina, 2004, p. 30.*

<sup>118</sup> Carlos Contreras G., Jacques Derrida Márgenes ético-políticos de la desconstrucción, Op. Cit., p. 140-141.



Y esa ficción es la que aporta la literatura en su entrecruzamiento con el derecho, con la doble institución y aceptación de su estatuto, mas, con un relato cuyo origen no deja de ser una invención, una fábula.

Al sumergirse en *Dichos y Escritos*, se puede verificar cuál es la importancia para Michel Foucault de la literatura y su relación con el lenguaje. Por cierto es esta última relación la que más interesa ya que él considera que la literatura forma una tríada con el lenguaje y la obra. Al plantearse este triedro, Foucault piensa responder a la pregunta “¿Qué es la literatura?” para dar cuenta de una posible onticidad.

El lenguaje es potencia, va disponiendo el mundo, va performando, imperativamente, y esta concepción significa la disolución de un pensamiento fundado solamente en la racionalidad. Esta ontología anuncia la llegada de un nuevo pensar, pero este pensar ya no le pertenece al hombre, puesto que éste es una narración donde se ha disuelto la figura del narrador.

El ser del lenguaje y esa repetición que se despliega hasta el infinito, las encontrará en el interior del lenguaje escritural de la literatura. El lenguaje de la transgresión, el espacio que juega más que el tiempo a favor de los desvelamientos literarios son los dispositivos que permiten abrir esta caja de Pandora que es la literatura, de la cual en vez de males, escapan historias, cuentos, ficciones maravillosas que tienen un denominador común, la fábula, pero del cual también van a escapar prácticas discursivas que recuerdan el contenido de la fatal caja.

La literatura está hecha de fábula, es como su primer grito, su declaración de principios, y si bien el análisis del triedro lenguaje, literatura, obra, lo llevará a elaborar sus más bellos escritos; en el principio está la fábula. La literatura “*está hecha de algo que está por decir y que se puede decir*”.

Va a ser *el cómo se dice* de esta fábula lo que Foucault pondrá en la superficie de sus siguientes trabajos. Desde luego el discurso tiene sus reglas de formación, y un conjunto de relaciones que sitúan la formación discursiva que lo diferencia de

otro tipo de discurso. La relación entre el narrador, el discurso y la fábula se desata construyendo un nuevo perfil.

Del análisis del discurso de las novelas de Julio Verne se puede percibir el interés de Foucault por el abordaje de los discursos de la ciencia de los cuales evidencia cierta “sospecha” Esta preocupación se manifiesta desde su temprana obra *Historia de la locura en la época clásica*. Su sospecha es un sospechar para posibilitar el habla de instancias silenciadas.

Foucault arqueologiza el discurso científico. Su arqueología no sobrepasa las diferencias, las analiza, descubre en qué consisten y se diferencian. Así podemos ver en *El poder psiquiátrico* como se construye un pensamiento sobre otro, un discurso que se sobre-pone, y los alcances que en el juego del poder tienen las prácticas discursivas.

El científico no es ya Maston o Roseta, del mundo verniano, sino Pinnel y Esquirol los médicos que usarán el discurso para poner a la psiquiatría a la par de la medicina; ellos van a construir los dispositivos de poder y los discursos de verdad, verdad sin certezas que está sometida mediante técnicas, tácticas, y discursos en la sombra que conviven dentro de un mismo discurso, a un juego de la verdad.

A principios del siglo XIX Esquirol comenzará una práctica discursiva que entroncará el discurso psiquiátrico con la ley, pero no a la manera de Derrida, sino para crear nuevos tipos delincuenciales que serán reprimidos a través de normas jurídicas que integrarán un nuevo código legal. El análisis del discurso en Foucault, tomará el camino de la relación entre la medicina y las prácticas disciplinares. El científico malvado de Verne será estudiado en las prácticas de ordenamiento y sometimiento del científico moderno prominente colaborador con las estructuras de poder.

