

Textos
imprescindibles
colección

El don de don Quijote Locura y deconstrucción

Ana Levstein



El don de don quijote

Locura y deconstrucción

Ana Levstein

Textos
imprescindibles
colección

AUTORIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Rector. Mgter. Jhon Boretto

Vicerrectora. Mgtr. Mariela Marchisio

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Decano. Dr. Gustavo Urenda

Vicedecana. Dra. Marta Pereyra

Secretaria de Ciencia y Tecnología. Dra. Ileana Ibáñez

COMITÉ EDITORIAL ANARCHIVO

Directora. Dra. Ileana Ibáñez

Coordinadora administrativa. Esp. Micaela Arrieta

Asistente editorial. Lic. Agustina Elizabeth Giraudo

COMITÉ DE REFERATO

Lic. Tadeo Gastón Otaola

Dr. Pablo Daniel Sánchez Ceci

Levstein, Ana

El don de don Quijote : locura y deconstrucción / Ana Levstein ; Adaptado por Ana Levstein.
- 2a ed.- Córdoba : Anarchivo. Editorial de comunicación, cultura y tecnología . Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2026.

Libro digital, iBook - (Textos imprescindibles)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-91115-9-0

1. Análisis Literario. 2. Ensayo Literario. 3. Novelas. I. Levstein, Ana, adapt. II.

Título.

CDD A860

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Anarchivo. Editorial de cultura, tecnología y comunicación

Bv. Enrique Barros esq. Los Nogales Ciudad Universitaria | 5000 | Córdoba | Argentina

Tel. +54 351 5353680

www.fcc.unc.edu.ar | anarchivo.fcc.unc.edu.ar | editoralanarchivo@fcc.unc.edu.ar

Corrección de textos: Lic. Lucas Aimar, Lic. Gabriel Díaz Heredia y Dra. Paula Torres

Maquetación y diseño de cubierta: Lic. Gabriel Díaz Heredia

Ilustración de cubierta: Lucas Jalowski

Septiembre, 2026

Editado en Córdoba, Argentina



Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0.
Licencia Pública Internacional » CC BY-NC-ND 4.0

Usted es libre de: *Compartir* » copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. **Bajo las siguientes condiciones:** *Atribución* » Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. *No Comercial* » No puede utilizar el material para una finalidad comercial. *Sin Obra Derivada* » Si transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

*Dedico este libro a la memoria de mi abuela Clotilde Ruiz de
Molina y, a través de su nombre, al don de la Memoria.
Y también a la Sole Boero.
Y, por supuesto, al Manu.*

Agradezco...

A Gabriel, mi esposo, que acompañó el día a día de esta tesis.

A mis padres, Yanco y Titi, incondicionales como siempre y que me ayudan a seguir creyendo en mis quijotadas, apoyándolas invariablemente.

A mi familia ampliada de hermanos, amigos, cuñados, tíos, primos, sobrinos y, nunca tan bien dicho, “demás deudos”, quienes, con su latiguillo “¿Ana, cuándo terminás con eso?”, me ayudaron realmente a terminar.

A mis hijas, Laura y Silvana, mis rebeldes retoños, para quienes el esfuerzo de este trabajo, que trata sobre “dar el tiempo”, las privó de muchos tiempos de “mamá”. Ojalá alguna vez encuentren el sentido de este esfuerzo (¿puro?) cuyo horizonte, aunque ahora no me crean, son ellas.

A Silvia Barei, mi directora de tesis, por su actitud siempre paciente, cariñosa, tranquila y su enorme generosidad intelectual. Y por su bello prólogo.

A Mabel Brizuela y Diego Tatián, quienes, junto a Silvia y desde la Comisión Asesora, soportaron estoicamente los borradores –peor que precarios– y prestaron el consejo necesario y oportuno a la hora de las correcciones.

A Jacques Derrida, un faro cuya luz, “natural” o “artificial”, “original” o “suplementaria” alumbra, *de toute façon*, cada frase de esta tesis (o por lo menos las que están bien).

A Françoise Weyer, responsable de Relaciones Internacionales de la Escuela de Altos Estudios de París, alias la *Vitesse de la lumière*, por contagiarme velozmente su imperturbable optimis-

mo en las etapas más duras –aparentemente interminables– de la investigación.

A Jaime Zapiola y a Sylvie Marion, a la que tanto se extraña, porque en su acogedora casita de Vincennes, con sus libros y su asistencia espiritual e intelectual, comencé a garabatear las ideas-fuerza de la tesis.

A Gladys Gatti, mi profesora de Literatura Española I, quien me prestó un inmenso apoyo en sugerencias, diálogos –cafecitos y canapés mediante–, además de poner a mi disposición su vasta biblioteca sobre el tema.

A María Soledad Boero y a Inés Magnasco, quienes me enseñaron, desde su esmerado y amoroso apoyo, la verdadera diferencia entre intercambio y don. Mi deuda con ellas: inconmensurable. Nuestras discusiones sobre el proceso de este trabajo y su impresentable *backstage* fueron, además de fecundas intelectualmente, muy catárticas y, sobre todo, divertidas. Inolvidable.

A mi compañero de trabajo Santiago Ruiz y a mis adscriptas, amigas y asesoras omnipresentes, Laura Pellizzari y Barbi Couto. Este libro (entre muchos otros mimos al alma) no existiría sin ellas. También a Seba Prevotel, Mariela Zanazzi, Bettina Sisi, Kolo Dahbar, Flavio Borghi, Luciana Capellino, Belén Espoz, Seba Gastaldi (y sé que no me alcanzan las páginas para nombrar a todos), que me reemplazaron en clases y horarios de consulta cuando el implacable embudo de tiempo de toda tesis en sus finales no permitía nada distinto de las jornadas completas frente a la compu.

A Norita Smith, al Dr. Carlos de Pauli, a Ana Maccioni y a Oscar Sosa Gallardo en nombre de SECyT (Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba), porque se sumaron a las huestes de esta quijotada.

Al tribunal de tesis: doctores Lila Perrén de Velasco, Roberto

Ferro y José Amícola, quienes con sus observaciones enriquecieron el archivo “Tesis” para su edición.

A mi talentoso sobrino Lucas Jalowski, ilustrador de la tapa.

Fernando Christin y Marysol Farneda, quienes levantaron el guante de editar el libro. Otra quijotada.

A lxs editorxs de Anarchivo, y a la Facultad de Ciencias de la Comunicación, encabezadxs por la iniciativa de Ileana Ibañez. Mi deuda eterna por materializar este sueño de reedición.

Finalmente, a todos aquellos que, como don Quijote, tienen el inquebrantable don de creer y luchar por lo imposible...

Errancias

Por Silvia N. Barei

*Es mejor fracasar enseñando lo que no debería ser enseñado
que triunfar enseñando lo que no es verdad.*

Paul de Man

Cuando Ana Levstein había puesto un punto final (acaso provisorio) a este libro, moría en París Jacques Derrida. En una de sus últimas entrevistas había señalado: “La huella que dejo significa a la vez mi muerte, futura o ya acaecida y la esperanza de que ella me sobreviva”.

En las páginas de este estudio sobrevive algo más que la “huella” de Jacques Derrida. Sobrevive la lección del maestro porque hay que señalar que Ana Levstein mantuvo con Derrida un diálogo fluido de maestro a discípula en el acogimiento hospitalario que le prodiga el filósofo en su seminario. Fiel a su idea de una internacionalidad que eliminase las fronteras de la tradición universitaria francesa, abrió desde la filosofía un espacio que autorizaba a todos los que provenían de otros campos, a contribuir a los debates de una escena crítica intensa.

En esa escena parisina –desterritorialización del cuerpo y desestructuración del pensamiento– comienza a dibujarse este libro. Por ello el primer gesto, la primera palabra va dedicada a Derrida, el “faro” que alumbraba “cada frase de esta tesis”.

Ana Levstein se propone con este texto abrir la lectura de *El Quijote* hacia una instancia en la que no hay desciframiento o secreto posible detrás de los signos sino una puesta en práctica de lo que no supone un término o un hacer metódico.

Poniendo en cuestión el campo de la legibilidad dominante, indudablemente una perspectiva como esta tiene que causar conflicto con los procesos de legitimación del ámbito académico que siempre opera como resguardo, tiene que producir una confrontación sistemática que termina funcionando como *escándalo*: leer desde otro lugar no deja de plantear un desafío al viejo canon y un deslizamiento hacia nuevos sistemas de reflexión y de escritura.

¿Cómo puede un pensamiento que no desconoce a *El Quijote* como el texto canónico por excelencia, aceptar que es en la máxima ilegibilidad donde anida una escritura que se inscribe como pliegue, como abismo y a la vez como resistencia?

Digámoslo de una vez: este libro no es un análisis, ni siquiera un ensayo sobre *El Quijote* de Cervantes. Es más bien una travesía, una deriva y por qué no, hasta una excusa.

Tal vez representa un anhelo o un desafío privado, pero desde allí abre un espacio donde la articulación teoría-filosofía nos enfrenta no a seguridades, sino a un conjunto de contradicciones basadas en una potencia inicial que termina invirtiendo la secuencia entera de los marcos de lectura tradicionales.

Para Levstein el significante Quijote no es una fuerza totalizadora homogeneizante sino una designación en la que permanece abierto el espacio de expansión de una heterogeneidad irreductible.

Podríamos decir que este es un análisis inesperado y, a pesar de sus propósitos des-constructivos, paradójicamente constructivo en sí mismo, ya que trabaja en los intersticios de un *ethos* narrativo privado –el de Cervantes–, otro colectivo –el de Don Quijote y Sancho– y otro histórico –una España donde se anuncian los signos de la decadencia.

Este camino de la paradoja, que es también la de la obra y la

de la desconstrucción a la que es sometida, implica un sustento metodológico significativo: el texto constituye una travesía, una respuesta activa y comprometida con una época de grandes trastornos, transformaciones y hasta catástrofes como lo es la propia –y como lo fue la de Cervantes.

Si *El Quijote* es el libro que descubre –especie de ícono de la emergencia de la novela moderna– nuestra propia tradición cultural como cultura basada en el poder y en las desigualdades, y es la historia del triunfo de la sociedad mercantil, es también el libro que habla desde la heterogeneidad fundamental de su lenguaje y la versatilidad de su dispositivo narrativo.

Porque justamente el problema del lenguaje y de su compleja existencia y modulación escrituraria es central para esta crítica. Dice Levstein:

Hay una escritura buena y natural, la inscripción divina en el corazón y el alma, la que siente y vive Don Quijote al decidir su vida como caballero errante (...) porque es la voz de su conciencia, de su alma, de la naturaleza. Del otro lado y en el mismo intento, hay una escritura mala, artificiosa, técnica, exiliada en la exterioridad del cuerpo, escritura del afuera, de las pasiones, que es su locura devenida precepto portador de muerte. (2005: 71)

Lo que don Quijote busca es un proceso de transformación de la realidad ordinaria y lo hace a cuenta de su propia transformación inicial: asunción de una personalidad deseante que lo libera de las angustias del mundo que lo rodea. Construcción libresca e intertextual de sí mismo basada en la dificultad de toda identidad: locura, representación y alteridad en permanente devenir, la enajenación de don Quijote es en sí misma “el don, la

excusa y el perdón”, como escribe Levstein.

Y así, la utopía de la fiabilidad legal de lo impreso se desmorona cuando aparece en toda su desnudez la lógica del poder como “máquina de guerra”, para decirlo en términos deleuzianos.

El caballero derrotado y enfermo del final, vuelve a ser Alonso Quijano pero sólo cuando ya se encuentra en el borde –autoexpulsado– del reino de este mundo y queda entonces construido (¿desconstruido?) proyectivamente como un sujeto marginal y desencarnado (¿por qué no descentrado, desencajado, desorbitado, “descompaginado?”) que muere para que nazca una forma: el triunfo de la novela, pero también para visibilizar los modos en que las estructuras de poder se inscribirán en adelante en el cuerpo de los sujetos y, por lo tanto, las nuevas maneras de disociación social que proveerá a los siglos venideros el capitalismo naciente.

Lo que *Don Quijote* impone a la conciencia como lucidez última es la experiencia moderna de la temporalidad en la que el pasado y el futuro estallan, e inscribe en su cuerpo (textual) la “semilla de su propia desconstrucción”. Es decir, plantea una y otra vez preguntas que no pueden contestarse.

Como todo texto complejo, la travesía por la novela muestra la emergencia y desaparición de otros tantos centros transitorios que construye el lenguaje. Don Quijote instaaura un vacío en el cuerpo de la realidad: disuelve la verosimilitud de un personaje “caballero heroico” desplazando el eje desde una errancia que es experiencia vital individual, pero socialmente significativa:

La errancia es practicada por los caballeros andantes, pero además el error es cometido por este caballero en su “errar” tan descompaginadamente por las hojas de su época y su mundo.

Metáfora de la propia deriva por la teoría y por el texto, la investigación se ha llevado a cabo, pero no acaba en la verdad

como querría Paul de Man, sino en la paradoja, en la aporía, como querría Derrida. El texto hace resistencia y muestra que ninguna categoría totalizadora es adecuada para albergarlo. Se construye en el diferir constante y en la diferencia: “diferencias de lugares y diferencias de fuerzas” (Derrida, 1989: 33).

Diferencia que abre también el espacio de lo ilegible –de allí su vulnerabilidad– y comporta una vigilancia intelectual que se constituye como resistencia esencial a toda frontera establecida.

Al mismo tiempo que la travesía de la autora es incompatible con un centramiento en el texto, al que define como “laboratorio paradigmático de estrategias de lectura”, desencadena por ello una multiplicidad de propuestas heterogéneas señalando desde la Modernidad triunfante de principios del siglo XVII los huecos de nuestra actual desazón/sinrazón.

Volver a *El Quijote* ahora, es decir cuatrocientos años después de la aventura cervantina, y volver a leerlo desde el juego de contrapunto que establece con la aventura derridiana, me hizo pensar que tal vez nunca se termina de leer un libro. O tal vez nunca se termina de aprender a leer.

Introducción

Esta introducción se propone anticipar al lector los recorridos –por momentos laberínticos como la deconstrucción misma– de la presente investigación.

Hemos intentado dialogar con dos textualidades fundamentales y fundacionales: Don Quijote de Miguel de Cervantes¹, obra con la que surge la novela moderna, y la estrategia de la deconstrucción en el referente de Jacques Derrida y algunos títulos de Jean-Luc Nancy que formalizan acabadamente la crítica a la “metafísica de la presencia”.

La magnitud de la tarea da la pauta de la necesidad de focalizar a través de hipótesis vertebradoras, las coordenadas de referencia de nuestro abordaje, tanto del texto cervantino como del deconstruccionista, así como señalar la intención transdisciplinaria –filosofía, semiótica, teoría y crítica literaria–, que guía nuestra lectura.

En trabajos anteriores (Levstein, 1995a, 1995b, 2000), hemos situado la “locura” –no sin antes desustancializar el concepto y la palabra– en el escenario griego, donde ésta es un “don” mandado por los dioses, recibida por los mortales en el oxímoron del privilegio y la condena al mismo tiempo y siempre relacionada con la *hybris* o desmesura.

En el texto de Cervantes, Alonso Quijano se convierte de la

noche a la mañana en “Don Quijote”. Todo su entorno parece situar el origen “médico” de sus disparates en las novelas de caballería andante que ha leído profusamente. Decide llamarse Quijote y se auto-rebautiza con el título de “don” que en la España de Cervantes era comprado o heredado. Este hecho quizá anecdótico para otras perspectivas posibles, nos permitió recontextualizar la polisemia del “don” en el sitio de privilegio que tiene en los textos derridianos desde comienzos de la década de los noventa² y crear así la trama de supuestos que soportan nuestro abordaje.

Desde la mirada deconstructiva, el don tiene en común con la locura su relación con lo imposible, por interrumpir toda economía y toda posibilidad de intercambio. El don como la locura son aporéticos. Ambos hacen entrar en crisis al Logos o Razón.

Una metáfora de Sancho referida a don Quijote, quien “todo lo paga, más cuando su moneda es locura”, también –y muy probablemente– accidental en el contexto de las casi mil páginas de la obra, permitió armar un complejo rompecabezas donde se cruzan y se vuelven equivalentes, dos órdenes seriales que están en las antípodas de lo pensable: lo incalculable del don en la locura del protagonista, por un lado, y el paradigma del intercambio que representa el sistema monetario, por el otro, pero que puede, en la hipótesis de la moneda falsa, producir o invocar el “evento” del don.

Así, este –sólo en apariencia– sencillísimo argumento va tejiendo y desagregando los grandes tópicos de la deconstrucción de la metafísica de la presencia y sus tradicionales oposiciones

1. Para el presente trabajo hemos manejado la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas y con estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter: *Don Quijote de la Mancha*. Editorial Crítica, Barcelona, 1999.

2. Fundamentalmente en su libro *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa* (Ediciones Paidós, Barcelona, 1995a. Traducción de Cristina de Peretti) y también los seminarios dictados en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* sobre la hospitalidad, la responsabilidad, el perjurio y el perdón.

(original/derivado, centro/periferia, verdad/falsedad, razón/locura, voz/escritura, realidad/ficción, etc.), la representación y sus abismos tanto trágicos (Capítulo Cuarto) como cómicos, que la locura pondrá en vertiginosa deriva.

De este modo aparecen la parodia de la parodia y el *parergon* o marco, del cual no se puede afirmar si es parte del adentro o del afuera de la obra ya que la misma oposición adentro/afuera es deconstruida (Capítulo Quinto); y lo incalculable del sentido indecidiéndose en el “peligroso suplemento” o signo, haciéndose pasar por la cosa a la que sustituye, introduciendo el mal, la hipocresía, y el fingimiento (Capítulos Primero, Segundo y Tercero).

Además, la indecidibilidad atraviesa los Corpus/cuerpos, es decir, el cuerpo discursivo de las novelas de caballería que ha enloquecido la mente y menguado de carne al cuerpo del pobre Quijano/Quijote (Capítulo Quinto).

Aquí creemos oportuno formular una caución: nuestro recorrido, si bien se lleva a cabo en una obra española, quizá la novela más célebre de todos los tiempos y las lenguas, no es –o al menos no buscó deliberadamente ser– una investigación de literatura española. Más bien el propósito de nuestro abordaje de *Don Quijote* es construir una máquina de lectura deconstruccionista capaz de detectar e interrogar los *deslices* del texto, sus aporías, contradicciones y zonas de máxima intraducibilidad. Es decir, relevar zonas en que el significado del texto no es justamente el que se está proponiendo, sino otro contradictorio. La deconstrucción es la búsqueda vigilante de aporías, puntos oscuros o momentos de auto-contradicción donde un texto traiciona involuntariamente la tensión entre la retórica y la lógica, entre lo que quiere decir manifiestamente y lo que no obstante está obligado a significar.

En el caso que nos ocupa, la ecuación propuesta por Sancho, moneda=locura, es decir, el intratable don “locura” en términos del paradigma de lo intercambiable “moneda”, se constituye en ese desliz o dislocación que va tensionando los argumentos y poniendo a punto esta máquina de detectar aporías.

¿Por qué, entonces, la elección de *Don Quijote*?

Primero: don Quijote es aporético, es un lugar de sentido donde coexisten la locura y su contrario, con un cierto grado de palíndromía y reversibilidad. Es el lugar de la indecidibilidad donde nace el sentido como direccionamiento y como responsabilidad de la decisión –pero, aceptando con Kierkegaard–, que “el instante de la decisión es una locura”.

Segundo: *Don Quijote*, primera novela polifónica del mundo, según Lázaro Carreter, permite en aquello que tiene de renacentista (inmanencia, finitud) y en sus anticipaciones del barroco (trascendencia, infinitud), poner en escena no sólo dicha reversibilidad mutua de la razón y la locura, sino también las series de oposiciones indecibles que le son coextensivas. Los juegos barrocos –idea de infinitud, parodias en abismo, *trompe l'oeil*, literatura dentro de la literatura, don Quijote personaje de una novela en la Segunda Parte de *Don Quijote*, pliegues, etc.– hacen de esta obra un laboratorio paradigmático para ensayar los procedimientos no repetibles de la deconstrucción –como el heliotropo en su forma de piedra preciosa– donde se opera una sinonimia entre deconstrucción y locura.

