

## EL YO ES (D)ESCRITO

Josep Martínez Santafé\*. Barcelona

En una conferencia dictada en la Universidad de Cambridge en 1985<sup>1</sup> G. Steiner afirmaba que «cuando Foucault anuncia el fin de la identidad clásica o judeo-cristiana<sup>2</sup>, cuando los deconstruccionistas rechazan la noción de *auctoritas* personal, cuando Heidegger ordena el habla desde una fuente ontológica anterior al hombre, [...] están, cada uno en su propio marco táctico, intentando desarrollar y sistematizar el manifiesto anárquico de Rimbaud»<sup>3</sup> incluido en el verso *Je est un autre*. Esta modalidad de práctica reflexiva –o de *crítica literaria* si se prefiere– tendría su base en que «el lenguaje (poético) es creación»<sup>4</sup>; seguramente aún cuando, como en el texto de T. de Quincey *Los últimos días de Emmanuel Kant*, el motivo inspirador de la obra sean la vida y el pensamiento de un filósofo<sup>5</sup>. A diferencia del *lenguaje (poético)*, las consideraciones filosóficas –sobre la «diseminación de la identidad»<sup>6</sup>, al igual que sobre otras cuestiones– surgirían a posteriori: «nuestros actuales debates sobre las gramáticas generativo-transformacionales, sobre los actos del habla, sobre los modelos estructuralistas y deconstruccionistas de la lectura textual, en una palabra, nuestro enfoque actual sobre “el significado del significado”, derivan de la poética y la práctica experimental de Mallarmé y Rimbaud»<sup>7</sup>.

Estos últimos no serían, empero, el referente exclusivo, ni Heidegger, los deconstruccionistas o Foucault serían los únicos que se habrían aplicado a esa tarea consistente en tomar una obra de arte como soporte para una especulación «casi filosófica»<sup>8</sup>. De hecho, varias figuras o creaciones artísticas han sido utilizadas –pongamos por caso, por Foucault– como punto de partida para análisis de notable calado: así, y por

---

\* c/Comte d'Urgell, 58 p.7-4 - 08011 Barcelona - tlf. 93 323 53 33 - E-mail: jmarti53@pie.xtec.es

<sup>1</sup> Publicada con el título de *Presencias reales en Pasión intacta (No passions spent)*, Siruela, Madrid, 1996.

<sup>2</sup> En relación a este asunto convendría tener presentes las siguientes palabras de Foucault: «podemos decir que el pastorado cristiano ha introducido un juego que ni los griegos ni los hebreos imaginaron. Un juego extraño cuyos elementos son la vida, la muerte, la verdad, la obediencia, los individuos, la identidad» («Omnes et singulatim: Hacia una Crítica de la “Razón Política”», en *Tecnologías del yo*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 116).

<sup>3</sup> *Op. cit.*, pp. 47 y ss.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 46. Punto de vista que podría enlazarse con lo que decía M. Blanchot: «si en el trabajo se ve el poder de la historia, la que transforma al hombre transformando el mundo, fuerza es reconocer en la actividad del escritor la forma por excelencia del trabajo» (*De Kafka a Kafka*, FCE, México, 1981, p. 29)

<sup>5</sup> Según De Quincey, Kant habría perdido, al final de su vida, la *noción del espacio y del tiempo*, lo cual le suponía una profunda inquietud –«si alguien le decía: “Querido profesor, en seguida traerán el café”, contestaba: “Eso es lo malo, que sólo lo traerán, el hombre nunca es, siempre será feliz”» (Orbis, Barcelona, 1987, pp. 36 y ss.)–, anécdota en la que se reflejaría el carácter de *los postulados de la razón práctica*.

<sup>6</sup> G. Steiner, *op. cit.*, p. 48

<sup>7</sup> G. Steiner, *op. cit.*, pp. 46 y ss.

<sup>8</sup> M. Foucault, «Lenguaje y literatura», en *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 89

citar sólo unas pocas, el lapidario *Je suis mort* de Blanchot, los textos de Raymond Roussel, *Las Meninas* de Velázquez o el *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte e, incluso, algunas de las novelas de J. Verne. Y si este procedimiento pudiese semejar un puro ejercicio de *estética*, debe observarse que esas obras han servido al filósofo francés como base desde la cual definir unos concretos sentidos de hombre, de sociedad, de saber, etc.