Al examinar en *Trasfábula* el discurso científico en Verne, donde habla de éste como de un lenguaje añadido, que habla solo, como “*un rumor anónimo*” no es posible dejar de percibir la cercanía, casi diez años después, con la crítica de los discursos en *Los Anormales*, donde Foucault nos habla de esos enunciados con

*status* de discursos de verdad con efectos judiciales importantes, algunos decisores entre la vida y la muerte y sin embargo ajenos a todas las reglas de formación de un discurso científico, ajenos a reglas del derecho y en algunos casos grotescos.

Foucault va a problematizar el discurso científico hasta culminar en su opus de la década del 70 desde sus “señalamientos fundacionales”, como podría llamarse *El orden del discurso* en 1970, el dossier de *Yo Pierre Rivière habiendo degollado a mi madre, a mi hermano y a mi hermana*, hasta *El poder psiquiátrico*, *Los Anormales*, *La vida de los hombres infames*. Aquí se va a reflejar ese modo de discurso más exterior aún cuya voz irrumpe en el interior como dispositivos de veridicción y que *residen en el límite externo del relato*.

Sobre estas voces, Foucault nos deja una puerta abierta. Es necesario, piensa, estudiar estas voces de la trasfábula, entender sus funciones, sus contradicciones y sus juegos para descubrir en ese intercambio el dibujo de la trama de la ficción.

Al parecer ese trabajo o una buena parte de ese trabajo, fue tomado por él mismo en la década del setenta, cuando abordó las particularidades del discurso, sus exclusiones y prohibiciones y sobre todo los principales objetos del enrarecimiento del discurso, entre los cuales cita al autor y las llamadas disciplinas a las que considera *un principio de control de la producción del discurso*.

Si Foucault se ha sumergido en las posibilidades de la fábula para encontrar los reflejos del orden del discurso, Derrida buceará en el mismo océano por caminos distintos y con proyecciones diferentes.

Derrida, capturado desde su adolescencia por la literatura va a determinar las contribuciones del relato ficcionado al derecho y la ley y a la contribución de la literatura como una institución democrática con el derecho de decirlo todo. Y es este derecho entroncado con la literatura lo que interesa a Derrida. No es posible desconocer que el pensamiento derridiano está dedicado a esclarecer las relaciones del derecho y la legalidad junto a las posibilidades del texto.

En artículos recientes se ha reconocido la relevancia de la relación entre deconstrucción y la filosofía del derecho, Pero estos aportes de la deconstrucción no sólo podemos enfocarlos en la filosofía del derecho sino también hay una rica relación con el pensamiento derridiano del signo, de la escritura, lo que conduce finalmente a la relación Derecho y Literatura.

Derrida hurguea en esta extraña paradoja de una invención que en su evento inaugural posee un estatuto. La invención debería ser desestabilizadora, destructora. Pero, ¿cuáles serían los efectos destructores que posibiliten que ella siga inventando sobrepasando su propio lenguaje y su retórica?

Existe un deseo de invención que es acompañado por un deseo destructor. La conjunción de estos dos deseos posibilita la suspensión de una aparente contradicción entre invención y contradicción.

La desconstrucción es *inventiva* o *no* es; así lo declara Derrida. Ella abre un camino que implica una afirmación que se enlaza con la aparición del acontecimiento y de la invención. Pero para que esto se produzca debe deconstruir una estructura institucional de la invención, que había reconocido algo de la fuerza de la invención, *como si* fuese necesario sobrepasar el estatuto de ésta para reinventar el futuro por venir.

Henos aquí, que volvemos al principio, a esa forma de invención que es la fábula. Se inventa fabulando o se inventa produciendo. Fábula y *fictio* o *tekhné* y *methodos*. Y es la fábula lo que interesa a Derrida, fábula que *formula en acto* la referencia, la singularidad del lenguaje, o la literatura, más aún, la posibilidad de hablar al otro.

Esta fábula que en acto se preocupa de la literatura instituyendo su institucionalidad democrática, la desborda al mismo tiempo, convirtiéndola en una institución transgresora, en una contra institución.