La deconstrucción no puede operar sin el descentramiento y los juegos aporéticos de la locura; a su vez, las quijotadas de la locura, en su búsqueda de lo imposible sólo encuentran su axiomática y formalización en las aporías del don, herramienta de primer orden de la deconstrucción.

Entonces, una definición –entre otras– de deconstrucción o

deconstrucciones, afirmarí­a que esta/s no puede/n sino ser barroca/s, polifónica/s, plegada/s. De allí que la máquina de leer la locura de don Quijote en *Don Quijote* y no cualquier otro texto u otra locura, tiene un valor a la vez paradigmático y experimental. El barroco no cesa de hacer pliegues, pensó Gilles Deleuze:

No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románticos, góticos, clásicos (...) pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito (...). El barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma. (Deleuze, 1989: 11)

Los importantes paralelismos entre la estética barroca y los protocolos de la deconstrucción merecerían una particular profundización que, por razones de espacio y tiempo, sólo son señalados en el presente libro.

En los Capítulos Sexto y Séptimo nos proponemos leer en clave deconstruccionista –siendo la relación locura/don el hilo conductor– los ensayos sobre *Don Quijote* de dos filósofos españoles. Se trata de *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno (2000) y *Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset (1936). Se enfatiza la retórica de un duelo reapropiante en el quijotismo sin Cervantes, autobiográfico, de Miguel de Unamuno, en su aspiración de inmortalidad, para la cual don Quijote sirve, en sus propias palabras, de “pretexto” o “cañamazo”.

El Capítulo Sexto focaliza en la lectura que Ortega y Gasset hace del esfuerzo “puro” de don Quijote, como un límite que quebranta sus fuerzas –y su locura– conduciéndolo a la melancolía y luego a la muerte, cuando el mundo alucinado de su manía comienza a ser redescubierto en su desencantada y ya normalizada visión de la realidad.

Asimismo, el título de la obra de Gasset da impulso a una lectura en paralelo con las *Meditaciones* de Descartes (1987). La cordura y la sensatez de Quijano parece ser el final “iluminista” elegido por Cervantes para la “clausura” de este texto sin bordes. Un Cervantes cartesiano, acosado, como su personaje, por los genios malignos de los “encantadores”. No obstante la hipérbole-locura y la hipérbole-razón en el combate que el propio Descartes trataba de conjurar en sus *Meditaciones*, ha querido que la locura (el disparate, la razón “des-normalizada”) sea el fin del sentido de don Quijote, su teleología, si pensamos en la tenacidad del arquetipo literario a través de las cuatro centurias que nos separan de su nacimiento.

Por último, los Capítulos Séptimo y Octavo continúan la coincidencia de Ortega y Gasset y Derrida sobre el “escorzo” en el lenguaje de *Don Quijote* como la alegoría misma de la locura en tanto percepción alucinatoria y delirante. Además, los ensayos de Nancy (1990) nos ayudan a pensar a *Don Quijote* como un texto radicalmente nuevo, con un pie en el renacimiento y su inmanentismo; y el otro en la tiniebla confusa de una trascendencia divina, monoteísta y sacrificial.

A partir del Capítulo Octavo, todos los hilos convergen en una certeza que desarrollamos en las Conclusiones: la sinonimia de locura y deconstrucción axiomatizada en la aporética del don.

Capítulo Primero

Cervantes, *Don Quijote*, la deconstrucción

Cervantes: una panorámica de su vida-leyenda

Escribir sobre Cervantes, el *príncipe de los ingenios*, o del *misterio Cervantes*, que aún sigue y seguirá vivo como dice Jean Canavaggio (1997), es una tarea tan titánica como imposible, ya sea en los términos de cualquier tipo de corpus, como en los términos de una vida humana.

Pese a lo intimidatorio del proyecto, iremos –a lo largo de este marco introductorio y como etapa previa al análisis de la “locura” de don Quijote desde una lectura deconstruccionista-derridiana– al encuentro de este autor que encarna y resume el Siglo de Oro.

Canavaggio, uno de los eximios cervantistas que han dedicado su vida a “ir a este encuentro”, nos previene que “explicar a Cervantes es una aventura arriesgada”, ya que implica acercarse a un mito, donde lo fabuloso, lo seguro y lo inverosímil están inextricablemente mezclados. Él será, por tanto, quien nos lleve de la mano en esta primera parte de nuestra lectura.

Se trata también de “ir a su encuentro (...), siguiendo el movimiento de una existencia que, de proyecto que era durante su vida, se ha convertido en un destino” (Canavaggio, 1997: 15). ¿Cuál era entonces el rostro del autor de *Don Quijote*, el inventor de la novela moderna?

En el Prólogo de *Cervantes* de Jean Canavaggio leemos:

Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió

en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos. (1997: 15)

El propio Cervantes inicia, tres años antes de su muerte, el vigoroso autorretrato de pocas imágenes que todavía hoy lo designan en la memoria colectiva; el combatiente de Lepanto, el cautivo de Argel, el autor de *Don Quijote*. Su vida es reconstruida por los eruditos sobre terreno movedizo. La fabulación y la falta de documentos es excusable: está más cerca de la leyenda que del hombre real. Se trata de un hombre que vivió hace cuatrocientos años y a quien su obra se le escapa para vivir en adelante su propia vida.

Cervantes es intérprete y testigo de una España a la que observó en todas sus contradicciones, pero de la que fue solidario hasta el final. Dice Canavaggio: “Don Quijote y Sancho, en cierto modo no son sino aquel mismo que los inventó; también son España; son en última instancia, una parte de nosotros mismos” (1997: 19).

Nace en Alcalá de Henares en 1547. En esa época desaparecen Francisco I en Francia y Enrique VIII en Inglaterra, adversarios temibles del imperio de los Habsburgo, y Carlos V aparece en la cima de su poder. A este, respetuoso de los particularismos y las tradiciones de sus posesiones personales, no le interesaba la Europa unificada. Se afirmaba como uno de los fundadores del Estado Moderno.

Juan Ignacio Luca de Tena (1996) sintetiza el periplo vital de Cervantes, aun asumiendo las dudas que existen sobre su identidad. Señala como hitos su arresto en 1569 por haber herido a un tal Antonio de Sigura y la condena a que –con vergüenza pú-

blica— le fuese cortada la mano derecha, por lo que parte en destierro a Italia. En 1570 entra allí al servicio del recién nombrado Cardenal Acquaviva. Después se alista en el Ejército y, por una ironía del destino, termina cumpliendo una pena similar a la que se le había impuesto por el altercado con Sigura: no vuelve a España sino después de diez años y con una mano inutilizada, tras cinco años de servicios militares en Italia y el Mediterráneo y cinco de cautiverio en Argel. Muestra gran heroísmo en la batalla de Lepanto cuando se niega a retirarse bajo cubierta por estar enfermo y donde pierde el uso de la mano izquierda. En 1580 vuelve pobre y manco a España.

En 1581 viaja a la corte de Felipe II en Portugal y después a Orán. En 1582, vuelto a Madrid, solicita sin éxito un puesto en América. En los años siguientes se relaciona con Ana de Vil-lafranco, casada, con quien tiene una hija, Isabel de Saavedra. En 1584 se casa con Catalina de Salazar y Palacios. Entre 1587 y 1594 desempeña un cargo de Comisario real de abastos para las galeras. El puesto le obliga a viajar continuamente por Andalucía y fija su residencia en Sevilla. La comisaría le ocasiona a Cervantes constantes problemas: dos veces es excomulgado por haber embargado trigo de propiedad eclesiástica y es encarcelado brevemente en 1592 por una acusación infundada de haberse excedido en su autoridad. Vuelve, entonces, a pedir un puesto en América que nuevamente le es denegado. Al abolirse el sistema comisarial consigue un cargo en Granada. En 1597 deposita los fondos del gobierno con un banquero que había quebrado. Vuelve a la cárcel, esta vez a la de Sevilla, por siete meses.

Hay pocos rastros documentales del intervalo que va entre este encarcelamiento y la entrega a la editorial del manuscrito de la Primera Parte de *Don Quijote*.

En 1604 alquila un piso en Valladolid donde se había muda-

do la Corte en 1601. Allí vive con su esposa, sus dos hermanas, su hija Isabel de Saavedra y una sobrina. Cuando la Corte vuelve a Madrid en 1606, Cervantes se instala allí junto a su familia. En ese lugar pasa los últimos años de su vida, de intensa creación literaria: *Novelas ejemplares*, *El viaje del Parnaso*, la Segunda Parte de *Don Quijote*, ocho comedias, ocho entremeses y el *Persiles*, obra póstuma. En 1615 termina la Segunda Parte de *Don Quijote*. Cervantes muere el 23 de abril de 1616.

El Quijote

Lo que más nos sorprende hoy de *El Quijote* es menos el mensaje que entrega que el gesto que lo resume: más que un ideal necesariamente contingente, el doble movimiento que hace que, cuanto más se obstina el héroe en enfrentarse al mundo, más se esconde o se resiste este, ahondando así el abismo trágico o cómico existente entre lo real y su representación.

Pasando a nuestro terreno teórico, la deconstrucción de la “metafísica de la presencia” que se evidencia en la semiosis sin origen ni fin, sin estatuto de realidad ni de alucinación que se ha dado en llamar “locura”, no es otra cosa que ese doble movimiento. Ese es el tema que nos convoca en este personaje tan persona, juego de espejos sin espesura real ni apariencias de vapor, en esta ficción tan verdadera que atraviesa la historia de las generaciones atravesándonos a todos y a cada uno.

De Dickens a Melville, de Flaubert a Dostoievski, de Kafka a Joyce y García Márquez, la novela moderna ha retomado de forma incansable esta parábola épica. Que Cervantes, sin saberlo, haya inaugurado el camino, nos lo hace singularmente cercano; más todavía, tal vez el hecho de que haya sido el primero en introducirnos en el corazón de la ilusión novelesca, al poner al desnudo, para preservarla mejor, la mentira sobre la que toda

ficción funda su verdad.

Alonso Quijano, un sencillo hidalgo, de escasos bienes, decide “irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban” (Cervantes, 1999: 11).

Don Quijote plantea de hecho una cuestión peligrosa que continúa siendo para la literatura un incesante tema de turbación: ¿cuál es el lugar de los libros en la realidad?; ¿en qué importa a la vida su existencia?; ¿son verdaderos absolutamente o de forma relativa?; y, si lo son, ¿cómo prueban su verdad? “Alonso Quijano, lector ejemplar, el ingenioso hidalgo va a poner esa verdad a prueba, libre de descubrir a costa propia la ambigüedad entre la literatura y la vida” (Canavaggio, 1997: 267).

Del hidalguelo que al comienzo de la novela se ofrece a nuestras miradas, puede decirse que nada le predispone a entrar en la inmortalidad. ¿Dónde ha nacido? “En un lugar de la Mancha” cuyo nombre el narrador “no quiere” recordar. ¿Cuándo? “No ha mucho tiempo”. ¿Quién era?:

Un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor (...). Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. (Canavaggio, 1997: 268)

Y este “ser insignificante” —en términos de Canavaggio— de estado civil incierto, va a metamorfosearse de pronto: bruñendo la armadura mohosa de sus antepasados, elevando a su rocín a la dignidad de caballo de armas,

(...) bautizándose con un nombre pomposo que nadie nunca ha llevado antes (...) accede a una existencia nueva, que en adelante le pertenece en propiedad y que nadie podrá contestarle (...). Al mismo tiempo, por grande que sea su deseo de despojar al viejo hombre y abolir su prehistoria, no puede romper los vínculos que lo unen a lo cotidiano; quiera o no quiera, pertenece a su siglo. Son los entuertos del presente lo que don Quijote se ha dado por misión enderezar; pero su error es querer servirse de las armas del pasado. (Canavaggio, 1997: 268)

Jacques Derrida en *Le toucher* (2000) plantea la relación con el tiempo como asunto de fuerza, resistencia y deseo. El tiempo, diacrónico, sincrónico, también es cuestión de esfuerzo, y su relación con la locura podemos *a priori* definirla como carencia de *atouchement* con la gente y las cosas de “su tiempo”, con el vaciamiento de contemporaneidad desde el punto de vista “háptico”, que llega, en don Quijote, a convertir en religión (en abstracción) la relación amorosa con “su” dama Dulcinea.

Por eso, derrumbado este pilar de su credibilidad y fe, sumado a su vencimiento por Sansón Carrasco en una “representación” pueril y regresiva, comienza para don Quijote el principio del fin del “esfuerzo” titánico que sustituye a lo háptico normal: la caricia, el contacto, los afectos reales y no teatrales o fingidos como los que él recibe. Es decir, constituye el fin de su locura, encerrado en un universo autónomo, autopoietico y, a la vez, el fin de su vida. Evitar la muerte de don Quijote, inmediata a la recuperación de su cordura, implicaba una sustitución gradual de su alucinación. Ir colocando, desde el punto de vista fenomenológico, material y háptico, el mundo “consensuado” que la desplazará (¿definitivamente?) o que, al menos, negociará con

ella. Hay un instinto de preservación que reserva un “núcleo de locura” como refugio para eventuales evasiones. Lo que diferencia a un “cuerdo” de un “loco” es la inocencia con que expone “su piel”, “su exterioridad” (sus ideas, sus sentimientos) al mundo que los rodea; es, finalmente, una cuestión de registro háptico. Una “excritura”, diremos más adelante con Jean-Luc Nancy. Un “loco” que ha dejado de serlo, se reserva un *quantuum* de inmunidad para no volver a caer pesadamente en el mundo de la alucinación, pero también para defenderse del mundo brutal que se ha convenido en llamar “real”.

Cervantes anuncia en el Prólogo esta marcha paródica (nuevamente dos mundos, dos “canciones”) que informa de punta a cabo la novela, desde el momento en que don Quijote, a ejemplo de Amadís, se reviste de sus armas, hasta el momento en que los “encantadores” se apoderan de él para devolverlo a su morada.

Como en la locura, la epopeya burlesca de la que es héroe, mantiene una relación constantemente desplazada con los modelos a que se refiere y en los que entiende inspirarse: los gigantes a los que se enfrenta no son más que molinos, el yelmo de Mambrino que conquista es una bacía de cobre rojo, los fantasmas a los que asalta son pacíficos penitentes blancos. En cada ocasión, la realidad desmiente las ilusiones del caballero; en cada ocasión, este se *aferra obstinado a sus quimeras*. He aquí esa metáfora háptica con cuyo palíndromo³ o recorrido a la inversa, progresivamente, se podría curar al loco sin perder la belleza y la alegría que sostiene “su” mundo. Su locura “se aferra” (verbo táctil por excelencia) a lo inmaterial (sus quimeras).

Cuando el “palíndromo” o el camino de vuelta, que implica *repetición* pero también *diferencia*, no es suave sino brutal, como

3. Del griego *palin*: de nuevo, y *dromo*: recorrido, carrera.

el de Sancho que conmina a don Quijote a tener cuidado con esos molinos que no tienen brazos sino alas, la respuesta de este opone un rechazo despectivo:

Bien parece (...) que *no estás cursado* en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo, quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla. (Cervantes, 1999: 95)

La lógica de don Quijote es la de la sinrazón. Su locura no es una demencia, es la monomanía de un espíritu demasiado sutil, un “ingenioso”, víctima de una imaginación perturbada, un obstinado que, para descifrar el mundo (función de lectura visual pero, por sobre todas las cosas, háptico o táctil que es el sentido que engloba a los otros, y sin el cual no hay supervivencia posible) no quiere más código que el que ha encontrado en sus novelas.

Pero, por vergonzosa –o por divertida– que pueda ser su derrota, nunca agota el sentido de su empresa. La verdad de don Quijote no es la de un pelele desarticulado que las alas del molino envían contra el polvo. Tampoco se confunde, ni siquiera a modo de parodia, con la de los relatos fabulosos de los que se afirma ardiente defensor cuando, en respuesta a las argucias del canónigo, apegado al respeto estricto de una verosimilitud literal, se convierte, no sin talento, en el cantor de las aventuras del caballero del Lago. Su verdad se resume en el acto fundador por el que decide correr el mundo, reivindicando con vehemencia la identidad que se ha forjado: “Yo sé quién soy”, proclama al regreso de su primera salida, cuando un aldeano vecino suyo lo devuelve completamente magullado a su aldea. Una afirmación de la identidad en la locura donde resuena la frase de Michel Foucault: “(...) del hombre al hombre verdadero, el camino pasa por el hombre loco” (Levstein, 1995a: 207). Perseverando sin parar en

su ser, trasciende milagrosamente la suma de determinaciones que pesaban sobre él al partir.

Don Quijote mantiene contra viento y marea el proyecto de un hombre libre cuyo drama es el de servir de bisagra⁴ entre el mundo prosaico donde arraiga y el mundo ideal hacia el que se proyecta incansablemente. Como sostiene Canavaggio, “hacer revivir la andante caballería es, en efecto, se quiera o no, encarnarla en un universo que ya no es el de los libros. De ahí el «realismo» cervantino” (1997: 269).

Las llanuras de la Mancha, los muleros y comerciantes, las posadas en las que hace un alto, no son simplemente los elementos de un marco pintoresco; son los signos familiares de un presente del que no podría liberarse y que, en la cima de su exaltación, lo devuelve inexorablemente a tierra. Para continuar cada vez con su *impulso* (lo háptico) y preservar así su autonomía (elemento que lo sostiene en su locura, ya que es el Otro, lo heterónimo, lo único que podría sacarlo de ella), don Quijote no tiene más recurso que reducir ese presente a su porción “congrua” o congruente⁵, integrándolo en su sistema de pensamiento. Así, explica sus frustraciones por la acción de encantadores dedicados a perderle: son ellos los que han hecho desaparecer su biblioteca y transforman los gigantes en molinos para privarle del placer de vencerlos. Mientras sigue en el dominio de la ilusión, se otorga con su satisfacción manifiesta, los medios de interpretar las contradicciones de lo real. A este precio, sobre las ruinas del mundo legendario al que sin cesar se refiere, va edificando el mundo ambiguo del que es héroe.

4. Extrañamente, *charnière* en francés. Enfatizamos lo háptico, la encarnación, la problemática de la “carne”.

5. Según el diccionario Jackson, de *congruere*: convenir, es decir, conveniente, oportuna.

Forzado a pesar suyo a relativizar lo absoluto, don Quijote adquiere, con el contacto de todos cuantos surgen en su camino, una presencia que le habría faltado si sus extravagancias le hubieran conducido a algún asilo y condenado al aislamiento. Además, la ilusión de vida, de presencia que surge de sus bellas frases tienen que ver con la aparición de Sancho, su criado, en la segunda salida.

Don Quijote y Sancho, dos personas inseparables a quienes su respectiva complejidad opone como las figuras medievales de Doña Cuaresma y Don Carnal y cuyo diálogo, según tanto se ha dicho, confronta lo real a lo ideal, la prosa a la poesía. Mejor no forzar la oposición. La pintoresca pareja no es la asociación de dos símbolos; es la reunión fraterna de dos seres de carne y su aparente antagonismo es más bien una armonía sutil. Llega un momento en que se contaminan uno a otro. Hay un vaivén que, al hilo del relato, nos hace oscilar entre lo grotesco y lo sublime, entre la realidad y la ilusión. Este movimiento pendular que ritma la narración implica uno a uno a todos los personajes que la pareja encuentra en su camino y que también tienen su parte de verdad: la pastora Marcela, tan rebelde al matrimonio como enamorada de la libre vida de los campos; el infortunado Cardenio, a quien sus sinsabores amorosos han llevado al rincón más apartado de Sierra Morena, y cuya locura anuda el más extraño de los diálogos con la del caballero; la bella Dorotea, unas veces amante desconsolada, traicionada por su seductor, y otras veces astuta que se disfraza de infanta Micomicona para burlarse del ingenioso hidalgo; el capitán cautivo, cuyos novelescos amores con la mora Zoraida se inscriben en la tela de fondo de los recuerdos concretos de Lepanto y de Argel.