Por otra parte, conviene reparar en que la legitimidad de este uso parece encontrar avales, al menos en ocasiones, entre los propios artistas: así lo sugerirían las palabras que R. L. Stevenson hace pronunciar al Dr. Jekyll —«solía asombrarse de la psicología superficial de aquellos que conciben el Yo en el hombre como una cosa simple, permanente, digna de confianza y con una sola esencia. Para él, el hombre era un ser con miríadas de vidas y miríadas de sensaciones, una criatura compleja y multiforme que llevaba en sí extrañas herencias de pensamientos y de pasiones, y cuya misma carne estaba infectada por las monstruosas enfermedades de la muerte»<sup>9</sup>—, lamento que puede interpretarse como una reivindicación a convertirse en estación de origen de un viaje cuya conclusión habría de ser un mejor conocimiento de la identidad humana. Y la propuesta habría triunfado pues la novela de Stevenson, y otras obras de los siglos XIX y XX, han sido esgrimidas como argumento para enunciar algo rayano a la anteriormente mencionada *diseminación de la identidad*<sup>10</sup>

Si, tal como se ha apuntado, algunas obras artísticas habrían suministrado la *materia* con la que reflexionar sobre, y definir, una noción de identidad personal; y a modo de seguimiento de una práctica de esta naturaleza, puede señalarse que en el tercer capítulo de *Las palabras y las cosas* Foucault localiza en el personaje de Don Quijote una peculiar manera de autoreconocimiento que consiste en *leerse* en los libros, es decir, en buscar en ellos la clave que ha de dar sentido a la existencia: el *ingenioso hidalgo* iniciaría sus andanzas con el propósito de justificar que «las figuras que muestran los libros dicen la verdad. [...] Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros»<sup>11</sup>. El hecho de que el caballero tropieze con la circunstancia de que «la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; [...] las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo»<sup>12</sup> es, para Foucault, la prueba de que se ha roto la anterior (singular) sintonía entre las palabras y las cosas, de suerte que Don Quijote supondría un umbral, ese que «esboza lo negativo del mundo renacentista»<sup>13</sup>. Ahora bien, lo paradójico de la aventura de ese *loco* hidalgo se revelaría, entre otras cosas, en que *pese a su ejemplo* las palabras de los libros van a continuar (y, seguramente, aún continúan)

<sup>9</sup> *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Fontamara, Barcelona, 1980, p. 200

<sup>10</sup> «El ego, el moi, después de Freud, Foucault o Lacan, no es sólo —como en Rimbaud—, un *autre*, sino una especie de nube magallánica de energías interactivas y cambiantes, introspecciones parciales, momentos de conciencia condensada, digamos que móvil e inestable en torno a una región central aún más indeterminada o a un agujero negro del subconsciente, del inconsciente o del preconscious» (G. Steiner, *op. cit.*, p. 57).

<sup>11</sup> P. 54, Siglo XXI, México, 1968.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

siendo manejadas para fijar el sentido de las cosas.

En este punto podríamos recordar que en *El nacimiento de la tragedia* F. Nietzsche manifestaba que la cultura de la Grecia clásica había tenido su nutriente en la fructífera oposición entre Apolo y Dioniso propia de la tragedia ática –que se realizaba como un compromiso con lo auténtico, con el no mentir(se)<sup>14</sup>–, nexo mágico y señero que habría sido suprimido por la *comedia nueva* de Eurípides en la que nos encontraríamos ante el paradigma plebeyo y deforme de lo socrático. Al margen de lo discutible de la tesis nietzscheana, puede reseñarse que probablemente existió una especial influencia de la tragedia ática sobre la cultura griega: así lo certificaría el que, como indica Aristófanes en *Las Ranas*<sup>15</sup>, Eurípides se enorgulleciese de que, gracias a él, los griegos habían aprendido a hablar. El comentario euripideo –que, por otra parte, pudiese ser interpretado como una vana jactancia, quién sabe si al hilo de ese disgusto con los atenienses que le llevó al voluntario exilio– adquiere una condición superior si se tiene en cuenta que puesto que Aristóteles afirmaba que el lenguaje (*logos*) es lo que caracteriza al ser humano –que «el hombre es el único animal que tiene palabra (*logos*)», la cual sirve «para manifestar lo conveniente y lo dañoso, lo justo y lo injusto, y es exclusivo del hombre, frente a los demás animales, el tener, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto»<sup>16</sup>, ese «elemento divino» en el que se cimenta su «perfecta felicidad [...] si ocupa todo el espacio de su vida»<sup>17</sup>–, lo que los atenienses deberían a Eurípides no sería solamente la instrucción en el habla sino también (al menos en parte) un determinado sentido de identidad humana.