Al ser ésta una ficción instituida, el espacio de la literatura no es simplemente esto, sino que al mismo tiempo se convierte en una institución ficticia que permite decirlo todo.

Sin embargo, este derecho a decirlo todo plantea a la literatura, y desde luego al autor, asumir una gran responsabilidad, al poner esa responsabilidad al servicio de la irresponsabilidad cuando es necesaria la transgresión en función de la libertad del decir, del deber de asumir la democracia de que está instituida. Sin esta responsabilidad para la irresponsabilidad sería imposible pensar en la democracia por venir.

La literatura está siempre ante la ley, su relato ficcionado lo remonta al origen de un derecho que la precede y la envuelve pero que no la condena a prescindir de su libertad. Es aquí donde la responsabilidad tuerce la mano de la ley, paradójicamente ejerciendo el derecho de decirlo todo; derecho que abre la puerta cerrada de esa ley ante la cual se presenta el texto de Kafka y que sólo la democracia-por-venir puede traspasar.

La literatura es libre. Produce sus propias leyes, su propio derecho y no comparece ante ley alguna, lo cual permite a Derrida vincular el hecho de que no es posible que exista literatura sin democracia, ni democracia sin literatura; además, lo importante es que ambas permiten considerar *las relaciones entre la ficción y la legitimación*.

Finalmente, la fábula como invención y ficción se ha convertido en un dispositivo posibilitador de una analítica cuyo resultados abarcaría las principales obras no sólo de los autores señalados sino que contribuiría con la filosofía contemporánea a través de los escritos de notables pensadores del siglo XX y XXI.

El tema no está agotado, lo importante es que a través de Michel Foucault y Jacques Derrida se abrió una puerta cuya apertura permite colarse hacia una región donde aún persisten ciertas interrogantes lo cual entrega importantes espacios de investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de Michel Foucault ordenadas por año de publicación

1962

- Le cycle des grenouilles, en *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, Arena Libros, Madrid, 1999.

1963

- “El lenguaje al infinito”, en *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.
- “Prefacio a la transgresión”, en *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.

1964

- .“El Mallarmé de J.-P. Richard” en *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.
- “La locura, la ausencia de obra”, en *Entre Filosofía y literatura*, Editorial Paidós, Barcelona, 1999.
- “Lenguaje y literatura”, en *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.
- *Raymond Roussel*, Siglo XXI Editores S.A., Buenos Aires, 1976.

1966

- *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia, 1997.
- La arqueología del saber, Siglo XXI Editores S.A., Buenos Aires, 2002.
- “La trasfábula” en *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.
- *Las palabras y las cosas*, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985.

1969.

- “¿Qué es un autor?” en *Entre Filosofía y literatura*, Editorial Paidós, Barcelona, 1999.

1970

- *El orden del discurso, Fábula Tusquets, Ediciones, Argentina, 2004.*
- La locura, literatura y sociedad, en *Entre Filosofía y literatura*, Editorial Paidós, Barcelona, 1999.
- *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, Arena Libros, Madrid, 1999.

1973

- *La verdad y las formas jurídicas*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2006.
- *Yo, Pierre Rivière habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano*, Tusquets Editor, Barcelona, 1976.
- *El poder psiquiátrico*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

1974

- *Los anormales, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.*

1977

- *La vida de los hombres infames*, Editorial Altamira, Buenos Aires, 1993.

### **Textos sobre Michel Foucault**

- Blanchot, Maurice. *Michel Foucault, tal y como yo lo imagino*, Editorial Pre-textos, Madrid, 1993.

- Deleuze, Gilles. *Foucault*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1987.
- Fimiani, Mariapaola M. *Foucault y Kant, Crítica clínica ética*, Ediciones Herramienta, Buenos Aires, 2005.
- Gabilondo, Ángel. "Introducción", en *De lenguaje y literatura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.
- Gabilondo, Ángel. *El discurso en acción: Foucault y una antología del presente*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990.
- Lechuga, Graciela. *Las resonancias literarias de Michel Foucault*, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2004.
- Macherey, Pierre. *¿En qué piensa la literatura?* Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 2003.