A medida que estas intervenciones sucesivas enriquecen la acción con intrigas episódicas, don Quijote y Sancho parecen

abocados a desaparecer entre bastidores. Sin embargo, en cada ocasión, las peripecias que les son contadas por quienes las han vivido, interfieren en su propia historia: por vías a menudo imprevistas, el curso de los acontecimientos los devuelve enseguida al primer plano de la escena. Así, en el momento en que la acción principal parece suspendida por la lectura de la historia de “El curioso impertinente”, cuyo manuscrito ha descubierto el cura en la posada, el espantoso alboroto que arma don Quijote, librando batalla con las cubas de vino, nos recuerda muy oportunamente que es él quien sigue siendo el héroe épico. Y lo será hasta el final de la Primera Parte, ya que esta acaba con su vuelta al redil: enjaulado por unos encantadores –que no son otros que el cura y el barbero–, será llevado, arrastrado por unos bueyes, hasta su aldea.

Conforme el lector se familiariza con este universo múltiple, descubre planos que se encabalgan, relatos que se ajustan unos a otros, espejos que se responden hasta el infinito. A esta construcción colaboran, por cierto, todos esos amantes desamparados que narran sus desventuras, y a los que un providencial concurso de circunstancias termina por reunir en la venta donde don Quijote fue armado caballero antaño, por un posadero bribón: intercaladas en el cuerpo mismo de la narración, estas historias consideradas verdaderas varían aleatoriamente las formas de su interpolación. Pero también depende mucho del arte con que el novelista se oculta tras los pseudonarradores a los que presta su voz y en quienes delega sus poderes. El más fascinante de estos dobles es, sin duda alguna, Cide Hamete Benengeli: émulo aparente de aquellos cronistas árabes a quienes, por pura convención, endosaban la paternidad de varios libros de caballería, es al mismo tiempo el autor postizo del que Cervantes se despega para juzgar la obra que está escribiendo, y el

escrupuloso historiador que descubre al lector su esfuerzo para cantar a sus héroes en toda su plenitud, haciéndole entrar así en el acto mismo de la creación literaria.

Se dice a menudo que *Don Quijote* es la primera novela de los tiempos modernos porque, como ha escrito Michel Foucault, “las semejanzas y los signos han roto en él su antigua armonía (...) las similitudes decepcionan, se inclinan hacia la visión y el delirio” (1969: 54). Pero es también porque este relato instaló por primera vez en el interior del hombre la dimensión imaginaria. En lugar de contar desde fuera lo que le ocurre al héroe, le da la palabra y la libertad de usar de ella a su manera, recreando de este modo el movimiento por el que cada personaje se inventa a medida que vive los acontecimientos:

Esta revolución copernicana no había sabido hacerla nadie antes de Cervantes (...). Ni él ni sus lectores captaron sin duda su alcance exacto. Pero el vivo éxito del libro, su difusión rápida y constantemente ampliada, le revelaron que había sabido responder a una expectativa y que su instinto no le había engañado. (Canavaggio, 1997: 273)

Cervantes no sólo ha logrado crear una personalidad contradictoria sino, sobre todo, dejar ver al lector esta razón instalada en el corazón de la locura. Y la filosofía moderna nos enseña esta inquietante intrincación: el ejercicio de la razón, su aplicación, proceden con frecuencia de un deseo que escapa a la conciencia o la razón.

La historia que sueña Quijote no procede solamente de alucinaciones, del hecho de que él no ve lo que debiera ver y sustituye lo que ve por lo que imagina. Ella reposa también sobre interpretaciones fantásticas de lo desconocido, de aquello que

se le presenta bajo un halo de misterio. El error de don Quijote se presenta más generalmente como el efecto de un razonamiento pervertido: no puede impedirse de relacionar lo que ve con los casos encontrados en las novelas. Espera que una viajera sea una cautiva, que los leones sean combatidos o que los galeros sean liberados. Su per-versión consiste en una versión libresca –gramatológica, diremos en el Capítulo Segundo– de la realidad como texto.

En la Segunda Parte, Cervantes modifica la oposición del héroe a la realidad. Don Quijote se vuelve más moderado en sus pretensiones, sabe que la caballería errante ha desaparecido, que su resurrección es improbable y reconoce que con frecuencia ha sido objeto de una ilusión, lo que no lo lleva a la verdad, ya que él atribuye su error a la intervención de los encantadores. En cuanto a sus descubrimientos maravillosos en la gruta de Montesinos, él mismo se pregunta si es sueño o realidad.

Lo que mantiene la ilusión del Quijote de vivir en un universo fáctico resulta ampliamente en la Segunda Parte, de la intervención de otros personajes que han leído la Primera Parte, que conocen su locura, y que disfrazan la realidad para adecuarla a lo que sucede en las novelas de caballería. Estas mascaradas en abismo proceden de dos grupos: algunos, como el Bachiller Sansón Carrasco (Sansón=fuerza, Carrasco=verdugo, en portugués) actúan con la esperanza de “curar” a don Quijote, obligándolo a volver a su pueblo, y así, no hacen más que retomar lo que ya habían intentado el cura y el barbero a partir del Capítulo XXVII de la Primera Parte: ellos se disfrazan, luego piden a la joven Dorothea que haga el rol de una princesa, Micomicona, que tendría la necesidad de socorro de don Quijote. En la Segunda Parte, Carrasco se presenta como caballero errante y desafía al Quijote: bajo el título de Caballero de los Espejos es vencido la primera

vez y aparece al final de la novela disfrazado de Caballero de la Blanca Luna, desafiando a don Quijote de nuevo. La victoria de Carrasco conduce esta vez al héroe y su novela, hacia el fin. *Post tenebras spero lucem*, dirá don Quijote, quien ya no espera nada de la vida, no obstante haber abierto el porvenir y la historia gracias al don de sus quijotadas aporéticas, sus aventuras, siempre heterogéneas a todo cálculo y a toda constatación, en una espera sin espera, en un horizonte desértico de relación sin relación, es decir, en una experiencia paradójica y dolorosa de la indeconstruible Justicia –como lo plantea Jacques Derrida– y confirmando –como lo plantea Michel Foucault– *la necesidad de la locura como posibilidad de la historia*⁶.

Toda la Segunda Parte está marcada por el disfraz, la prótesis de la piel que “engaña” pero no por el “devenir” que “convence”.

Otros personajes buscan engañar a don Quijote por malicia o por diversión. Casi la mitad de la Segunda Parte se ocupa de las artimañas de una duquesa y de un duque que conocen bien las novelas de caballería y han apreciado la primera parte de *Don Quijote* para inspirarse en ella: ellos tratan al héroe como caballero y lo implican con Sancho en una serie de escenas que parecen sacadas de las series de caballería, pero que son más bien una caricatura burlesca, e infligen a los dos héroes humillaciones y golpes. En Barcelona, el gobernador actúa de manera similar: finge honores hacia el caballero y se burla de él (lo hace pasear por la ciudad con un letrero en la espalda, dejándolo asombrado de verse tan conocido).

Don Quijote es incapaz de distinguir las imágenes del arte o las representaciones del teatro y es víctima de su poder de

6. Cfr. Derrida, J. (1989b). Cogito e Historia de la locura. En *La escritura y la diferencia* (pp. 47-89). Barcelona: Anthropos.

ilusión. El tema de *Don Quijote*, la interferencia de una historia imaginaria y de una historia real, confiere a la obra su unidad y tiene una gran eficacia crítica y cómica. La novela, entonces, alcanza su meta. Pero ahora, más que la invectiva contra las novelas de caballería, es decir, por encima de la meta declamada, el dispositivo inventado por Cervantes es de un alcance más amplio y susceptible de numerosos desarrollos, en el sentido de una experiencia humana, moral y literaria. La creación de estos dos héroes permite introducir una serie de temas ligados a la acción, a la conciencia, a la ilusión de una “presencia plena” que es constitutivamente incompleta y que siempre se habrá faltado a sí misma, y de un presente sin presente o “regalo” porque siempre habrá estado desquiciado, dolorosamente *out of joint*, habitado por los “otros” del presente: el pasado y el futuro, en un sentido no lineal ni homogéneo, como huella derivada, en reserva, retenida, anticipada y proyectada a la vez. Cervantes hace de ese dispositivo un acto filosófico-cartesiano, es decir, una huella hiperbólica que aún cuando hable o escriba un lenguaje (es decir, sentido, razón), está tan cerca de la fuente silenciosa o murmuradora de la locura, que conserva la memoria de la violencia hecha a la locura. La escritura cervantina es un “querer-decir-la hipérbole-demoníaca”, propia de la filosofía cartesiana. Aquella experiencia aguda, enloquecedora, no humana –en el sentido de que se trata de una facticidad que trasciende lo antropológico– sino demoníaca y metafísica, mediante la que la filosofía se traiciona a sí misma –al cogito como psicosis antes que obra– pero a la vez logra decirse, comunicarse y volverse inteligible. El cogito cartesiano se halla tan cerca de la fuente silenciosa o murmuradora donde el sentido y el sinsentido no se han separado todavía, que su operación es muy arriesgada (“sólo hago filosofía en el terror confesado de estar loco”) pero a la vez, se halla lo bas-

tante lejos para poder vivir y vivir como palabra. Economía de la locura, *fort/da* de la escritura.

En esta diabolicidad exorbitante, hiperbólica, demoníaca, consistirá el doble gesto o la doble ciencia de la deconstrucción, siempre bífida, abismada, indecible que, a partir de la duplicidad aporética del don, se convierte desde nuestra apuesta en una filosofía de la locura. La deconstrucción deviene “una apuesta económica de una estrategia de formalización imposible, quizá en la estrategia de la economía misma como límite de toda formalización” (Derrida, 1992: 357)⁷.

Diez años separan la aparición de *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) de la *Segunda parte del Ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (1615). Cervantes saca provecho del extraordinario éxito de su obra, y de la publicación de una continuación rival de un tal Avellaneda, y las pone en relación con uno de los rasgos de su héroe y de su proyecto: hacerse célebre e inspirar una “historia” tan bella como las que él ha leído. En la Segunda Parte el héroe tiene frente a él a lectores de su vida, y es llevado sin cesar a la cuestión de las relaciones entre la existencia y el libro. De allí que el libro sea una escritura y, como veremos en el Capítulo Segundo, una *archiescritura*.

Por estas referencias al libro de *Don Quijote* en el interior de la ficción, Cervantes da una nueva extensión a la reflexión sobre los abismos del texto, sus indecibles bordes, a la escritura como injerto, como “himen” que separa y liga a la vez la literatura con la vida, y, por lo tanto, a una percepción novedosa del carácter indeciblemente ficticio/real, auténtico/artificial de la novela, como texto/vida/muerte, o texto sin orillas. Las dife-

7. Cfr. Derrida, J. (1992). Une « folie » doit veiller sur la pensée. En *Points de suspension* (pp. 349-375). Paris: Editions Galilée.

rencias-diferidas –pronto las llamaremos *différences*– entre vida y texto son constitutivas de estos juegos barrocos de multiplicación de marcos narrativos –*parergon*, diremos más adelante– con apertura a lo infinito.

El Quijote anuda los protocolos de la deconstrucción y es, en tanto primera novela moderna, la condición de posibilidad para deconstruir el logocentrismo occidental, entendiendo por deconstrucción, un trabajo de dislocación textual, de asedio de los tejidos metafísicos, que se instala en el punto “O” o despuntar del cogito, en aquel momento invulnerable a la contradicción razón/locura, y que abre la posibilidad al habla y a la historia, es decir, a la posibilidad misma de pensar y nombrar la razón y la locura, el sentido y el sin-sentido en su origen común. Todos los predicados que Derrida atribuye a este instante o instancia propia del cogito donde este es terror y silencio, es decir, “locura” antes de ser “obra”, se asignan también para “huella”, “*différence*”, “don” y para todos los elementos aporéticos que constituyen el dispositivo teórico-crítico de la deconstrucción.

Don Quijote, cada vez que la realidad opone un desmentido a sus visiones, supone la intervención de un “sabio encantador”: “Yo te aseguro, Sancho –dijo don Quijote– que debe ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir” (Cervantes, 1999: 645). A través de este sabio encantador, el lector ve al novelista omnisciente y capaz en la ficción de manipular los acontecimientos.

Los personajes tratan el primer libro de *Don Quijote* de dos maneras distintas. Don Quijote no lo ha leído, a lo sumo hojeado, él teme que la historia impresa no sea la que él ha deseado y atribuye este desvío (o *différence*) a la malevolencia de algún mago. Al mismo tiempo, halagado de haber sido objeto tan rápi-

do de una biografía, don Quijote, para confirmar el autorretrato mistificador que dijo a Don Diego, invoca el libro que le es dedicado, y del cual no quiere saber que es la prueba de su locura y de sus fracasos: “por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas, he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo: Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia...” (Cervantes, 1999: 752). Los otros protagonistas han leído el texto cómico de Cervantes sin darle el mismo sentido que el lector real. El duque y la duquesa apelan a la obra para poner en cierto embarazo al héroe recordándole algunas confesiones (sobre el carácter ideal de Dulcinea) o mentiras (las de Sancho sobre Dulcinea). En el Capítulo III, el Bachiller Carrasco da un resumen que deja entender el rol grotesco jugado por don Quijote y describe el éxito editorial de esta historia (“los niños la toquetean, los muchachos la leen, los hombres la comprenden y los ancianos la alaban, y finalmente ella está tan manoseada, leída y gustada por toda clase de gente, que apenas se ve algún caballo desgarrado se dice: «Ahí está Rocinante»” (Cervantes, 1999: 653). Si ya en la misma novela Rocinante es cualquier caballo flaco, significa que la catacresis, el estereotipo y la alegoría están avanzando en el “gasto” o “uso usurero” de la metáfora, cuya retirada o lexicalización es constitutiva –como tematizaremos más adelante– de la locura como forma del pensamiento y de la deconstrucción como estrategia de lectura.

Cuanto más quiere el texto darnos una verdad de las cosas y los seres, más esta verdad debe ser imaginaria: eso es lo que Cervantes está exponiendo con sus paradojas. El texto y el relato, constitutivos del don, de la vida y de la aventura –estar abierto a lo que va a venir, permitir al porvenir que advenga– es una premisa a la vez deconstructiva y cervantina manifiesta en *Don Quijote*. Dorotea dice en secreto a Cardenio: “Poco le falta a

nuestro huésped para hacer la segunda parte de Don Quijote” (Cervantes, 1999: 373).

Cervantes, además de lograr con esta obra una gran novela de aventuras que recoge historias múltiples, la profundización progresiva de los héroes, la pareja liberándose de su esquematismo y de una locura casi mecánica para adoptar la complejidad y la libertad de la vida, agrega otro valor a su texto y reclama al lector otra actitud: ya no sólo reír con él de un periplo burlesco, no sólo descubrir un mundo amplio y una humanidad compleja, sino tomar sus distancias y medir el artificio del libro, su naturaleza de novela, sus elecciones narrativas y estilísticas, y la “delgada hoja transparente” que la separa de la vida, así como separaba al *Ulises* de Joyce de la locura. Es el tema de la indecidibilidad como vacilación, la vida es ese vacilar mesiánico sin mesianismo, dirá Derrida en *Espectros de Marx* (1995).

Cervantes ha inscripto en su novela los elementos de una reflexión sobre su propio texto que permite al lector tomar conciencia de sus características de ficción y de obra de arte, por un lado, pero también de esa delgada película porosa que la separa –o la injerta– en el texto de la vida. Esto lo convierte en la primera novela polifónica del mundo, según Lázaro Carreter, y en un querer-decir-la hipérbole-demoníaca, según ya hemos dicho.

El Quijote: una parodia de los libros de caballería

El buen funcionamiento de la parodia supone en el lector una cierta familiaridad con los textos a los que ella apunta, para poder apreciar la deformación caricatural. Esto plantea a Cervantes problemas técnicos y estéticos: la parodia es un juego con otros textos que corre el riesgo de no apuntar más que a un público restringido y advertido. El tiempo –la *différence*– que nos separa de *Don Quijote*, a lo que se suma la diseminación

de su intertextualidad, plantea problemas suplementarios: ignoramos las novelas de caballería y nos preocupa poco su mediocridad e influencia perniciosa. Las alusiones y travestismos se pierden, salvo por las notas de comentario. Lo mismo ocurre con el español del siglo XVII: llamar al protagonista de “El curioso impertinente”, “impertinente”, obliga a que uno se acuerde que esa palabra significaba “desprovisto de razón”. Cervantes no exige que su lector sea un especialista en novelas de caballería, le basta con que don Quijote lo sea. Este dispositivo asegura el funcionamiento de la parodia: los libros de los que se burla Cervantes están presentes en el discurso y en las representaciones de su héroe, y existen a través de las desmentidas de los otros. Todo es escritura, por lo tanto injerto, deconstrucción, textos sin bordes, bordes sin textos.

También aparece, en segundo lugar, la parodia de lo que podría llamarse el pseudo humanismo que infla de citas latinas y autoridades antiguas a los textos. Cervantes también se burla de los moralistas que condenan la ficción por su influencia perniciosa, lo cual complica aún más la paradoja de *Don Quijote* como novela paródica.

En esta multiplicación de “pliegues” barrocos, se instala la imposibilidad de decidir –la indecidibilidad– acerca de la moral de un texto, independientemente de las intenciones localizables del autor. El autor, en este marco teórico, no es el dueño de la significación, no puede controlarla. Esta es más bien una diseminación, una deriva donde proliferan los sentidos.

La puesta en escena de textos y de géneros

Don Quijote se parece, por lo menos en este punto, a la novela épica con la que sueña el canónigo de Toledo. Su escritura es bastante “laxa” para integrar registros, tonalidades, tipos de

discursos o de relatos muy diferentes. Con las historias intercaladas, la novela muestra sus condiciones de producción, las intenciones a las que el intercalado obedece, en qué contextos, sus efectos, etc. La literatura en el tiempo de Cervantes estaba fuertemente marcada por la retórica y la poética que ordenan y clasifican enunciados y textos en un orden jerárquico e ideológico, y que tienden a fijar los géneros por reglas de composición o de uso estilístico rígido.

La estética de la época, aprehensible por dos categorías importadas de la historia del arte —la del manierismo y la del barroco— privilegia los procedimientos estilísticos fuertemente marcados y claramente perceptibles: construcciones sintácticas complejas y figuras que ordenan las palabras o las expresiones sobre párrafos enteros y las hacen duplicarse, responderse, oponerse.

La novela entera reposa sobre la confrontación de dos versiones de los mismos hechos, una inspirada en don Quijote por sus lecturas, otra tomada a cargo por el narrador (apoyándose sobre los otros protagonistas): el yelmo de Mambrino, con todas sus connotaciones literarias y prestigiosas, sustituye la bacía del barbero.

Se cruzan el cuento, la *nouvelle* y los episodios del género pastoral que presenta pastores que no tienen necesidad de trabajar y que encuentran en su ocupación y en su vida de campo, condiciones favorables a su culto del amor y de la poesía. La pastoral se dirigía a los hombres de la Corte y les ofrecía una visión idílica del campo. Cervantes ha imaginado héroes que juegan a ser pastores. Sus aventuras, así como los relatos donde figuran, condimentados de poemas, son ellos mismos productos de una historia previa, aquella que los ha llevado a ser pastores: el episodio pastoral es la expresión de un compromiso que pone a la

literatura en el corazón de la existencia. Esto explica su proximidad con la locura de don Quijote, que pone inmediatamente en relación la literatura con la vida en tanto la primera ofrece modelos retóricos de las conductas para la segunda, la vida, que también deviene texto y así *ad infinitum*. Además, la contracara de esta retórica: no hay modo de aprehender una biografía si no es sobre la base de un relato, de un dispositivo literario donde la oposición realidad/ficción queda inexorablemente deconstruida. Don Quijote, al volver a su pueblo, ve en la pastoral un sucedáneo de su sueño de aventuras, otro modelo retórico para una locura más suave.