Que la relación entre palabra (*logos*) y hombre no es en absoluto exclusiva de épocas muy pretéritas vendría corroborado por el hecho de que, siglos después de Eurípides y de Don Quijote, Fausto bregará por acertar con una traducción apropiada a *logos*: empeño que se resolverá, como es sabido, con el sustantivo *acción*; esa que, a la postre, posibilitará la salvación del alma del protagonista dando, a la vez, significado a su existencia, *a su identidad*<sup>18</sup>. Esta orientación habría continuado, quizás, vigente para generaciones futuras pues cabría preguntarse si en nuestros días el progreso no sigue siendo leído desde la perspectiva fáustica: al respecto, puede recordarse que, con motivo de la conocida rotura de una presa cerca del Parque

<sup>14</sup> Compromiso posiblemente similar al que Bataille expresaba como sigue: «sólo se escribe con autenticidad bajo una condición: que a uno le dé todo igual, se pase por el forro las consignas. [...] El escritor sólo se puede comprometer con la lucha por la libertad, manifestando esa parte libre de nosotros mismos que ninguna fórmula puede definir, sino solamente la emoción y la poesía de las obras desgarradoras. Más que luchar por la libertad tiene que hacer uso de ella, encarnarla en lo que dice. [...] Un escritor de verdad muestra –a través de la autenticidad de sus escritos– el rechazo al servilismo (y en primer lugar el odio a la propaganda)» («¿Es útil la literatura?», en *La literatura como lujo*, Versal, Madrid, 1993, p. 32

<sup>15</sup> Vv. 23-24

<sup>16</sup> *Política*, I, 2, 1253a 9

<sup>17</sup> *Ética Nicomáquea* X, 7, 1177b 25

<sup>18</sup> La originalidad fáustica se evidenciaría al dirigir la mirada a otros momentos de nuestra historia: «el ejemplo de las pirámides es extraordinario en el sentido en que muestra un inmenso trabajo al servicio de un fin inútil, de un fin propio de la cultura, no a la razón de ser fundamental del trabajo, como fueron las presas que se descuartizaron y las chozas que se levantaron para sobrevivir», G. Bataille, *El equívoco de la cultura*, en *op.cit.*, p. 186

Nacional de Doñana, se ha subrayado en alguna ocasión lo positivo de ciertas labores mineras que, por presentarse en términos de puestos de trabajo, habrían comportado que los riesgos ecológicos pasasen a un plano secundario. La vigencia de la aludida relación se inferiría asimismo a partir de las siguientes palabras de Steiner: «en la prosa de Kafka, en la poesía de Paul Celan o de Mandelstam, en la lingüística mesiánica de Benjamin y en la sociología política y estética de Adorno, el lenguaje opera, incrédulo de sí mismo, en el agudo filo del silencio. Ahora sabemos que si la Palabra “fue en el principio”, también puede serlo en el final, que hay un vocabulario y una gramática de los campos de la muerte, que las detonaciones term nucleares pueden ser designadas como “Operación Sol Brillante”. Como si la quintaesencia, el atributo identificador del hombre –el *Logos*, el órgano del lenguaje–, se hubiera roto en el interior de nuestra boca»<sup>19</sup>.

De esta persistencia del vínculo entre palabras e identidad humana resultaría una tentación a precisar cuáles son ahora esas *voces rotas* y qué tipo(s) de identidad humana se lee(n) en ellas; se derivaría una incitación a reflexionar sobre la manera cómo deben ser escuchadas esas voces –*rotas* o no– que dicen un cierto sentido de identidad humana: las que disertan acerca del mapa genético, pongamos por caso. Y otro tanto podría decirse de esos sonidos que cantan en (cualquiera de las diversas manifestaciones de) la música, en la que, modificando parcialmente el comentario de M. Cacciari sobre los *Lieder* de Schubert, lo importante no sería sólo «aquello que se dice» sino acaso principalmente «la claridad con la que emerge la *voz*»<sup>20</sup>; distinción que se podría emparentar con lo que escribía L. Wittgenstein en *A Lecture on Ethics*: «mi última dificultad es una que vale para casi todas las largas disertaciones filosóficas: que el oyente no puede ver, al mismo tiempo, el camino por el que es llevado y el término al que conduce. Esto quiere decir: o bien que piensa: “Es verdad que comprendo todo lo que dice, pero ¿a dónde quiere llegar con eso?”, o bien: “Ciertamente veo a dónde quiere llegar, pero ¿cómo va a conseguirlo?” De nuevo, no puedo sino rogarle a usted que sea paciente, y esperar que, al final, vea tanto el camino como su término»<sup>21</sup>.