## Obras de Jacques Derrida

1967

- *De la Gramatología*, Siglo XXI Editores, México, 1986.
- *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
- *La diseminación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1997.
- *La doble sesión*, en *La diseminación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1997.

1968

- *La diferencia en Marges de la philosophie*, Collection Critique, Minuit, París, 1972.



1971.

- *Posiciones, Pre-textos, Valencia, 1977.*
- “*Signature, événement, contexte*”, Communication au *Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française* (Montréal, août 1971).en *.Marges de la philosophie, Les Éditions de Minuit, París, 1972.*

1972

- “La farmacia de Platón” en *La diseminación, Fundamentos, Madrid, 1997.*

1973

- *Espolones. Los estilos de Nietzsche, Pre-Textos, Valencia, 1981.*

1974

- “Mallarmé”, en *Jacques Derrida «¿Cómo no hablar?» y otros textos Suplementos 13 Antologías temáticas Anthropos Revista de documentación científica de la Culturas, 1989.*

1980

- *Papel Máquina. De Sócrates a Freud y más allá. Editorial Trotta, Madrid, 2003.*

1984

- “La philosophie dans sa langue nationale”, en *Du droit a la philosophie, Editions Galilée, París, 1990.*
- “Ante la ley”, en *La filosofía como institución, Ediciones Juan Granica S.A. Barcelona, 1984.*

1985

- Derrida, Jacques. *Phyché: Invenciones del otro*, AA. VV., *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, XYZ Editores, Montevideo, 1987, pp. 49-106. Edición digital de *Derrida en castellano*. [www.jacquesderridaencastellano.com.ar](http://www.jacquesderridaencastellano.com.ar)

1991

- *Passions*, Galilée, Paris, 1991.

1994

- Derrida Jacques, «A democracia é uma promessa», Entrevista de Elena Fernandez, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de octubre, 1994.

1998

- Jacques Derrida, "A corazón abierto" *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Edición electrónica de [www.philosophia.cl/Escuela](http://www.philosophia.cl/Escuela) de Filosofía Universidad ARCIS.
- Jacques Derrida, *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*, Edición electrónica de [www.philosophia.cl/Escuela](http://www.philosophia.cl/Escuela) de Filosofía Universidad ARCIS.

2001

- Derrida, Jacques. Elizabeth Roudinesco. *Y mañana, qué...* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
- *Seminario. La bestia y el soberano, Volumen I*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2010.
- *Ulises gramófono - Dos palabras para Joyce*, Editorial Tres Haches, Buenos Aires, 2002.
- *Schibboleth, para Paul Celan*, Arena Libros, Madrid, 2002.

## Textos sobre Jacques Derrida

- Contreras Guala Carlos, *Jacques Derrida Márgenes ético- políticos de la desconstrucción*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2010.
- Attridge, Derek. "This strange institution calls literature en Jacques Derrida's *Acts of Literature*, Routledge, Londres, 1992.
- Conferencia "Jacques Derrida", leída en los *Dialogues Philosophiques* de la Maison de l'Amérique latin, el 3 de mayo de 2011, Paris, Francia.
- Contreras G. Carlos. *Emancipación, temporalidad y literatura en el pensamiento de Jacques Derrida*, Astrolabio Revista internacional de Filosofía, año 2010 Num.11 ISSN 1699-7549.
- De Peretti, Cristina. *Jacques Derrida Texto y Deconstrucción*, Anthropos, 1989.
- De Peretti, Cristina. *Derrida, Ed. Del Orto, Madrid, 1998.*

## Otros textos

- Guthrie, W.K.C. *Los filósofos griegos - de Tales a Aristóteles*, Fondo de Cultura Económica, Chile S.A., Santiago, 1994.
- Joyce, James. *Ulysses*, Lumen , Barcelona, 1976.
- Verne, Julio. *De la tierra a la luna*, Biblioteca Virtual Universal [www.biblioteca.org.ar/libros/656256.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/656256.pdf)
- Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.