El secreto de la ficción, la ficción de un secreto

La primera palabra de la novela se dirige, en el Prólogo, al “desocupado lector”. Este apóstrofe con su evidente ironía —ya que el lector ha debido abandonar sus ocupaciones para abrir el libro de Cervantes—, toma su sentido al comienzo del Capítulo Primero, cuando se explica por qué don Quijote se ha puesto a leer las novelas de caballería: cuando nuestro hidalgo estaba “ocioso”, casi todo el año. Este vacío del ocio, es reconocido por el canónigo como la causa que ha llevado a Quijano también, a leer libros de caballería: “llevado por un gusto ocioso y vano”. Cervantes coloca a su lector en una situación simétrica a la de su héroe: él también, desocupado, ocioso, está frente a una novela, pero en lugar de sumergirse como don Quijote en la historia contada, de atravesar el lenguaje de ficción para vivir en simbiosis con los personajes, él se detiene en la superficie de la página y disfruta la novela, preservando siempre su espíritu y naturaleza de ficción y obra de arte.

Hay secretos toda vez que hay un interior que no es conmensurable en un exterior. Si el barroco es una proliferación de plie-

gues, y la locura es un pliegue del pensamiento, la locura será también el imposible que funciona como condición de posibilidad del pensamiento. Un caso del pensamiento en el pensamiento, *El Quijote* no puede ser sino una deriva de secretos.

Esta conciencia jubilaria y secreta de la ficción, Cervantes la solicita de manera simple: juega con el carácter de la oposición entre el carácter improbable, altamente novelesco a veces, frecuentemente burlesco e irónico otras, de su relato (habría que decir otro tanto de esta profusión de relatos y cuentos), y una serie de testimonios de verdades o de procedimientos que deben sostener una pretensión de autenticidad, aunque son ellos mismos muy fantaseados e imposibles para ser tomados en serio. Las supuestas verdades tienen así, un valor irónico, se burlan de los novelistas que recurren allí o de los lectores que caen en esta canasta, “ociosos y amargos”, y ponen bufonescamente en escena la ficcionalidad del libro. Al final de la Primera Parte, Cervantes se divierte en anunciar que ofrecerá otras aventuras “si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo”. Él está dispuesto a escarbar en los archivos de la Mancha en la esperanza de que se le dé a su historia “el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo” (Cervantes, 1999: 591). La pretensión de verdad tiene la tarea paradójica de señalar la “invención” del conjunto de la novela.

Este dispositivo reposa principalmente sobre el discurso del narrador y sobre la ficción de que la novela no hace más que retomar un manuscrito auténtico. Esta ficción tiene lugar en dos tiempos. En los ocho primeros capítulos, el narrador que manifiesta su presencia desde la primera frase de su novela (“en un pueblo de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”), pretende apoyarse sobre fuentes variables, de “autores” que ha-

brían dejado escrita la historia de *Don Quijote*: invoca por ejemplo los “autores desta tan verdadera historia” (Cervantes, 1999: 43) para determinar el nombre exacto de su héroe. Las últimas líneas del Capítulo Octavo señalan que el “autor” deja en suspenso el relato de la batalla entre don Quijote y un vizcaíno, y que él no ha podido encontrar ningún documento para completarla; ellas mencionan también la actividad de un “segundo autor” que no se ha desalentado y ha encontrado la continuación de esta historia.

El narrador del Capítulo Noveno se asocia a lo que ha sido contado antes: lamenta que don Quijote no haya tenido, como todos los otros caballeros, algún sabio para recoger “hasta lo mínimo de sus pensamientos e infantilidades por escondidas que estuviesen”, pasaje irónico, que invoca la autoridad de un documento auténtico, mientras la destruye, ya que tendría todas las características de una ficción cuyo narrador omnisciente contaría detalles privados o secretos y pintaría proezas imposibles.

El “segundo autor” cuenta que por un milagro él ha descubierto un manuscrito que revela ser una *Historia de Don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe. Este manuscrito, desafortunadamente escrito en árabe, es traducido por un morisco a cambio de una rebanada de pan y es esta traducción que el segundo autor retoma, edita y propone a su lector. A partir del Capítulo Noveno, detrás de Cervantes, tres personas han tomado a su cargo el enunciado novelesco: se supone que Cide Hamete escribió un manuscrito que se presenta como la biografía de un personaje real y su presencia es regularmente recordada, el traductor manifiesta también de tiempo en tiempo, su intervención; finalmente, el segundo autor juega el rol de un editor que también toma a veces sus distancias o comenta el texto de Cide Hamete.

Cervantes podía así burlarse de las novelas de caballería pretendidamente escritas por “sabios” o autores exóticos que debían sin duda provocar menos la credulidad del lector que crear un aura de magia o de misterio.

El traductor funciona como un relevo suplementario que somete el libro de Cide a un primer examen crítico, aparta los capítulos que juzga inútiles (como el que describe la casa de Don Diego), cree necesario –a veces– agregar explicaciones. Así, cuando Cide jura como cristiano, revela lo que esta expresión tiene de extraño en un árabe e intenta ofrecer una explicación. El autor árabe se pondría en el lugar de un cristiano, y como este se obliga a decir la verdad cuando jura, él querría estar en la misma situación: explicación perfectamente absurda, ya que la obligación responde solamente a la creencia en un Dios cristiano.

Que sea afirmada la veracidad de Cide o de su historia, que sea puesta en duda o recusada, las dos actitudes valen y tienen el mismo efecto: implican que el libro busca decir la verdad y esta pretensión es evidentemente fantasiosa, no es más que un medio cómico de recordar el carácter ficticio de la novela. Nuevamente esta oposición verdadero/falso, correlato de la oposición razón/locura y su indecidibilidad constitutiva, es la base de la metafísica de la presencia que, a lo largo de estas páginas y en el laboratorio de *Don Quijote* nos aprestamos a deconstruir. La puesta en escena de la autenticidad del texto y de la historia funciona, por lo tanto, como una manifestación de su ficcionalidad, como un llamado de atención del trabajo del escritor. Los datos “auténticos” –lo dado, el don– son la verdad imposible que produce el movimiento de lo posible, es decir, del texto cervantino. Una vez más la literatura es, respecto de la historia, una diferencia-diferida, una *différence*.

Una verdadera falsa novela de aventuras

De este dispositivo estructural, Cervantes explota un aspecto que va a conferir a la novela su dinámica, y le va a servir de motor dramático: la novela de aventuras soñada por don Quijote es un fracaso, pero ese fracaso es la fuente de otras aventuras.

En una de sus numerosas profesiones de fe, don Quijote expone su programa:

(...) por encima de todo, se impone que un caballero errante, ande por los desiertos, las soledades, las *encrucijadas*, las selvas y las montañas, busque las *aventuras* peligrosas y les dé una salida feliz y afortunada; sólo para sacar de ello un renombre glorioso y duradero (...), el caballero errante descubre los rincones del mundo, entra en los *laberintos* más inextricables, emprende a cada paso *lo imposible*, afronta los desiertos áridos, los rayos quemantes del sol en el corazón del verano y en invierno la inclemencia de los vientos y los hielos. No le teme a los leones, no se espanta por los fantasmas... (Cervantes, 1999: 220)

Las palabras de nuestro resaltado configuran la trama del pensamiento deconstruccionista cuyo análisis desagregado es el objetivo de esta investigación.

Para dar al azar toda su influencia, don Quijote se deja guiar por su caballo. Es propio del caballero errante no fijarse ningún camino o meta fija. En dos episodios Cervantes ha sugerido que la disponibilidad de su héroe se asemejaba a aquella del sueño y su deriva sin obligaciones: Don Quijote en la cueva de Montesinos y el episodio de Clavileño.

El lugar emblemático de esta disponibilidad a las aventuras y de esta libertad, es la encrucijada, es allí donde se cruzan los

destinos. Las aventuras que don Quijote promete a Sancho “no son aventuras de ínsulas sino de encrucijadas”. Sólo la encrucijada genera indecidibilidad y, por lo tanto, aparece la locura como “instante de la decisión” (en el sentido que le otorga Kierkegaard). Si la programática sustituyera al azar, habría solamente respuestas mecánicas que no dan lugar a la experiencia aporética y paradójica de la *responsabilidad*, eje ético del pensamiento de la deconstrucción.

Don Quijote no se reencuentra jamás con lo que él ha amado en los libros, pero es su espera, son sus creencias las que provocan las aventuras y hacen de su vida una novela simplemente diferente de la que él esperaba: buscando una cosa, encuentra otra. Un relato que se detiene en lo más ínfimo de lo prosaico, en lo real más irrisorio, en lo más fisiológico, descubre que la aventura procede de ese componente no homogéneo al cálculo, propio de toda invención.

El espacio de la encrucijada que las novelas de caballería hacen elegir a don Quijote tiene un valor propio que explica que el héroe, finalmente, sea involucrado en tantas aventuras: es el lugar concreto donde cada uno puede inscribir aquello que sus lecturas, sus deseos, sus sueños lo fuerzan a imaginar y a emprender.

El palíndromo de la locura y la economía de la muerte

La composición de la Segunda Parte es más laxa: desprovisto de centro único, deja al lector pasar de un dominio al otro, obligándolo a considerar modos de discurso y de realidad diversos y a ajustar su visión, sin poder estar jamás seguro del límite (centro, límite, *parergon*, ilusión, mimesis, los temas de la deconstrucción) entre lo serio y la risa, la ironía y la emoción. Cervantes ha vuelto la oposición entre la ficción y la realidad,

la razón y la locura, más compleja y más difícil de aprehender. Es en esta ruptura del binarismo maniqueo donde comienza el trabajo deconstructivo de la locura de don Quijote. Don Quijote y Sancho Panza tienen la ocasión de desarrollar sus capacidades morales e intelectuales, y por otra parte, sus ilusiones adquieren una nueva dimensión porque Cervantes los ha incluido en un mundo que está dominado por la ilusión, ya se presente bajo la forma de espectáculo, de teatro, de imágenes o que la muerte haga parecer la vida a una comedia o un sueño.

Si se comparan globalmente las dos partes, la primera está más centrada sobre el tema de la locura, sobre su crítica (implícada en las discusiones sobre las novelas de caballería); en la Segunda Parte este aspecto se difumina y el tema de la ilusión es el predominante. Una buena parte de las aventuras resulta de manipulaciones, ya que es constante la evocación del teatro y porque el héroe –aún loco– tiene progresivamente sospecha del carácter ilusorio de su proyecto.

Si Cervantes tardó en ceder a las múltiples demandas y tentaciones de una Segunda Parte fue porque resucitar a sus héroes presentaba para él un doble riesgo: idénticos a sí mismos, don Quijote y Sancho estaban condenados a estancarse; diferentes, se verían afectados en su coherencia. Para deconstruir la oposición, intentó –y ganó– una apuesta audaz: confrontarlos de entrada a la imagen que de ellos se había formado el lector. Amo y criado viven ahora de la fama de su propia fama: hasta entonces nunca se había producido nada semejante en la literatura. Atentos a desmarcarse de los libros y de las leyendas que propagan de ellos verdades sospechosas, se renuevan a merced de unas situaciones a las que adaptan su conducta; pero perseverar en su ser continúa siendo su única ambición.

En la Primera Parte, don Quijote era el *factótum* de su pro-

pia epopeya: a medida que forjaba su identidad, inventaba en el mismo movimiento, su propio mundo; por efecto de su sinrazón la venta se volvía castillo y los molinos gigantes. Ahora, en la Segunda, si bien se lanza de nuevo a los caminos, ya no transforma las cosas; *son las circunstancias, o los hombres, quienes fabrican un universo a medida de sus hazañas o de sus deseos*. A veces la aventura surge de ella misma; entonces, confiando en su estrella, el héroe va decidido a su encuentro; así, desafiará a un león en su jaula, incluso si ha de ver a la fiera volverle la espalda; así, descenderá a lo más profundo de la gruta de Montesinos, donde realizará los más extraordinarios encuentros.

Las peripecias que puntúan la estancia en el palacio del Duque, son, en lo esencial, fruto de una gigantesca mistificación en la que colaboran servidores y vasallos, cumpliendo cada cual con el papel que se le ha asignado: Clavileño es un caballo de madera a cuyo lomo, nuestros dos héroes, con los ojos vendados, creen hacer una cabalgata celeste; Dulcinea, que de pronto reaparece en un decorado fantasmagórico, no es más que un paje travestido; la ínsula Barataria, de la que Sancho se vuelve gobernador, está poblada de comparsas que, hasta la revuelta final, cumplen al pie de la letra las instrucciones recibidas. Finalmente, los dos combates que don Quijote libra con sus correligionarios –uno victorioso contra el Caballero del Bosque, el otro desafortunado, contra el Caballero de la Blanca Luna– son una engañifa: en ambas ocasiones, el adversario es Sansón Carrasco, que, por las necesidades de la causa, se ha metamorfoseado en paladín.

En este universo de trampas ya no se establece, como antes, la diferencia entre la ilusión del héroe y la realidad que lo rodea. Don Quijote evoluciona ahora en el mundo de las apariencias, mundo indeciso e indecible que refleja, deformándolo, su propio mundo interior. Unas veces es construido con todas sus piezas

por un demiurgo ocasional que puede ser Sancho, Maese Pedro, el Duque o Sansón; otras, se ordena a la manera de un sueño que revivimos a través del relato. El juego de espejos que de ello resulta se multiplica hasta el infinito, sin que podamos nunca trazar con certeza, la frontera entre el ser y el parecer.

Dice Canavaggio:

La ilusión se une constantemente de este modo al artificio, al hilo de esta odisea que, paradójicamente, se quiere la revancha del «verdadero» don Quijote, sobre todos los fantasmas que han usurpado su identidad. Esta revancha de la verdad sobre la mentira apunta a ponernos al amparo de un vértigo que nos hace preguntarnos, como ha observado Borges, si no somos *nosotros también* seres de ficción. Pero no contribuye menos a multiplicar los planos y las perspectivas, puesto que esa verdad sigue siendo la de los libros, y puesto que el combate llevado por un héroe precedido de su fama inscribe la novela cumplida en el corazón mismo de la novela que se hace. Empeñado en significar la vida, don Quijote sigue siendo hasta el final un ser de ficción; a esa ambigüedad debe una gran parte de la fascinación que ejerce. Se trasluce en su discurso: a la Duquesa, que le pregunta si Dulcinea es fantástica o real, le responde prudentemente *«que éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo»*. Mas en cuanto a saber si la han engendrado y dado a luz en su imaginación, es esa una cuestión que a sus ojos no tiene sentido: *«Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo...»*. (1997: 371. La cursiva es nuestra)

La tachadura del origen –otra clave de la deconstrucción– se excribe e inscribe así en *Don Quijote*. Resulta inútil la construcción de cualquier genealogía que no se tope con la escritura, es decir, con huellas de huellas, o con la locura violenta de la archiescritura. Basta para que la Duquesa renuncie a seguir su indagación: la esencia de Dulcinea es independiente de su existencia; reside en su perfección.

Palíndromo final: de la locura a la razón, de la razón a la muerte

Thomas Mann (citado en Canavaggio, 1997: 20), se planteó la cuestión de si hubiese podido don Quijote acabar sus días de otro modo. Herirlo de muerte violenta en plena locura hubiera sido reservarle un destino absurdo; pero prepararle una vejez pacífica equivalía a condenarlo a un fin indigno de él. Alonso Quijano sólo recupera el juicio para pasar de la vida a la muerte; pero no es ni para expiar su error ni para prohibir a ningún Avelaneda lanzarlo de nuevo a los caminos; es porque esta salida es el desenlace lógico de un plan que lo consagra a ser desmentido en el momento mismo en que cree realizarlo. A lo largo de toda su odisea, el ingenioso hidalgo se agota queriendo superarse; en esta fractura entre su vocación y su destino residen, a la vez, la verdad y el misterio del personaje y, según la forma en que ese misterio se percibe, su capacidad para producir sentidos nuevos.

Lo notable –desde el punto de vista que nos interesa para este trabajo– es que el coeficiente de locura concentrado y reservado en exclusiva a don Quijote en la Primera Parte, es efecto de un *coeficiente diseminado*, cuyo correlato es la multiplicación de pliegues secretos o “verdades” en abismos y la incertidumbre del lector al intentar separar lo real del artificio, en la Segunda Parte. El *trompe l’oeil*, propio del barroco, reina en esta Segunda Parte.

La lucha entre la realidad y sus simulacros, sus ilusiones, sus espectros, sus deseos de “presencia plena”: ese es el corazón de la novela, el imposible del “don”, del “presente” y su desinflamiento en “signo” o “suplemento”, o texto.

Toda la operación de don Quijote respecto de la realidad es de *injerto*, trasplante, un “yo traslado” constante del tropo metafórico⁸. Y no hay un “más allá”. Lo real es el itinerario de su traslado. La vacilación de lo mesiánico, el vibrar es el único movimiento vivo de la quijotada, que a su vez es un empeño, un esfuerzo, la andadura de un límite.

Por eso, Cervantes es un novelista que opera una deconstrucción de la locura, atravesándola del derecho y del revés con la figura del palíndromo (repite, recorre de nuevo) mostrando lo que el héroe busca travestir.

Cada uno de los dos niveles de la historia de don Quijote toma sentido de su oposición al otro: la locura es percibida por referencia a aquello que la condena y la pone en evidencia, en la reacción de las cosas (esas aspas de molino que levantan a don Quijote), los seres (esos corderos que lo pisotean, los pastores que le dan una paliza), en las tentativas hechas por curarlo o divertirse del espectáculo de su locura. E, inversamente, lo real toma su relieve por el esfuerzo de don Quijote de escapar a esto, transformarlo, *plegarlo* obstinadamente a sus deseos, a las reglas y a las referencias de sus novelas. Él es, como lo anuncia el título: un “ingenio” maravilloso en ese dominio. Y *El Quijote*, como toda obra maestra, asedia, es decir, habita sin habitar. Aseñar no es estar presente, es el vacilar anterior a toda alternativa pensable y nombrable del par presencia/ausencia.

8. *Metáphora*: llevo más allá.

Capítulo Segundo

Construcción del problema desde la hipótesis gramatológica

Partimos de una premisa que, a lo largo de estas páginas, iremos comprendiendo: la elección teórica de la *deconstrucción* es siempre una elección exorbitante. Aún en lo que –con arduas dificultades– podríamos llamar el “interior” de la “lógica” de su “sistema” (las tres palabras entrecomilladas serían cuestionables), se tratará de comprender a la locura de don Quijote poniendo de relieve las operaciones de lectura desde las cuales esta se vuelve conceptualizable.

La deconstrucción logra una visión desde un punto de exterioridad con relación a la totalidad de la época logocéntrica, respecto de la cual la locura funciona como su opuesto, y para cuya explicación, todos los logocentrismos son ciegos.

Una de las ideas centrales que rastreamos de la lectura de *De la gramatología* (Derrida, 1998b) en relación con nuestro asunto es que la locura –del Quijote y, por extensión, tal vez todas las locuras– rehace en sentido inverso (palíndromo, anagrama) el devenir inmotivado del signo/huella y su Otro irreductiblemente ausente, siendo la locura misma, una “otredad”. Es decir, presencia-viva de la ausencia, convención desnaturalizada, en un devenir teratológico (archiescritura u holograma, especie de *omnitud* *realitatis*) que desplaza y difiere la arbitrariedad de los signos.

La locura es una semiosis icónica, indicial y simbólica que sólo es posible imaginar en el espacio de la escritura. Así, la locura de don Quijote *es* escrita, *es* escritura, aún cuando entre los personajes se manifieste o enuncie por el habla.