Al hilo de la disquisición realizada por Wittgenstein me gustaría evocar en este momento una escena del film de Otto Preminger *Fallen Angel* (*Ángel o diablo*): la pareja protagonista –Alice Faye y Dana Andrews–, que acaban de casarse, entran en una pequeña habitación de hotel; tras una breve disputa, el marido se va al bar a tomar una copa; cuando regresa, la mujer acaba de ducharse –pide primero una toalla y a continuación una bata que el esposo le alcanzará recatadamente–; al salir ella del baño, continúa la discusión y posteriormente se reconcilian; después de un beso, el marido, sentado primero junto a la ventana y más tarde en el borde de la *única* cama –en la que la esposa está echada–, narra su vida; finalmente, se tiende sobre el lecho; la mujer le habla con voz suave y él se adormece; ella recoge el cigarrillo de entre los dedos de él, apaga la luz de la mesilla de noche y se incorpora; la cámara inicia entonces un *travelling* siguiendo a la mujer que se dirige a la ventana y la abre; entra

<sup>19</sup> *Op. cit.*, pp. 50 y ss.

<sup>20</sup> *Hombres póstumos. Música, voz, texto*, p. 56

<sup>21</sup> G. Brand, *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*, Alianza, Madrid, 1981, p. 7

así una suave brisa que mueve levemente las cortinas y lleva a pensar en una refrescadora de la habitación; la cámara se detiene en esta imagen, a la vez que la mujer sale del encuadre, pudiéndose ver, a través de los cristales, las tres primeras letras del rótulo luminoso del hotel, es decir, *hot* (caliente); la cámara permanecerá en esa posición exhibiendo la mudanza de la luz nocturna a la diurna, instante en el que retrocederá para mostrar a la mujer echada sobre la cama al lado del marido –*ambos vestidos y boca arriba*. Pudiese ser que con este diseño de escena la intención del director fuese evitar la censura, prescrita en el Código Hays, que impedía que se viese a los esposos acostarse con naturalidad en el mismo lecho (de ahí la moda de las camas gemelas); y pudiese ser también que se persiguiese un objetivo estético, que ciertamente se consigue pues la belleza de este plano es admirable<sup>22</sup>. En cualquier caso, la técnica, guiada con toda probabilidad por un fin narrativo, habría propiciado, de esta forma, una (*casi*) *reflexión* –«la finalidad no es lo que hace al escritor, sino la verdad de lo que hace»<sup>23</sup>–, habiendo sucedido algo así como lo que prometía Wittgenstein: observar tanto el camino como su término; y también, parafraseando la anteriormente apuntada explicación de Cacciari, la fuerza con la que emerge la imagen.

Continuemos, por un momento aún, en el referente cinematográfico y, prolongando la ponderación que antes emprendíamos, podríamos considerar si –paralelamente a lo acotado sobre las palabras escritas o los sonidos musicales– es conveniente además mirar las películas –por poner ejemplos recientes, desde la última entrega de la serie de J. Bond hasta *On connaît la chanson* de A. Resnais pasando por el modelo tarantiniano– por si también ahí se expusiesen específicos sentidos de identidad humana. Al respecto, y fijándonos en el primero de los tres, tal vez se podría sugerir que –a diferencia de otros momentos cuando los modelos habrían sido simplemente presentados o, si se daba la circunstancia de un cierto compromiso moral del artista, promocionados– algo característico de nuestro fin de milenio –algo propio de eso que ansían decir o dicen (algunas de) esas voces, sonidos e imágenes– sería una estrategia consistente en *vender* ya no sólo productos materiales sino prototipos morales, existenciales, etc. (piénsese, por ejemplo, en los teléfonos móviles y el subsiguiente parloteo callejero): «en nuestros días [...] es muy probable que la literatura no estuviera situada del lado de los signos religiosos, sino probablemente mucho más del lado de los signos, digamos, del consumo o de la economía»<sup>24</sup>. En este punto, podría recordarse que la mencionada última película del superagente 007 era comentada en un diario de nuestro país precisamente con el título de *Licencia para anunciar*. Ahora quizás merecería ser traída a colación la pregunta contenida en la elegía de Hölderlin *Pan y vino*, y recogida por Heidegger: «[...] ¿y para qué poetas en tiempos de penuria?»<sup>25</sup>

<sup>22</sup> «Como punto de partida de la obra más grande se puede suponer la circunstancia más fútil», M. Blanchot, *op. cit.*, p. 16

<sup>23</sup> M. Blanchot, *op. cit.*, p. 21.

<sup>24</sup> M. Foucault, *Lenguaje y literatura*, en *op. cit.*, p. 91

<sup>25</sup> «¿Y para qué poetas?» en *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 1995, p. 241