La locura es pensable desde la marginalidad y la deconstrucción del logo-fono-centrismo que asigna a la escritura el derivarse como un “afuera” o “exterioridad” (con su correlato ético de “mal”, “perversión”) que sobreviene al logos “interiorizado” del “habla plena”, del “presente consigo”, asociado al bien. La escritura es aquella “alteridad” que “altera” el logos habitándolo *ab initio* de ausencia, de semioticidad y, por lo tanto, de muerte. El nacimiento ya está habitado por la muerte, así como la presencia por la ausencia en un devenir suplementario donde el origen ya es derivado, ya es una huella.

La inteligibilidad de la locura desde la operación deconstruccionista se equivale con el análisis hasta sus últimos términos indivisibles de la “metafísica de la presencia” que “sueña” con un “antes” y un “dentro” del habla y del logos. En tal sentido, la filosofía de la presencia entendió siempre a la locura y a la muerte como una exterioridad simple con relación al logos, y a la vida. Como una exterioridad del mal respecto del bien, de la representación respecto de la presencia, del significante respecto del significado, del representante a lo representado, de la máscara al rostro, de la escritura al habla. Estas oposiciones de la metafísica son dislocadas por la “lógica del suplemento”, paradigma de la herramienta deconstructivista, que no se equivale con ninguno de los términos de los pares binarios. El suplemento no es más un significante que un significado, un representante que una presencia, una escritura que un habla. Ninguno de los términos de esta serie, estando comprendido en ella, puede dominar la economía de la diferencia o de la suplementariedad.

Don Quijote, personaje gramatológico

En el texto de Cervantes, Alonso Quijano se convierte de la noche a la mañana en “don Quijote”. Todo su entorno parece si-

tuar el origen “médico” de sus disparates en las novelas de caballería andante que ha leído profusamente hasta, como dice Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*: “escapar directamente del bostezo de los libros” (1969: 53).

Todo su ser —como el delirio— no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Esas novelas conllevan la prescripción de su aventura. Sólo se convierte en caballero (en su realidad de hidalgo pobre) “escuchando de lejos la epopeya secular que formula la Ley” (Foucault, 1969: 53).

El capítulo en el que Foucault comienza invocando la figura libresca de don Quijote se llama “Representar”. ¿Cuál es la presencia que vuelve a hacerse presente o que se re-presenta? La de un corpus de libros caballerescos. Es decir que el “origen” —otro concepto del cual no tenemos otra experiencia que la nominal— es, según la expresión de Jacques Derrida, suplementario y derivado, lo que equivale a decir que no hay origen. Este pseudo origen o etiología de la locura de don Quijote es literario, sigue una lógica suplementaria de remisiones *ad infinitum*. El “peligroso suplemento” de la hipótesis gramatológica ha hecho blanco en Alonso Quijano, reconvirtiendo letra impresa en un cuerpo viviente y viceversa, en un complejo proceso de diseminación y de estructuras en abismos.

Para Saussure, “lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de *representar* al primero” (Derrida, 1998b: 41).

La escritura es el “afuera”, la “representación exterior” del lenguaje y de ese “pensamiento-sonido”.

Por otra parte, don Quijote debe consultar sin cesar el corpus de literatura caballerescas a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido, y que

sus actos son “estampados” en otro libro. Esto significaría que el *telos* o fin también está en la literatura, lo que equivale a decir que no hay fin o sólo hay un pseudo fin que se equivale con la última página del libro.

Entre este origen y fin inexistentes ontológicamente y con una realidad semiótica de “huella” en el caso del “origen” y de *différence* en el caso del fin continuamente aplazado, aparece la analogía y el anacronismo de don Quijote en la “repetición” de sus disparates que no le dejan escarmiento alguno.

Don Quijote, para ser análogo o semejante a los textos de caballería tiene que probarlos, porque los signos (legibles) no se asemejan ya a los seres (visibles). Se trata de un desfase entre visibilidad (cosas) y enunciabilidad (palabras, libros) que de algún modo conforman el hueco, la madriguera por donde don Quijote se extravía. Las aventuras de los libros de caballería no han tenido nada que se asemeje en la realidad, ninguna similitud que venga a llenarla. El asunto de don Quijote (¿cómo en el loco?) es cumplir la promesa de los libros, aunque esa promesa sea anacrónica, aunque esa promesa sea una locura, aunque esa promesa sea *la* locura. Al igual que la “página transparente” que separa al *Ulises* de Joyce de la locura, aquí don Quijote atraviesa la página y rehace la epopeya, pero en sentido inverso, quizá más bien como la hija de Joyce⁹. Es decir que, mientras las novelas caballerescas relataban o pretendían relatar hazañas reales, prometidas a la memoria, don Quijote en cambio debe colmar de realidad los signos sin contenido del relato. Y llenará ese vacío con su persona, sin el distanciamiento crítico que recomenda-

9. James Joyce tuvo una hija psicótica cuyos relatos sobre sus percepciones eran muy similares a los que el propio Joyce utilizaba en su literatura. Freud le dijo alguna vez que donde los escritores y los místicos nadan, los locos se ahogan.

ba Brecht a los actores, sin el “interpretante” como “terceridad” que señala Peirce en los procesos de semiosis, asumiendo como plantearía Gregory Bateson en su teoría de la esquizofrenia, lo metafórico por literal.

Don Quijote y la amenaza de la escritura

Para Rousseau (Derrida, 1998b), la escritura es una tontería, una vergüenza, pero que tiene peligrosos y mortales poderes. Y esa es la síntesis de la situación de la escritura dentro de la historia de la metafísica: tema rebajado, reprimido, desplazado, pero que ejerce una presión permanente y obsesiva desde el lugar donde queda contenido. Se trata de raspar una escritura temida porque ella misma tacha la presencia de lo propio dentro del habla. Esta dimensión de la escritura, a la vez lateralizada y amenazante, está presente en *Don Quijote*.

La metáfora debe entenderse como proceso de la idea o del sentido (del significado, si se quiere) antes de serlo como juego de significantes. Es una constante transferencia del sentido propio. Entonces el sentido propio será la relación de la idea con el afecto que ella *expresa*. Y la *inadecuación de la designación* (la metáfora) es quien expresa propiamente la pasión. Si el miedo nos hace ver gigantes donde no hay más que hombres, el significante —como idea del objeto— será metafórico, pero el significante de nuestra pasión será propio. Así, nada más propio que las pasiones de don Quijote y nada más metafórico que sus significantes, con relación a los objetos, aunque las llamemos alucinaciones.

En este sentido, la deconstrucción trabaja una idea de metáfora como sinónimo de semiosis o desplazamiento o retraducción de signos. Como esto es vertiginoso, y el desplazamiento o traslado de un signo a otro es lo propio del pensamiento, metáfora se vuelve sinónimo de pensamiento a secas. La locura es

también pensamiento vertiginoso, terrorífico, propio desde el punto de vista pasional pero inadecuado respecto de la designación o idea del objeto, agreguemos —material o no— *consensuado* por la cultura de la época.

La locura abre el juego desde una inadecuación social respecto de la designación para la posibilidad de las metáforas lexicalizadas y catacresis, es decir lo que al cabo de una cierta semiosis se recupera socialmente y se vuelve “propio”, “congruente” (conveniente) o “adecuado”.

La idea de la deconstrucción es que la metáfora “se retira” en la medida en que no existe lo propio. En todo caso, la metáfora o el lenguaje son lo figurado ya que lo trasladado, lo impropio, está *ab origine*. El sentido es un desplazamiento continuo, una traslación. Para Rousseau, la palabra figurada nace antes que la palabra propia.

Esto permite pensar la locura como un grado “O” de la civilización, un estado de naturaleza pura, de dispersión, alteridad, como un límite no-suplementado según la visión metafísica (versus proximidad, identidad, cultura). Pero, como veremos, todo es suplementario. El límite (locura, niñez, naturaleza, divinidad) supone una ilusión de no-suplemento.

El engaño tiene este mismo origen loco de desfase entre dos órdenes —lo subjetivo y el afecto, por un lado, con lo objetivo y la designación, por el otro—, tanto en *Don Quijote* como en “La moneda falsa” (1995) y “El curioso impertinente” (1999) (estos dos últimos textos son centro de los Capítulos Tercero y Cuarto, respectivamente).

Por lo tanto, no se puede hablar de la metáfora como figura de estilo, como técnica o procedimiento de lenguaje, sino por una suerte de analogía, de retorno y de repetición del discurso.

La idea “gigante” es a la vez el signo propio del representante

de la pasión, el signo metafórico del objeto (hombre) y el signo metafórico del afecto (espanto). Este signo es metafórico porque es *falso* con respecto al objeto; es metafórico porque es *indirecto* con respecto al afecto: es signo de signo, no expresa la emoción sino a través de otro signo, a través del representante del espanto, a saber el signo que habitualmente llamaríamos *falso*. Propiamente no representa el afecto sino representando un falso representante.

Después el retórico o el escritor pueden reproducir y calcular esta operación. El intervalo de esta repetición separa al salvajismo de la civilidad (a la locura de la cordura); los separa dentro de la historia de la metáfora. Naturalmente, ese salvajismo y esa civilidad están relacionados en el interior del estado de sociedad abierto por la pasión y las primeras figuras.

El “goce” como afecto subjetivo presente de don Quijote está casi constantemente dislocado por la diferencia que inexorablemente le llega sobre su particular forma de ver la realidad, pero que él restaura a partir de la explicación de “los encantadores”. Ese no-deseo de conocer “lo real” de los objetos y quedarse con lo pasional propio, da la pauta de su necesidad de vivir en una atopía para no desmoronarse como identidad en un principio de realidad que, finalmente aceptado, se vuelve sinónimo de la pérdida de identidad y de la pérdida de su vida.

Así, don Quijote, surgido de la escritura, desplaza los lugares propios y la singularidad de sus paradigmas, convirtiendo su repetición en una locura (*locus*) pero de aquello que, igualmente, sólo vuelve a tener lugar en otro libro o escrituras. Así su (la) locura puede leerse como una duplicidad sin origen, signo de signos indefinidamente. Otro elemento que confirma esta *cuasi* sinonimia en la suplementaridad de la locura: cuando termina la locura de don Quijote, él muere y el libro también termina. El

final de la locura es la contratapa de *Don Quijote*. En la Segunda Parte el protagonista se vuelve personaje de personaje, pero no solamente porque “se escribe sobre sus aventuras” de la Primera Parte, sino porque además el signo es siempre signo de la caída. La ausencia siempre tiene relación con el alejamiento de Dios. Podría leerse allí una dislocación entre el presente pleno de don Quijote con la fe caballeresca y sus libros, por un lado; y un principio de diferencia que comienza a hacerle renegar de ellos, así como de la locura que los mismos le han acarreado, por el otro. Hay aquí una epopeya de repeticiones que son a la vez una onto-teología de la escritura, de los libros de caballería y de la oposición locura/cordura. Podemos ver a la escritura como:

(...) la alienación sin reserva, que es pues la representación sin reserva. Separa absolutamente la presencia consigo y la re-presenta absolutamente consigo. Teniendo el mal la forma de la alineación representativa, de la representación en su faz desposeedora, todo el pensamiento de Rousseau es en un sentido una crítica a la representación, tanto en el sentido lingüístico como en el sentido político. (Derrida, 1998b: 372)

Diferencia y huella

El logocentrismo del habla como centro no ha podido imponerse históricamente sino mediante el disimulo de la archi-escritura, mediante el deseo de un habla que expulsa su otro y su doble y trabaja en la reducción de su diferencia.

Si persistimos en llamar escritura a esta diferencia es porque, en el trabajo de represión histórica, la escritura estaba por su situación destinada a significar la más temible de las diferencias. Era lo que amenazaba desde más cerca el deseo del habla viva, lo

que la hería desde dentro y desde su comienzo. Y la diferencia, no puede pensarse sin la huella (Derrida, 1998b: 74).

La locura y su represión histórica no son ajenas a esta diferencia que se inscribe como huella en el inconsciente, especie de escritura anagramática, palindrómica, sin tiempo y sin espacio, que en su aparición monstruosa se visibiliza y quiebra, expulsando al logos y su soberanía.

La huella es la *diferencia*, es el origen del origen, es la formación de la forma, el ser-impreso de la impronta. La experiencia de la alucinación tiene necesaria relación con esta huella. “Experiencia” siempre designó la relación con una presencia, ya sea que esta relación haya o no tenido la forma de la conciencia. Por eso pertenece a la historia de la metafísica y sólo podemos usarla bajo tachadura, con esta precaución:

(...) es en la zona de esta impronta y de esta huella, en la temporalización de una vivencia que no está «en» el mundo ni en “otro mundo”, que no es más sonora que luminosa, ni está más “en” el tiempo que “en” el espacio, donde las diferencias aparecen entre los elementos o, más bien, los producen, los hacen surgir como tales y constituyen «textos», «cadenas y sistemas de huellas». Tales cadenas y sistemas no pueden dibujarse sino en el tejido de esta huella o impronta. La diferencia inaudita entre lo que aparece y el aparecer (entre el «mundo» y lo «vivido») es la condición de todas las otras diferencias, de todas las otras huellas, y ella es ya una huella. (Derrida, 1998b: 84)

La alucinación es una huella porque es esta la:

(...) diferencia que abre el aparecer y la significación. Ar-

ticulando lo viviente sobre lo no-viviente en general, origen de toda repetición, origen de la idealidad, ella no es más ideal que real, más inteligible que sensible, más una significación transparente que una energía opaca, y ningún concepto de la metafísica puede describirla. (Derrida, 1998b: 85)

La diferencia es la articulación. Es el origen de la experiencia del espacio y del tiempo. La escritura de la diferencia, ese tejido de la huella, permite articularse a la diferencia entre el espacio y el tiempo para que aparezca como tal en la unidad de una experiencia (de una “misma” vivencia a partir de un “mismo” cuerpo propio).

Es esta “impronta psíquica”, esencialmente comunicada a la idea de articulación y de huella, la que realiza su obra de una manera atípica en *Don Quijote*. Sin la diferencia entre lo sensible que aparece y su aparecer vivido (“impronta psíquica”), la síntesis temporalizadora, que permite a las diferencias aparecer en una cadena de significaciones, no podría realizar su obra. Dada la imposibilidad de una evidencia de una presencia originaria, quedamos remitidos a un pasado que nos permite hablar de “huella” como aquello que no se deja resumir en la simplicidad de un presente. En la huella hay una protensión y una retención. El tiempo es fundamentalmente una pasividad, la irreductibilidad de un “allí-desde-siempre”. Pero el pasado de la huella, como las visiones anacrónicas de don Quijote es un pasado tachado, ya que la huella anuncia tanto como recuerda: la diferencia difiere. Con igual precaución y con la misma tachadura, puede decirse que su pasividad (repetición de errores, falta de escarmiento) es también su relación con el “porvenir”.

La locura de don Quijote desata la lectura normal entre los

signos y las cosas, retarda y difiere en siglos la vigencia de la caballería pero adelanta un porvenir contenido y protendido en la esperanza de su presente, es el “espaciamiento” como devenir-espacio del tiempo y como devenir-tiempo del espacio, lo no-percibido, lo no-presente y lo no-consciente. Es en el espacio donde se pone de manifiesto la locura de don Quijote en sus percepciones erróneas o alucinaciones, en su anacronía y en su inconsciencia ya onírica, ya en una vigilia desarticulada con su mundo presente y la “impronta psíquica” de su “aparecer vivido”, su desarticulación con el “logos”, su espacio y tiempo *out of joint*:

Ahora bien, el espaciamiento como escritura es el devenir-ausente y el devenir-inconsciente del sujeto. Mediante el movimiento de su deriva, la emancipación del signo constituye retroactivamente el deseo de la presencia. Este devenir –o esta deriva– no le sucede al sujeto que lo elegiría o que se dejaría llevar pasivamente por él. Como relación del sujeto con su muerte, dicho devenir es la constitución de la subjetividad. En todos los niveles de organización de la vida, vale decir de la *economía de la muerte*. Todo grafema es de esencia testamentaria. Y la ausencia original del sujeto de la escritura es también la de la cosa o del referente. (Derrida, 1998b: 89. La cursiva es nuestra)

Esto nos lleva nuevamente a la locura de don Quijote como signo escrito, como ausencia de la cosa o referente, como discontinuidad o diferencia de lo que no aparece, es decir, como testamento en el sentido estricto de aquel que él dicta antes de morir y el testamento en que deviene la novela en sí, una escritura donde la locura regula la economía de la muerte:

(...) donde la huella como archi-fenómeno de la memoria que es preciso pensar antes de la oposición entre naturaleza y cultura, animalidad y humanidad, etc., pertenece al movimiento mismo del sentido, está *a priori* escrita, ya sea que se la inscriba o no, bajo una forma u otra, en un elemento «sensible» y «espacial» que se llama «exterior» (...). La subordinación de la huella a la presencia plena que se resume en el logos, el sometimiento de la escritura bajo un habla que sueña con su plenitud, tales son los gestos requeridos por una onto-teología que determina el sentido arqueológico y escatológico del ser como presencia, como *parusia*, como vida sin diferencia: otro nombre de la muerte, metonimia historial donde el nombre de Dios mantiene la muerte a distancia. (Derrida, 1998b: 92)

El hecho de que don Quijote, pese a intentarlo, no escribe una carta que pueda llegar a Dulcinea a través de Sancho Panza, se relaciona con su incapacidad de fijar el razonamiento sobre el papel, lo que le permitiría examinarlo a voluntad, colocando caracteres en lugar de las cosas para “razonar con poco gasto y desembarazar la imaginación” (Derrida, 1998a: 103). Esta fijeza de la escritura está sujeta –para todo el pensamiento filosófico occidental hasta Nietzsche– a la posibilidad de la escritura universal y a la existencia de Dios. En este sentido, leemos en *Don Quijote* el rol de Dulcinea como el lugar del destinatario divino del amor de caballero y funcionará así como garante de sentido de toda su *performance* en la novela, así como los “encantadores” son los diablos que introducen la confusión, cambiándole la realidad, la percepción y todo aquello que garantiza en sentido teológico el “significado trascendental” de los sensatos. Es importante seguir el desdibujamiento de Dulcinea hacia el final, con la recon-

versión de don Quijote en Alonso Quijano. La cordura aparece como una locura que se vuelve atea. Un símbolo que se vuelve signo. Una moneda que no vale nada.

Locura y escritura en la deconstrucción

La locura, al igual que la muerte, no es ni un presente por venir ni un presente pasado, sino que trabaja al adentro y al antes del habla y del logos (del presente consigo) como su huella, su reserva, su diferencia interior y exterior: como su suplemento.

De la gramatología (Derrida, 1998b) explica cómo la escritura deja de designar una secundariedad derivada, auxiliar y técnica para desbordar y comprender al lenguaje mismo. El significante como cuerpo (opuesto a significado como alma) es en *Don Quijote*, la deconstrucción de un logos con una escritura que se hace desde el cuerpo, desde el “todo” del protagonista:

El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios-fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje. Esto equivale, con todo rigor, a destruir el concepto de «signo y toda su lógica». (Derrida, 1998b: 12)

Desde la metafísica que piensa al sentido como el logos o entendimiento infinito de Dios, todo significante, y en primer lugar el significante escrito sería derivado, técnico y representativo. No tendría ningún sentido constituyente. Tal derivación al ser contingente o accidental vendría a alterar el origen y la plenitud del habla.

Si el logocentrismo es solidario del ser del ente como presencia, el “lococentrismo” es solidario del ser del ente como presencia-ausencia (alucinación, virtualidad, aún en la presencia consigo del sujeto, quien por esta razón está “esquizado” o dividido como Alonso Quijano/Don Quijote). Una divisibilidad y una alteridad que habitando el antes y el interior del logos ha comenzado a desquiciar el presente desde la ausencia y la representación, la vida desde la muerte, el habla desde la escritura como huella de huellas.

Si la época del logos rebaja la escritura, pensada como mediación de mediación y caída en la exterioridad del sentido, el “lococentrismo” parte de un pseudo o protorigen escrito (libros de caballería) y llega a otra pseudo o prototeleología escrita (el texto literario, la novela *Don Quijote*, primera en su género, según los críticos).

Lejos de la presencia consigo del sujeto, aquí prevalece la ausencia (enajenación del mismo en un personaje literario canónico, el “caballero andante”) y, por lo tanto, el signo o escritura como muerte y como testimonio.

Por otro lado, existe una oposición, propia de los racionalismos del siglo XVII, entre una escritura finita, artificial, degradada y una escritura del “gran libro del mundo” (Descartes), enigmática, intemporal, donde la presencia absoluta como presencia consigo, como subjetividad, sigue tan vigente como en el habla.

En este sentido, Rousseau (Derrida, 1998b) repetiría el gesto platónico refiriéndose a un modelo distinto de la presencia: presencia consigo en el sentimiento, en el *cogito* sensible que lleva en sí la inscripción de la ley divina. Esta escritura, en un sentido *metafórico*, natural, divino y viviente, es venerada, es igual en dignidad a la voz de la conciencia como ley divina, al corazón, al sentimiento, etc. Está inmediatamente unida a la voz y al alien-

to. No es gramatológica sino pneumatológica. Sólo desde ella podemos pensar las alucinaciones de don Quijote, ya que esta escritura es hierática, está próxima a la santa voz interior de la *profesión de fe*, a la voz que se oye volviendo hacia sí: presencia plena y veraz del habla divina, escrita en el alma, por la naturaleza, por la mano de Dios, con caracteres indelebles. Es una archiescritura. En el otro intento, la escritura representativa, degradada, segunda, instituida, la escritura en su sentido *propio* y estrecho es letra muerta, es portadora de la muerte.

Logocentrismo/lococentrismo

Si la historia de la metafísica es la historia de una determinación del ser como presencia, a fuerza de una reducción o represión de la huella, la épica caballeresca de don Quijote es, por el contrario, una aventura que se confunde con el “lococentrismo” y con el ser como ausencia o alucinación, donde la huella es la diferencia, la articulación, la archiescritura sin la cual no existe la apertura ni el horizonte posible del habla y su logos, de la historia y del porvenir.

El poder de repetición que el *eidos* (idealidad, imagen) y la *ousía* (sustancia) vuelven disponible parece adquirir una independencia absoluta. La idealidad y la sustancialidad se relacionan consigo mismas, dentro del elemento de la *res cogitans*, por un movimiento de pura auto-afección. En *Don Quijote*, pese a que para algunos personajes –los sensatos– el demonio está tras la locura de don Quijote solapado en los libros que han trastornado su mente y su imaginación, el componente contrarreformista del libro hace que don Quijote también mantenga sus certezas a partir de la existencia de Dios como prueba, y es en esa suerte de indecible entre los signos según el demonio (los “encantadores”) y los mismos signos según Dios donde se jue-

gan los *parergon* barrocos de la novela y de una conciencia como auto-afección que resulta deconstruida por su doble (Alonso Quijano antes de morir) y como hetero-afección (los personajes “sensatos” que señalan como loco a don Quijote y luchan por la recuperación de su cordura). Es decir que la metafísica de la presencia intuye su ruptura pero, finalmente, el argumento, también admitiría una lectura en términos dialécticos, logocéntricos e iluministas. Indecidible.

La alteridad infinita de la sustancia divina no se interpone como un elemento de mediación o de opacidad en la transparencia de la relación consigo y en la pureza de la auto-afección. Dios es el nombre y el elemento de lo que vuelve posible un saber de sí absolutamente puro y absolutamente presente consigo. El entendimiento infinito de Dios es el otro nombre del logos como presencia consigo, de Descartes a Hegel. De allí que *Don Quijote* no puede terminar con otro final que el de Alonso Quijano el Bueno, abjurando de la locura de su doble (don Quijote) ante su conciencia y la presencia de Dios a través del cura y la extremaunción. Hasta aquí el Logos y Dios de la mano de la contrarreforma y de un *cogito ergo sum*, anticipándose a Descartes, pero, ese mismo cogito es loco, hiperbólico, desmesurado e inaudito, es decir cartesiano. Es la archihuella en su grado “O” de violencia archiescrita.

Ahora bien, el logos no puede ser infinito y presente consigo, no puede producirse como auto-afección, sino a través de la voz: orden del significante por medio del cual el sujeto sale de sí hacia sí. Esa es la experiencia del oírse-hablar. Ella se vive y se dice como exclusión de la escritura, o sea, del requerimiento de un significante “externo”, “sensible”, “espacial” que interrumpe la presencia consigo. Y es en este sentido que la locura de don Quijote es, insistimos, escrita, en su totalidad y en varios marcos o

“parergones” diegéticos, y la “ilusión de habla” que percibimos del protagonista, se interrumpe con la doble, bífida y abismada escritura de las dos partes de la novela, los relatos intercalados y sobre todo con el testamento dictado por Alonso Quijano antes de morir.

Jacques Derrida intenta deconstruir la “juntura” que en esta metafísica liga la escritura a la violencia: “¿Qué debe ser la violencia para que algo se iguale en ella a la operación de la huella?” (1998b: 133).

El fonologismo implica la exclusión, o al menos la desvalorización, de la escritura. Por otra parte, el fonologismo es la autoridad en que se basa la lingüística, considerada a su vez, modelo de todas las ciencias llamadas “humanas”. En este sentido, la antropología de Lévi-Strauss es fonologismo. Cuando se piensa en la escritura, se piensa, como evidencia sobreentendida, en todo el sistema de las diferencias entre la *physis* y su otro, (sus “otros”: el arte, la técnica, la ley, la institución, la sociedad, la inmotivación, lo arbitrario, etc.) y en Lévi-Strauss, un científico que, a la vez que se funda en esta serie, nos conduce a su punto de borradura.

La escritura viene, según Lévi-Strauss (Derrida, 1998v), para favorecer o reforzar la “dominación”, la “explotación”, la “exclavitud” y la “perfidia”.

Esta estructura aparece desde que una sociedad comienza a vivir como tal, es decir, cuando en niveles muy heterogéneos de organización y complejidad, es posible *diferir la presencia*, vale decir el *gasto* o el consumo, y organizar la producción, vale decir la *reserva* en general. Esto se produce mucho antes de la aparición de la escritura en sentido estricto, pero la aparición de esta marca un extraordinario salto en la historia de la vida.

En la economía de la muerte propia de la locura, la presencia

no se difiere (el presente es la alucinación sin tiempo del inconsciente), y el gasto —energético, libidinal— al estar en el “límite de la producción deseante” no es susceptible de organizar ninguna reserva. En la lucha del sujeto contra la semiótica y contra el símbolo, el poder de diferencia queda anulado por sus dos extremos: o bien es excesivo como en *Funes el memorioso* (Borges, 1974) donde la teología queda infinita a partir de una memoria que necesita el mismo tiempo para recordar cada ínfima situación que el tiempo que esta situación demoró en producirse. Por lo tanto, la memoria en lugar de ser metonímica se convierte en una eterna e impasible presencia; o, por otro lado, queda atada a la presencia de los objetos como únicos garantes de existencia y de certeza ante la imposibilidad semiótica de ser sustituidos por signos (como es el caso de los personajes de uno de *Los viajes de Gulliver*). Es decir que aquí nuevamente una presencia divina, eterna, la de los objetos, o un Significado Trascendental, y no sus signos, garantiza los significados. Ambos extremos están tan cerca de Dios como de la muerte. Por ejemplo don Quijote, sólo haciéndose caballero puede significar ese significado, ostensivo, paradigmático y asemiótico, mientras otros (Benengeli, Cervantes) son quienes escriben su vida y lo transforman en “signo de sí mismo” con el “poder de la diferencia”. Ambos nombres propios, (Alonso Quijano y don Quijote) irreductibles, impuros, productos de una no-identidad nativa, de una clasificación como desnaturalización de lo propio, suspenden el vocativo absoluto, para sostener una constitución de la subjetividad, una economía de la muerte. La diferencia entre el nivel de organización de lo que llamamos “locura” respecto de la llamada “cordura”, con sus correlatos ságnicos, es que la “reserva” —léase como proximidad a la muerte— es mucho menor en la locura donde no se difiere la presencia ni el gasto porque el sujeto no acepta el sím-

bolo. También podría afirmarse lo contrario, la ilusión de reappropriación absoluta, en tanto que la falta de símbolo (de diferencia) restituye al sujeto a una eterna e infinita presencia, la infinita diferencia de Dios. De la misma manera, la locura es a la vez el cenit de la subjetividad y el nadir de la objetividad o cosificación, liberación de todas las reglas y a la vez esclavitud de las pasiones.

Tanto Rousseau como Lévi-Strauss piensan que el abuso de la lectura vuelve a la gente vulnerable a las mentiras. Para el primero, “la lectura es el flagelo de la infancia”, “el niño que lee no piensa” y don Quijote vendría a ratificar esta ideología de la naturaleza buena (“el libro del mundo”) contra los libros escritos, mentirosos y pérfidos. Ambos pensadores han creído en una degradación necesaria o fatal como la forma misma del progreso, y en una resistencia de pequeñas comunidades hacia esa corrupción, siempre ligada a la escritura y a la dislocación del pueblo unánime y reunido en la presencia consigo de su habla.

La locura, desde el encadenamiento del paradigma rousseauiano-lévi-straussiano, es pensable como lo contrario del *socius*, de su “estriaje” (en términos de Gilles Deleuze), sus jerarquías, corrupciones, transacciones; y cercana a las aporías del don, la inocencia y la naturaleza en el grado más imaginable de des-institucionalización, es decir como un límite que sólo la clausura del juego –propio de la metafísica– vive como escapado del movimiento de suplementariedad.

Rousseau y la ambivalencia de la escritura

Mucho podría decirse de don Quijote y su locura cuando leemos que, para Rousseau, la escritura “metafórica” en su unidad nativa con la voz es *prescriptiva*. El archihabla es una escritura porque es una ley. Una ley natural. ¿Acaso no es hablar de alu-

cinación decir que el habla inicial es entendida, en la intimidad de la presencia consigo, como *voz del otro* y como *mandamiento*?

Hay entonces una escritura buena y natural, la inscripción divina en el corazón y el alma, la que siente y vive don Quijote al decidir su vida como caballero errante en un juramento religioso y con una preceptiva que se compromete a seguir, porque es la voz de su conciencia, de su alma, la santa voz de la naturaleza. Del otro lado, y en el mismo intento, hay una escritura mala, artificiosa, técnica, exiliada en la exterioridad del cuerpo, escritura del afuera, de las pasiones, que es su locura devenida precepto portador de muerte, de los libros de caballería, razón por la cual estos son quemados por el cura y la sobrina, y el “sujeto” don Quijote vuelve a ser Alonso Quijano el Bueno, ante su testamento, cuando la muerte es inminente. Es decir que las alucinaciones y la locura de don Quijote dependen de este doble régimen y forma de entender la escritura:

- 1) en sentido pneumatológico, metafórico, como escritura grabada en su alma de un “deber ser” de una profesión de fe, de una ética caballeresca, archiescrita, mnemónica, que él va consultando paso a paso como una prescriptiva para llenar el signo vacío o muerto de la escritura en sentido técnico;
- 2) como exterioridad derivada, como instrumento del habla, signo de signo, pero que, pese a todo conlleva el modelo de una ética y una promesa a cumplir, con la que el signo volverá a colmarse de vida, de semiosis ilimitada y de capacidad performativa para “crear” Quijotes.

No obstante, Rousseau constata cómo la pasión no llega desde afuera sino que también está inscrita en la unidad cuerpo-alma.

Esta naturaleza “mala”, “superficial”, “ficticia” y “fácil”, atribuida a la escritura artificial, cancela la buena naturaleza: la que

liga el sentido al sonido, al “pensamiento-sonido”. Esta es la tradición que siempre hizo comunicar la escritura con la violencia fatal de la institución política. Para Rousseau, se trataría de una ruptura con la naturaleza, una *usurpación* en la que la palabra escrita acaba por quitarle a la palabra hablada, de la que es imagen, el papel principal. La representación se une íntimamente con lo que representa hasta el punto de hablar como se escribe, o pensar que lo representado sólo fuera la sombra o el reflejo del representante. En este juego de promiscuidad peligrosa el punto de origen se vuelve inasible. No hay ya origen simple puesto que lo que es reflejado se desdobla en sí mismo y no sólo porque se le adicione su imagen. El reflejo, la imagen, el doble, desdobla aquello que duplica, se diaboliza. El origen de la especulación se convierte en una *diferencia*.

El “suplemento”: esa estructura “casi inconcebible para la razón”

La literatura es una ilusión que desilusiona sistemáticamente.
Harry Levin

En el capítulo sobre “el suplemento peligroso” en *De la Gramatología*, Jacques Derrida (1998b) aclara que Lévi-Strauss es fiel sólo a un aspecto del pensamiento sobre el habla plena en Rousseau. De hecho, Rousseau había experimentado el sustraerse en el habla misma, en el espejismo de su inmediatez. Estamos desposeídos de la presencia codiciada en el gesto del lenguaje por el que intentamos apoderarnos de ella. Hay una experiencia de “ladrón robado” (descrita admirablemente por Jacques Derrida en *La palabra soplada* sobre Artaud) que es central para entender la alucinación auditiva, los fenómenos de casualidad-causal y de telepatía en la locura:

El despojamiento especular que a la vez me instituye y me deconstituye es también una ley del lenguaje. Opera como una potencia de muerte en el corazón del habla viva; poder tanto más temible cuanto que abre así como amenaza la posibilidad del habla. Es una potencia que al inaugurar el habla disloca al sujeto que ella construye, le impide estar presente en sus signos, trabaja su lenguaje con toda una escritura, Rousseau está sin embargo más apurado por conjurarla que por asumir su necesidad. Por ello, tendido hacia la reconstitución de la presencia, valoriza y descalifica a la vez la escritura, en un movimiento dividido pero coherente... Rousseau condena la escritura como destrucción de la presencia y como enfermedad del habla. La rehabilita en la medida en que ella promete la reapropiación de lo que el habla se había dejado desposeer. Pero ¿por quién, si no ya por una escritura más vieja que ella y ya instalada en el lugar? (Derrida, 1998b: 182)

En verdad, ya sea a través del habla como de la escritura, la *economía de los signos* resultará en ambos casos decepcionante.

Si, como vimos en el epígrafe, la novela es siempre decepción “ya que no es posible abstenerse de querer dominar la ausencia, y, con todo siempre debemos soltar la presa” (Starobinski citado en Derrida, 1998b: 181), hay, no obstante, en la escritura sobre un sujeto que deviene loco a causa de leer, una reapropiación de lo alucinatorio del habla, como también una restitución de su cordura. Es una economía de la muerte y de los signos donde la potencia y el auge vital viene dado por la locura (en la asemiticidad y secundidad de don Quijote). Y es la escritura de la novela en sus distintos planos de organización la que otorga a esta economía de los signos, en su transcripción o retranscrip-

ción del habla viva, una “presencia”, un “cuerpo” o “corpus” a don Quijote que devuelve volumen y ontología (carne, empirismo) a la locura, postergando o difiriendo el logos en la metafísica. Esta “presencia de la metafísica”, esta ontología de la alucinación como inversión del logos y de su correlato en la “metafísica de la presencia”, desemboca en la idea del don desde varias de sus vertientes: el relato, lo dado, el presente diferido hasta la cordura del personaje antes de morir, es decir, la no-diferencia, el regalo, lo imposible que, no obstante, da lugar a hechos posibles, y todo esto está sostenido por una forma teológica “menor” –los “encantadores”– que hacen las veces del “genio maligno” de Descartes y un componente de duplicidad heteronómica, constitutiva del don, en la reacción anímica ante Quijote, variable según los personajes: creencia y fidelidad en Sancho, burla en los Duques, irritación y lástima en el Bachiller, etc. Advertimos que el presente de la novela *Don Quijote* sólo hace marcha atrás cuando escucha la historia de otro personaje, o es interpolado un relato, o asume la voz el narrador para explicar alguna consecuencia de un hecho pretérito, etcétera:

Pero, la diferencia no *resiste* a la apropiación, no le impone un límite exterior. Ha comenzado por *inaugurar* la alienación y acaba por dejar *inaugurada* la reapropiación (...). Hasta la muerte. La muerte es el movimiento de la diferencia en cuanto necesariamente finito. Vale decir que la diferencia posibilita la oposición de la presencia y de la ausencia. Sin la posibilidad de la diferencia, el deseo de la presencia como tal no hallaría su respiración. Esto quiere decir al mismo tiempo que ese deseo lleva en sí el destino de su insatisfacción. La diferencia produce lo que prohíbe, vuelve posible eso mismo que vuelve imposible. (Derrida,

1998b: 183. La cursiva es del original)

Este movimiento de alineación-reapropiación se hace notorio en el entorno de don Quijote moribundo: los personajes que han luchado contra su locura y declarado la inexistencia de Dulcinea, no admiten el nombre de Alonso Quijano que él recupera y le hablan de los personajes irreales de su universo loco como si existieran.

Del lado de la experiencia, un recurso a la literatura como reapropiación de la presencia, es decir, de la *naturaleza* (presente, regalo, relato, tiempo); del lado de los signos, una requisitoria contra la negatividad de la letra, en la que es preciso leer la degeneración de la *cultura* (signo, institución, ausencia, muerte) y la disgregación de la comunidad. En ambos casos, Rousseau considera a la escritura como un medio peligroso, un auxilio amenazador.

En este sentido, *Don Quijote* como obra es un don, una reapropiación de la presencia, pero en la ambivalencia del suplemento, ya que en el interior de la diégesis, Alonso Quijano/don Quijote, Hamete Benengeli y el narrador, entre otros, constituyen el signo como sustituto, evocan una ausencia.

La escritura es peligrosa desde el momento en que la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. Está fatalmente inscripto en la propia naturaleza del signo que el sustituto haga olvidar su función de vicariato y se haga pasar por la plenitud de un habla cuya carencia y flaqueza no hace más que *suplir*. El concepto de suplemento abriga en sí dos significaciones cuya cohabitación es tan extraña como necesaria. El suplemento se añade, es:

- 1) un *excedente*, una plenitud que enriquece otra plenitud, el *colmo* de la presencia. Para Rousseau, en este sentido,

la naturaleza debería bastarse a sí misma.

- 2) el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de*. Si representa y da una imagen es por la falta anterior de una presencia. En tanto suplente, es una instancia subalterna que *tiene lugar*. Su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío. En algún lugar algo no puede llenarse *consigo mismo*, no puede realizarse sino dejándose colmar por signo y procuración. El signo es siempre el suplemento de la cosa misma. Ambas significaciones funcionan juntas en Rousseau. Pero su función común se reconoce en esto: se añada o se sustituya, el suplemento es exterior, es extraño a lo que, para ser reemplazado por él, debe ser distinto a él. A diferencia del *complemento*, el suplemento es una “adición exterior”.

Así, la locura como suplemento del logos (sustituto, algo que tiene lugar –*locus*– colmando un vacío) es la forma “negativa” del clasicismo para entender a esta como el no-logos. Pero es un signo exterior de algo que la naturaleza debería haber llenado con otra cosa. De la misma forma, puede leerse a don Quijote como sustituto que suple a Alonso Quijano. Pero por el peso que adquiere la función vicarial, procuradora en la novela, olvidamos precisamente la carencia de lo que venía a suplir y la locura como suplemento adquiere independencia ontológica propia y permite deconstruir la “metafísica de la presencia”. Lo mismo ocurre con la escritura de las novelas de caballería, ese peligroso corpus que “encarna” en Alonso Quijano transformándolo en “don Quijote”. En él, esa “letra peligrosa” pasa de representación o suplemento que “suple” a ser constitutivo de su persona. La representación deviene presentación, y el “corpus” literario se vuelve cuerpo, carnadura en un caballero, ontológicamente real, aunque loco para el consenso de sus contemporáneos y para

el de lectores de diferentes épocas. El “signo” o “letra” deviene “cosa”, “sujeto”. La representación resulta en un devenir. La locura deja de ser “carencia” a “suplir” para ser “excedente” (de la producción deseante, siguiendo a Gilles Deleuze). Así, la locura no sólo desplaza o colma un vacío sino que sobre añade algo que le era extraño a la estructura anterior, lo que desmiente las oposiciones clásicas locura/sinrazón, que es como definir a un perro por un no-gato. La deconstrucción, desde la estructura paradójal del suplemento, permite a la locura definirse como la inversión de la metafísica de la presencia, como una aporía, un imposible-posible, una ausencia material, un vacío-lleño, una virtualidad ontológica, productiva y positiva.

Para Rousseau, la negatividad del mal tendrá siempre la forma de la suplementariedad. El mal es exterior a una naturaleza, a lo que por naturaleza es inocente y bueno. Sobreviene a la naturaleza. Pero siempre lo hace bajo la especie de la suplencia de lo que *debería* no faltarse a sí.

La presencia es siempre natural, maternal (“La solicitud maternal no se suple” dice el *Emilio*). Eso quiere decir que es irremplazable. Lo que en ella se quisiera sustituir no la igualaría, no sería más que un mediocre mal menor. La naturaleza no se suple. Su suplemento no procede de ella misma, no solo le es inferior sino distinto. Así, la locura es monstruosa, contra-natura.

Rousseau dice que sin la infancia, ningún suplemento aparecería jamás en la naturaleza. Ahora bien, el suplemento es aquí a la vez la posibilidad de la humanidad y el origen de la perversión. Son los semas que cohabitan en la locura: la infancia como regresión a lo puro e inocente (acercamiento a la naturaleza) y la perversión como la pasión, el exceso, el desborde (alejamiento de la naturaleza).

El progreso es para Rousseau una posibilidad de perversión,

la regresión hacia un mal que no es natural y que se debe al poder de suplencia que nos permite ausentarnos y actuar por procuración, por representación, por las manos ajenas. Por escrito. La suplencia tiene siempre la forma del signo. Que el signo, la imagen, o el representante se conviertan en fuerzas y hagan “mover el universo”, es un escándalo. Este escándalo es tal que el mundo parece girar al revés: entonces la naturaleza se vuelve el suplemento del arte y de la sociedad. Es el momento en que el mal parece incurable.

La locura funciona al revés del logos y de la normalidad. El alienado actúa por manos ajenas. Don Quijote y su locura se vuelven hasta tal punto naturales para todos los sensatos, que podría afirmarse que allí la naturaleza se ha vuelto suplemento (signo y añadido) del arte literario y de la moral social.

Esta idea russeaniana de la naturaleza, el signo y la catástrofe se relaciona con el “don” y su tratamiento en *Dar(el) tiempo I. La moneda falsa*, en la medida en que hacer el mal deliberadamente –ya que la degradación es fatal– sólo se justifica como mal necesario para suplir una necesidad o una falta de la naturaleza. Lo que ni la naturaleza ni la razón pueden tolerar es el suplemento. Todo signo, como la moneda, es, por cierto, un suplemento. En el texto de Baudelaire esa moneda o suplemento viene a inscribirse en la carencia por inequidad social del mendigo. Si la moneda ya no es un mal menor porque es falsa, el donante da lugar a un mal “por necesidad”.

El principio de la razón y la naturaleza hacen impensable la erradicación del mal. Entonces el suplemento (moneda y en general la sustitución regulada de las cosas por los signos) es un mal necesario. “Hacer el mal por necesidad” es añadir mal al mal.

El suplemento es otro nombre de la diferencia y de la huella. La economía del don como presencia no existiría sin la ausen-

cia, el signo, el suplemento, la diferencia.

Pero el escándalo de la razón consiste en que nada parece más natural que esa destrucción de la naturaleza. Uno mismo se dedica a separarse de la fuerza que la naturaleza nos ha confiado. Una vez más estamos en lo que parece ser la definición del mal y de la locura en cuanto a la separación y engaño de lo natural, auténtico, maternal, en aras de la representación, la crematística, la intermediación: “no estar a la altura del don que la naturaleza nos hace”, en palabras de Baudelaire/Derrida. El mal menoscaba al don natural.

En Rousseau, el “peligroso suplemento”, es designado como una “locura”, como algo “inconcebible para la razón”, ya que se trata del desarrollo mórbido de la alucinación, en tanto que personas o cosas ausentes convocan todo su real. El suplemento activa un “presente” sin cesar.

Jamás podría afirmarse que la alucinación viene a hacer pasar una cosa por otra o a suplir semióticamente algo. Pero sí puede decirse que hay un suplemento en su doble actividad: como añadido de la percepción y agudeza de los sentidos y como suplencia de una necesidad, en la estructura de un vacío ya inscripto en el *reclamo* (mandato, promesa, prescripción, inyuncción) de dicha locura.

Rousseau nos dice en sus *Confesiones* que “el suplemento hace enloquecer porque no es ni la presencia ni la ausencia y porque desde entonces lastima no sólo nuestro placer sino también nuestra virginidad(...). La abstinencia y el goce, el placer y la cordura, me han escapado por igual” (Derrida, 1998b: 198).

La economía del suplemento, con su complejidad y sus paradojas, donde lo simbólico es lo inmediato, la presencia es la ausencia, lo no-diferido está diferido, el goce es amenaza de muerte, define a la locura. También en ella, el suplemento del

lenguaje es a la vez amenaza aterradora porque cobra vida, (la semioticidad del “Golem” transforma la palabra en “hechos” o secundidad de Peirce, las cuatro letras de Nilo se convierten en el río Nilo, al decir de Borges) y la más segura protección contra esa misma amenaza. El suplemento es la economía de *différence* entre razón, locura y muerte, es protección/exposición, ocultamiento/develamiento, *fort/da*, es la posibilidad de que la hipótesis del cogito se recupere en una “presencia de obra”, lo suficientemente cerca de la fuente viva, silenciosa o murmuradora de la locura, para poder decir la violencia y ser huella de su memoria, pero a la vez, lo suficientemente lejos para poder vivir y *vivir como palabra*. En esta economía que salva a la razón de su naufragio en la locura o en la muerte, el discurso filosófico se habrá desde siempre traicionado a sí mismo, pero será a la vez una confesión aterrada, ese querer-decir-la-hipótesis-demoníaca.

El goce *mismo*, si existiera, sin símbolo ni supletorio, la presencia pura *misma* no sería sino otro nombre de la muerte. Como para Freud, el “deseo” y la “realidad” son dos polos igualmente mortales. Por eso entre ambos no hay una frontera sino una distribución económica en cuyo interior se recortan las diferencias.

Así, la perversión consiste en preferir el signo que supuestamente nos pone a cubierto del gasto (goce) mortal. Pero, veremos en “El curioso impertinente” que la facilidad con que se toma el signo por la cosa o la representación por la realidad auténtica inicia una deriva realmente perversa donde los efectos trágicos están en las personas y los signos han sido los provocadores.

Para Rousseau “jamás hubo intermedio entre todo y nada”. Hasta aquí es evidente que el suplemento cumple, a la manera de un *fort/da* entre el deseo o principio de placer y el principio de realidad, su correo o delegado, la función de un amortiguador de encadenamientos infinitos, de mediaciones suplementarias

que producen el sentido de eso mismo que ellas difieren: el espejismo de la cosa misma, de la presencia inmediata, lo que equivale a decir que la inmediatez es derivada, todo comienza por el intermediario.

La locura en el trípode “naturaleza”, “cultura” y “escritura”

Si bien entonces, para Rousseau el suplemento es locura, pareciera decir a la vez que si hay suplemento no hay locura. Aún cuando en dos de ellos (onanismo y escritura) hay peligro, desarrollan una economía de la diferencia según la cual confirman la prohibición que transgreden, contornean un peligro y reservan un gasto. Sólo un ser capaz de simbolizar, es decir de autoafectarse, puede dejarse afectar por el otro en general. La autoafección es la condición de una experiencia en general. La autoafección, el en-cuanto-a-sí o el para-sí, la subjetividad, gana en potencia y dominio del otro a medida que su poder de repetición se *idealiza*. Aquí, la idealización es el movimiento por cuyo intermedio la exterioridad sensible, la que nos afecta o nos sirve de significante (el corpus caballeresco para don Quijote), se somete a nuestro poder de repetición, a lo que desde entonces se nos aparece como nuestra espontaneidad y nos escapa cada vez menos.

A don Quijote pareciera ocurrirle que toda su autoafección es entre él y su corpus literario caballeresco que le envía la voz y la conciencia de lo que tiene que hacer. Su conciencia se parece a una presencia consigo y su experiencia de autoafección parece vivida como supresión de la diferencia y de la experiencia como heteroafección. Su “vida” es libresca.

La repetición, y sobre todo la repetición de sus fracasos, se producen porque la locura monomaniaca lo vuelve incapaz de simbolizar el momento en que es afectado por otro. No puede

someter la exterioridad sensible a su poder de idealización con miras a suprimir el ensayo-error empírico, es decir, los porrazos contra lo “real”. El símbolo y ley de la que parte, el “ideal” caballeresco es directamente transpuesto, sin cadena de suplementos intermediarios, a su accionar. Esa carencia de suplementos genera su “pasaje al acto” o *acting out*.

El esquema de la autoafección implica “oír la voz”. Uno debe poder oírse-hablar. No obstante, este oírse-hablar parece un mandato alucinatorio en don Quijote, ya que su voz es finalmente la de los caballeros errantes. Pero, a la vez, es esta conciencia de la “propia” voz, esta presencia consigo, esta reducción vivida de la opacidad del significante, el fenómeno de autoafección vivido como supresión de la diferencia.

Sólo está *presente* lo que no está sujeto al proceso de diferencia. La supresión de la diferencia implica el presente o don como imposibles.

Los sentimientos y la naturaleza

Para Rousseau, la única virtud natural y universal del hombre es la piedad, que precede al uso de toda reflexión. Modera en cada individuo el amor a sí mismo y concurre a la conservación mutua de toda la especie. Ella ocupa en el estado de naturaleza el lugar de Ley, de costumbres y de virtud, con la ventaja de que nadie está tentado a desobedecer su *dulce voz*.

En la metáfora de esa dulce voz se transportan a la vez la presencia de la madre y de la naturaleza. Esta metáfora de la voz en Rousseau significa que es sobre todo una ley. “Nadie está tentado a desobedecerla”, en parte porque es dulce y porque siendo natural, absolutamente original, es inexorable. Esta ley maternal es una voz. La piedad es una voz. La voz es siempre el pasaje de la virtud y de la buena pasión. Por oposición a la escritura que

carece de piedad.

El orden de la piedad “ocupa el lugar de la ley”, suple a la ley, la ley instituida. Pero como la ley de institución es también el suplemento de la ley natural cuando esta llega a faltar, bien se ve que sólo el concepto de suplemento permite pensar, aquí, la relación entre la naturaleza y la ley. Estos dos términos no tienen sentido más que en el interior de la estructura de suplementariedad. La autoridad de la ley no-maternal, no tiene sentido más que como sustituto de la autoridad de la ley natural, la “dulce voz” que alguien ha sido “tentado a desobedecer”. La ley natural, la dulce voz de la piedad, no está solamente proferida por una instancia maternal, sino inscrita en nuestros corazones por Dios. Es la escritura natural, la escritura del corazón, que Rousseau opone a la escritura de la razón. Transgredir la ley y la voz de la piedad es reemplazar la afección natural por la pasión pervertida.

Aquí podemos establecer la cadena “don-naturaleza- piedad-dulce voz-ley” que es la que escucha don Quijote proveniente del corpus caballeresco y garantizada por Dios y la escritura divina o natural en nuestros corazones; pero como a la vez don Quijote se ha vuelto “loco” leyendo libros (escritura perversa, no natural) también está la otra parte de la estructura suplementaria, el mal. Su locura es entonces, y simultáneamente, buena, natural, piadosa, pero también es una per-versión de la realidad de los sensatos, ya que proviene de la exterioridad. Es ambivalente como el “don”, el “suplemento” o el “fármaco”. Es indecible y aporética.

Algo similar entre las leyes naturales y las escritas ocurre con Antígona. Pareciera que la locura deja solo al “loco” que escucha la voz de un mandato natural. La pregunta obligada: ¿Por qué los demás “sensatos” no tienen inscripto en el corazón la escritura

divina, siendo esta, como la piedad, universal?

La piedad modera la actividad del amor de sí, aunque no oponiéndose sino expresándolo de manera indirecta, difiriéndolo, ya que la moderación “*concorre a la conservación mutua de la especie*”. Esto significa que la piedad, ella misma suplida por la ley y la sociedad, puede desempeñar el papel de suplente. No es un azar que nos proteja, entre otras amenazas de muerte, del amor, del furor del amor. Esto ocurre en don Quijote, por ejemplo, con su idealización de Dulcinea.

La piedad preserva la humanidad del hombre y la vida de lo viviente en la medida en que salva, la virilidad del hombre y la masculinidad del macho protegiéndolos de su destrucción por el furor de la mujer, que es la pasión aniquiladora que despierta Camila en Anselmo en “El curioso impertinente”. Ya que, si la piedad es natural e innata, en compensación la pasión amorosa no tiene nada de natural. Es un producto de la historia y de la sociedad. El amor, esa pasión ardiente, impetuosa, que vuelve un sexo necesario al otro, parece más apropiada para destruir al género humano que para conservarlo.

“La loca de la casa”: el sistema de la imaginación en Rousseau

El concepto de piedad natural, con todo el sistema de oposiciones que sustenta, es fundamental para entender a don Quijote y su locura. La piedad, aunque natural al corazón humano, permanecería eternamente inactiva si la imaginación no la pusiera en movimiento. Nos dejamos conmover por la piedad, trasladándonos fuera de nosotros mismos, identificándonos con el ser que sufre. Sufrimos en la medida en que juzgamos que el otro sufre. El que jamás ha reflexionado no puede ser ni clemente, ni justo, ni piadoso, como tampoco puede ser malo o vengativo. La piedad es pre reflexiva pero aquello sin lo cual permanecería

inactiva no es la “razón”, sino la “imaginación” que la “pone en juego”. Según Rousseau, la razón y la reflexión amenazan con sofocar o alterar a la piedad natural. “La razón reflexionante no es contemporánea de la piedad” (Derrida, 1998b: 230). Así, don Quijote, tiene una visión del otro que sufre, que va de la mano con su imaginación y su locura.

En Rousseau, la diferencia entre razón e imaginación es el nervio de su pensamiento. Vemos cómo la ambigüedad que abre a la posibilidad de progreso propia de la imaginación, desplaza el logocentrismo hacia una zona más cercana al “lococentrismo” de nuestro héroe. La imaginación y la locura inauguran la historia. Sin imaginación sería imposible la *perfectibilidad*, que para Rousseau constituye el único rasgo absolutamente distintivo de la humanidad. De allí que la razón es menos “humana” (hay animales inteligentes) que la imaginación. Los animales no son perfectibles ni tienen poder de anticipación que excede el dato presente y sensible hacia lo desapercibido. Y la libertad es la perfectibilidad.

Si recordamos “La moneda falsa”, vemos aparecer dos series. Por un lado, el amigo del narrador del lado del interés, el cálculo y una caridad muy ambigua frente al mendigo que aparece como pura necesidad e interés. La frase del narrador “prestarle alas a su imaginación” (del amigo), tiene relación con acercarlo a la segunda serie, de la imaginación como condición de posibilidad de la historia (o sea del relato, del tiempo que se “da” y de la libertad como perfectibilidad). El “estanco” con el consumo de tabaco se vincularía al tiempo gastado en una economía del goce y de la muerte diferida, en reserva, pero siempre en obra, ligando las series en diferentes juegos suplementarios. El papel de la moneda –no sabemos si falsa o no– lo tienen los fingimientos en “El curioso impertinente” –donde tampoco sabemos qué es real y qué

es ficción—; es decir que el “don” del relato, en cuanto presente dislocado, en tanto teatro de la crueldad con su irrepresentabilidad, es la amenaza de muerte que no obstante abre el juego vital de la historia, del acontecimiento y del relato. Apertura violenta y excesiva. Origen no legal de la Ley y no ético de la Ética.

El mendigo (*clochard* en francés, porque se anunciaba con una campana, al igual que los leprosos) está idiomática y etimológicamente relacionado con la muerte y la anticipación a esta. Uno de los significados de *Glas* (título de un texto de Jacques Derrida) es el tañido fúnebre, la expresión “*sonner le glas*” es “doblar las campanas”. La miseria, la enfermedad, la locura, son un tañido fúnebre que va anticipando el rostro de la muerte. Por otra parte, en la literatura existe un clásico, *Peter Pan*, en el que aparece un personaje mágico, “Campanita”, “*Petite cloche*”, cuyo atributo central son los celos. Cervantes reconocía en este sentimiento el motor de sus relatos literarios. Por otra parte, es clara en la tradición literaria europea y mundial en general, la relación de los celos con la locura y la muerte.

El don aparece como aquel regalo o presente imposible de vida plena, ya que en realidad es una *ración (razón) suplementaria* de una vida, de un presente y de un logos que está desde el vamos habitado por la muerte, la ausencia y la locura respectivamente.

Decir que la imaginación se relaciona con la muerte implica decir que “la imagen es una muerte o la muerte es una imagen”. La imaginación es el poder, para la vida, de afectarse a sí misma con su propia re-presentación. Y he aquí el nudo de la locura de don Quijote a tal punto que, cuando su locura-imaginación es “curada” por la cordura plana del bachiller Carrasco, junto con su imaginación y su nombre de “don Quijote”, el héroe perderá la vida. En él, la imagen de los libros de caballería o la presencia de lo representado es el todo, es su vida, lejos de ser “la nada”,

como en los sensatos, es la vida literaria que se remite a sí como a su propia carencia y a su propio exceso, para ser colmada y excedida a la vez, por la vida extraliteraria. Es el signo, la ausencia procurando el suplemento-excedente de la escritura, en un cuerpo, con un nombre rebautizado (un renacimiento o nacimiento) y con la apropiación de un título —el de don— que las convenciones (signos) de su época y su condición de hidalgo, le hubiesen negado.

Don Quijote no sólo activa su imaginación para despertar su piedad y salirse de sí mismo hacia el otro, sino que también llena sus imágenes vacías de la promesa de los libros, las llena de porvenir ineluctable, de allí el parentesco con el teatro de la crueldad.

Lo *propio* del sujeto no es más que el movimiento de esta expropiación representativa. En ese sentido, la imaginación, como la muerte, es *representativa y suplementaria*. No olvidemos que esas son cualidades que Rousseau reconoce expresamente a la escritura. (Derrida, 1998b: 233. La cursiva es del original)

Don Quijote muestra en espejo el movimiento de esta expropiación representativa. Pero lo muestra desde la violencia de una archiescritura que desde siempre habrá desalojado el presente. Su locura es el negativo de las fotos del Logos. Es el surgimiento de la subjetividad en el desplazamiento suplementario donde la locura como límite necesario para la posibilidad de la historia, lo preside todo y los suplementos cambian su valencia, ya que la oposición todo/nada, vida/muerte, logofonocentrismo/locogramatocentrismo están invertidos.

Se comprende así la ambivalencia del poder de imaginar:

no supera la animalidad y no suscita la pasión humana sino abriendo la escena y el espacio de la representación teatral. Inaugura la *perversión* cuya posibilidad está a su vez inscrita en la noción de *perfectibilidad*. Esto es muy evidente en el Capítulo XLVI de *Don Quijote* que trata la representación –entre terapéutica y perversa– de los duques.

La invariante del pensamiento rousseauiano es, entonces: la imaginación es el devenir-humano de la piedad.

El amigo del narrador de “La moneda falsa” no siente piedad ni con el mendigo, ni con aquel, ni con los lectores. En él la imaginación despierta la perversión. Por eso su imaginación parece “no tener alas”, (hay que prestárselas); él mismo no parece “estar a la altura de lo que la naturaleza nos da” (la piedad, que ya la tienen los animales). La relación suplementaria de exceso y/o carencia se produce aquí, ya que no sabemos si el amigo del narrador es muy generoso y pródigo o muy perverso y mezquino con el mendigo. Se trata de la ambivalencia constitutiva del don, en que nadie debe reciprocidad a nadie; el que da no es consciente de lo que da ni el que recibe de lo que recibe. Si uno piensa que está dando o espera alguna gratitud, no hay don. El asedio habrá, desde siempre, habitado la oposición donante/donatario, así como la moneda auténtica/la moneda falsa. La falsificabilidad de la moneda da lugar a la incalculabilidad del don. La moneda, suplemento por antonomasia habrá estado, desde siempre, trastornada por su Otro, es decir, alterada.

A Anselmo, la imaginación con relación a la perversión y a la perfectibilidad de su saber sobre la virtud de Camila le juegan una pésima pasada. La imaginación activa una serie que no es la de la piedad, y esta queda excedida y anulada por la pasión destructiva de los celos que tañen de manera fúnebre. El innatismo como virtualidad o la naturalidad como potencialidad adormi-

lada, atraviesa el pensamiento de Rousseau, en tanto deseo de una presencia plena, no suplementada. La facultad virtual opera de soldadura entre naturaleza y sociedad rompiendo y articulando, para anular la contradicción. Esta idea fundamental ordena pensar la naturaleza no como un dato, como una presencia actual, sino como una *reserva*. Por eso la *différence* –como el don, como el suplemento– es también una estructura temporal.

De modo que la imaginación, que hace salir al poder de su reserva, es como el suplemento, a la vez benéfica y maléfica. La imaginación es el sujeto de la perversión. ¿Será casual que en casi todos los idiomas, la locura es un sustantivo femenino?

La imaginación despierta la facultad virtual pero enseguida la transgrede:

Anima la facultad de gozar pero inscribe una diferencia entre el deseo y la potencia. Si deseamos más allá de nuestro poder de satisfacción, el origen de ese excedente y de esa diferencia se denomina imaginación. Esto nos permite determinar una función del concepto de naturaleza o de primitividad: es el equilibrio entre la reserva y el deseo. Equilibrio imposible, ya que el deseo no puede despertar y salir de su reserva sino por medio de la imaginación que también rompe el equilibrio. Este imposible –otro nombre de la naturaleza– sigue siendo por lo tanto un límite. (Derrida, 1998b: 235)

Es la imaginación la que extiende para nosotros la medida de los posibles, sea en bien, sea en mal, y que, en consecuencia, excita y alimenta los deseos con la esperanza de satisfacerlos. La locura, la cordura, la felicidad, el goce, son una cuestión de diferencia, es decir, una diacrítica, una diaforística, en una

economía que difiere, distingue y aplaza la muerte misma: “El mundo real tiene sus límites, el mundo imaginario es infinito; no pudiendo ensanchar el uno, restringimos el otro; pues de su sola diferencia nacen todas las penas que nos vuelven verdaderamente desdichados” (Emilio citado en Derrida, 1998b: 235).

De este apartado sobre la imaginación en Rousseau, Jacques Derrida extrae varias conclusiones: la relación con la naturaleza está definida en términos de distancia negativa. No se trata ni de partir de la naturaleza, ni de incorporársele, sino de reducir su “alejamiento”. Algo similar ocurre con la experiencia aporética del don como imposible: sólo podemos reducir su alejamiento dando lugar a negociaciones e intercambios. La imaginación es ella misma una facultad virtual, “las más activa de todas”. Como dicen los españoles, es “la loca de la casa”. De modo que, ese poder de transgredir la naturaleza está, él mismo, dentro de la naturaleza. Pertenece al fondo natural. Tiene en “reserva” a la “reserva”. La naturaleza habrá estado desde siempre asediada por su espectro. Otra manera de formular la caída de la oposición efectivo/virtual, vivo/muerto, realidad/simulacro.

Los malos sentimientos y la economía de la piedad

La ferocidad, para Rousseau, no es belicosa sino temerosa. El temor y la debilidad son la fuente de la crueldad. La disposición para hacer el mal no encuentra aquí su recurso sino en el otro, en la representación ilusoria del mal que el otro parece dispuesto a hacerme.

Para Rousseau, antes de la imaginación, el humano no puede ser ni clemente, ni justo ni piadoso, ni vengativo, injusto o despiadado. Simplemente se mantiene más acá de la oposición de valores. Es un ser que sólo se siente a sí mismo y está solo en el género humano. Esto nos permite entender más de cerca la

“necedad” del amigo del narrador en “La moneda falsa”, ya que es imposible que un mendigo le haga daño a él, es contra-natura. Además, se suma la incertidumbre crematística en un, por lo menos, doble aspecto: no saber si le dio monedas falsas o verdaderas y no saber, en el caso de las falsas, si no seguirán un itinerario idéntico al de las auténticas. Esta suerte de neutralidad que hace “caer” el sistema monetario como suplemento por antonomasia es, a la vez, el que hace caer las oposiciones de valores. El amigo está más acá de dichas oposiciones. La filosofía política aún no tiene posibilidad de funcionar. Y se ve mejor en qué elemento (neutro, desnudo y despojado), se inscribirá la diferencia que dará lugar al juego. Aquí se puede hablar indiferentemente de bondad o maldad, de paz o de guerra: cada vez será tan auténtico como falso, siempre no pertinente. Así, Rousseau pone al desnudo el origen neutro de toda conceptualidad ético-política, de su campo de objetividad o de su sistema axiológico. Y ya que usamos el término “pertinente” (razonable), lo mismo ocurre con las axiologías en “El curioso impertinente”, ya que los fingimientos/ficciones son a la autenticidad/falsedad de la moneda en el campo de la crematística, lo mismo que la oposición bondad/maldad o sinceridad/engaño, en el campo de lo ético, de las pasiones donde la imaginación desbordó y neutralizó la piedad. Es un campo abierto a la *indecidibilidad*, hasta tanto se produce la *decisión* (Derrida, 1998d) (“locura” para Kierkegaard y Derrida) que dará lugar a una acción no homogénea al cálculo –al menos completamente– en la experiencia paradójica de la responsabilidad. Adelantamos que es en esta “economía de la piedad” y el exceso de imaginación donde don Quijote tropieza con la locura.

La locura es un presente irreductible, un don, una “verdad ineluctable”, como la vida en “el teatro de la crueldad” de Antonin

Artaud (Derrida, 1967). La locura es un devenir, no una representación.

Para Rousseau, la moralidad, el respeto por el otro, supone una cierta no-identificación. Dentro de la experiencia del sufrimiento como sufrimiento del otro, la imaginación es indispensable en la medida en que nos abre a cierta no-presencia dentro de la presencia: el sufrimiento ajeno es vivido por *comparación*, como nuestro sufrimiento no-presente, pasado o por venir. La piedad sería imposible fuera de esta estructura que vincula *la imaginación, el tiempo y el otro, como una única y misma apertura a la no-presencia*. Esta estructura temporal está descoyuntada – *out of joint*– en don Quijote como en todo devenir loco.

Niñez, suplemento y perversión

Cuando se trata en el *Emilio* de enseñar la verdadera generosidad al niño, antes que la palabra y la imitación ocupen la delantera, se plantea el problema del signo. Enseñar la auténtica generosidad al niño es estar seguro de que él no se contentará con imitarla. Pero, ¿qué es eso de imitar la generosidad? Es dar los signos en lugar de las cosas, las palabras a cambio de los sentimientos, el dinero como sustituto de los bienes reales.

Un niño daría con más gusto 100 luises que una torta. Lo que se da fácilmente no son significantes inseparables de los significados o de las cosas, son significantes devaluados. El niño no daría tan fácilmente el dinero si pudiera o supiera hacer algo con él. (Emilio citado en Derrida, 1998b: 258)

La perversidad o el vicio no es apegarse a las cosas naturalmente deseables sino a sus significantes sustitutivos. Si un niño

amara el dinero por el dinero, sería perverso; ya no sería un niño. “El concepto de infancia para Rousseau siempre tiene relación con el signo. La infancia, más precisamente, es la no-relación con el signo como tal” (Derrida, 1998b: 259).

Esta especie de iconoclastia a-semiótica que ya tematizamos en *Antígona Extramuros* (Levstein, 2000) es típica no sólo de la infancia, sino de lo que esta tiene en común con la locura en tanto límites que parecen escapar a la estructura suplementaria. Dentro de la imitación, la separación entre la cosa misma y su doble, y hasta entre el sentido y su imagen, asegura un alojamiento a la mentira, a la falsificación y al vicio.

De allí la vacilación del *Emilio*: por un lado, todo comienza con la imitación y el niño aprende por medio del ejemplo. Pero esta buena imitación lleva ya en sí misma las premisas de su alteración. Esta es la síntesis de la problemática pedagógica del *Emilio*.

La posibilidad de la imitación parece interrumpir la simplicidad natural. Con la imitación se insinúa la duplicidad (lo diabólico) en la presencia. Rousseau querría que la buena imitación se regulase con respecto a una imitación natural. El gusto y el poder de la imitación están inscriptos en la naturaleza. El vicio, la duplicidad, si bien es una alteración *de* la imitación, es una enfermedad de esta, una anomalía monstruosa. *El mal se debe a la perversión de la imitación, de la imitación dentro de la imitación. Y ese mal es de origen social.*

La paradoja de la piedad reaparece: la alteración de la identidad y de la identificación con el otro. La imitación y la piedad tienen el mismo fundamento: una suerte de éxtasis metafórico ya que el fundamento de la imitación entre nosotros proviene del deseo de transportarse siempre fuera de sí.

Como el arte es imitación, en la experiencia estética estamos

afectados no por las cosas sino por los signos. *Don Quijote* tiene por un lado, la Primera Parte, donde el protagonista imita a los caballeros de los libros y, por el otro, la Segunda en que él ya es parte de un libro, y, respecto de Cervantes, los límites con el extratexto han dejado de ser netos, es decir don Quijote es signo de signo *ad infinitum*.

Don Quijote evidencia que, como piensa Rousseau, si el origen del arte es la posibilidad de la stampa, la muerte del arte y el arte como muerte están prescriptos desde el nacimiento de la obra. El principio de vida, una vez más, se confunde con el principio de muerte. Aunque el don Quijote de la Primera Parte hace una imitación inspirada en el arte, adoptándolo de ejemplo, pero hacia la vida (éxtasis metafórico), el don Quijote de la Segunda Parte confirma que la imitación sería entonces, a la vez, la vida y la muerte del arte.

El arte y la muerte, el arte y su muerte estarían comprendidos dentro del espacio de *alteración* de la *iteración* originaria (*iterum*, de nuevo, ¿no viene acaso del sánscrito *itara*, otro?); de la repetición, de la reproducción, de la representación; o también dentro del espacio como posibilidad de la iteración y salida de la vida puesta fuera de sí misma. (Derrida, 1998b: 264. La cursiva es del original)

La imitación, principio del arte, ha interrumpido desde siempre la plenitud natural por los infinitos juegos de la suplementariedad: el símbolo, la sustitución, la carencia y la adición suplementaria. En parte, aquello que la locura añora de la animalidad es una vida que aún no ha empezado dicho juego de suplementos, y que, al mismo tiempo, aún no se ha dejado cortar por él: una vida sin diferencia y sin articulación.

El “grito de la naturaleza” para Rousseau, aquellos “simples sonidos que salen naturalmente de la garganta”, no forman una lengua porque la articulación aún no ha jugado allí. La convención no tiene asidero más que sobre la articulación que arranca la lengua al grito y se acrecienta en las consonantes, los tiempos y la cantidad.

La lengua, pues, nace del proceso de su degeneración. De la no-diferencia a la articulación existe el mismo camino que desde la naturaleza hacia la convención.

Que la suplementariedad no sea lo propio del hombre, no significa solamente y de manera tan radical que no sea algo propio; sino también que su juego no precede a lo que se *llama* el hombre sino dibujando límites que excluyen a su otro del juego de la suplementariedad: la pureza de la naturaleza, de la animalidad, de la primitividad, de la infancia, de la locura, de la divinidad. La aproximación a esos límites es a la vez temida como una amenaza de muerte y deseada como acceso a la vida sin diferencia.

La historia del hombre *que se llama* el hombre es la articulación de todos esos límites entre sí. Todos los conceptos determinantes de una no-suplementariedad (naturaleza, animalidad, primitividad, infancia, locura, divinidad, etc.) evidentemente no tienen valor de verdad. Pertenecen –además con la misma idea de verdad– a una época de la suplementariedad. No tienen sentido sino dentro de una clausura del juego.

La escritura nos aparecerá cada vez más como otro nombre de esta estructura de suplementariedad. La palabra y la cosa son límites referenciales que sólo la estructura suplementaria puede producir y marcar (Derrida, 1998b: 307-308. La cursiva es del original).

Rousseau quiere salvar simultáneamente posibilidades

contradictorias tales como: acordarle un valor positivo al principio de la articulación o a todo aquello con lo cual esta hace sistema (la lengua, la sociedad, el hombre, etc.), pero afirmando a la vez como beneficioso todo lo que es raspado por la articulación (el acento, la vida, la energía, nuevamente la pasión, etc.). Siendo el suplemento la estructura articulada de ambas posibilidades, Rousseau no puede más que descomponerlo y disociarlo en dos elementos simples, lógicamente contradictorios, pero dejando al negativo o al positivo una intacta pureza. Por eso Rousseau no es el único apresado dentro del gráfico de la suplementaridad. Todo sentido y por lo tanto todo discurso está apresado allí. En particular, y por un giro singular, el discurso de la metafísica en cuyo interior se desplazan los conceptos de Rousseau. (Derrida, 1998b: 309)

La infancia, la locura, el sufrimiento y el límite del origen: sin el reclamo del suplemento, el niño no hablaría para nada, si no sufriera, si no le faltara nada, no llamaría, no hablaría. No obstante, debe haber lenguaje allí, es necesario que el suplemento sea anunciado sin haberse producido, que la carencia y la ausencia hayan comenzado sin comenzar. El niño habla antes de hablar. Tiene el lenguaje, pero lo que le falta a su lenguaje es el poder reemplazarse a sí mismo.

En don Quijote, pese a su vínculo con lo infantil, dada la diacrítica de sus sentimientos y las posibilidades sustitutivas mucho mayores, se trata de una locura lingüísticamente aristocrática.

Sólo Dios está dispensado del suplemento que dispensa. Él es la dispensa del suplemento. El *pneuma* es el encanto de la presencia consigo, la locura, un *locus* que marca el lugar de lo

que no tiene lugar, experiencia inarticulada del tiempo y el espacio como la de don Quijote.

De allí que “el suplemento peligroso” es “inconcebible para la razón”. Rousseau naturaliza el accidente bíblico que interrumpe la primavera perpetua. *La sociedad no se crea sino para reparar los accidentes de la naturaleza*. Nacida de la catástrofe, la sociedad apacigua a la naturaleza desencadenada. La catástrofe abre el juego del suplemento porque inscribe la diferencia local. A la unidad de “la primavera perpetua” hace suceder la dualidad de los principios, la polaridad y la oposición de los lugares (el norte y el sur), la revolución de las estaciones que repiten regularmente la catástrofe.

A “catástrofe” se opone “fiesta”: presente, continuidad pura, in-diferencia entre el tiempo del deseo y el tiempo del placer. Es la locura, la errancia hiperbólica de don Quijote, antes de su repatriación al logos por obra del Bachiller Carrasco. La fiesta es el modelo de la experiencia continua, después de ella surgen las primeras oposiciones, básicamente de lo continuo a lo discontinuo, de la fiesta original a la organización de la sociedad, de la danza a la ley.

Lo que sigue a esta fiesta es la edad del suplemento, de la articulación, de los signos, de los representantes. Esta edad es la de la prohibición del incesto. Antes de la fiesta no había incesto porque no había prohibición del incesto ni sociedad. Tras la fiesta ya no hay incesto porque está prohibido.

La sociedad, la lengua, la historia, la articulación, en una palabra, la suplementaridad, nacen al mismo tiempo que la prohibición del incesto. Esta es la juntura entre la naturaleza y la cultura. La edad de los signos de institución, la época de la relación convencional entre el representante y su representado pertenece al tiempo de esa interdicción. Una moneda falsa, como

la comisión del incesto, rompe una convención, tira abajo una barra que separa representado/representante.

El incesto es el origen no declarado de la pasión, de la sociedad, de las lenguas: la primera suplementaridad que permite la sustitución en general del significado por el significante (...). La fiesta *misma* sería el incesto *mismo* si algo semejante –*mismo*– pudiera *tener lugar*; si teniendo lugar, el incesto no debiera confirmar la interdicción: antes de la interdicción, no es el incesto; interdicto, no puede volverse incesto sino al reconocer la interdicción. Siempre se está más acá o más allá del límite, de la fiesta, del origen de la sociedad, de ese presente dentro del cual simultáneamente la interdicción se da(ría) con la transgresión: lo que siempre pasa y (sin embargo) jamás tiene lugar propiamente. Siempre es *como si* yo hubiera cometido un incesto. (Derrida, 1998b: 333-334. La cursiva es del original)

Locura y hospitalidad

Prosiguiendo la lógica deconstruccionista desde la cual Jacques Derrida piensa otras aporías como *La hospitalidad* (Derrida y Dufourmantelle, 2000), constatamos que la Ley incondicional de la Caballería es como la Ley incondicional de la hospitalidad, *imposible*, sólo está allí para guiar y orientar un ideal y para que las leyes –en plural– históricas de la hospitalidad, con sus reglas y pactos, sean perfectibles.

La comicidad y lo sublime de don Quijote proviene de esta tentativa ingenua y desesperada de colmar los signos con la promesa de los libros (La ley), en un espacio y en un tiempo a-u-tó-

pico y anacrónico, en que han quedado muy atrás los ideales de la institución caballeresca y los motivos históricos que le dieron lugar.

La tragedia de la locura de don Quijote, como en Antígona, es que *la* Ley está por encima *de las* leyes. Es, por lo tanto, ilegal, transgresora, fuera de la ley, como el oxímoron de una ley anómica. Otra forma de decirlo, siguiendo el pensamiento de *Dar la muerte*. La ética del don en tanto ética absoluta o exigencia de Dios, como en Abraham en el sacrificio de su hijo Isaac, está en contradicción con la ética general, frente a la familia, al prójimo, a la comunidad. Por eso, aún manteniéndose por encima de las leyes generales de la hospitalidad, del perdón, (de la locura como logos regulado sin el cual no hay temporalidad del pensamiento), *la* ley incondicional, necesita *de las* leyes, las *requiere*. Esta exigencia es constitutiva. No sería efectivamente incondicional, la ley, si no *debiera devenir* efectiva, concreta, determinada, si ese no fuera su ser como deber-ser. Y la inadecuación estructural de *las* leyes efectivas a *la* ley incondicional también es constitutiva. Sin las leyes efectivas, toda ley incondicional (por ejemplo la ética caballeresca, la política, la religión) correría el riesgo de ser abstracta, utópica, ilusoria, y, por lo tanto, de transformarse en su contrario, por ejemplo el extranjero, *hostis*, recibido como huésped *hôte* o como enemigo. La hospitalidad deviene en su contrario, hostilidad; también la Razón como instrumento despótico que según los autores de la Escuela de Frankfurt desemboca en los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, es decir, el Logos que deviene Locura; la Utopía caballeresca que daría lugar a que don Quijote mate a un hombre inocente en “Un problema” (1974) de Jorge Luis Borges. En esta tensión entre lo incondicional singular y lo efectivo plural reside la reversibilidad y controvertibilidad del análisis deconstructivo.

Es precisamente en estas experiencias de per-versión, in-versión, ad-versión, sub-versión, donde el Sentido in-vierte su dirección (Sentido) y deviene su contrario. El par Mismo/Otro, o Identidad/Alteridad, se altera, se contamina, se enloquece.

En don Quijote, la esperanza, a diferencia de la de Antígona, no es ínfima, es inmensa. Su muerte, diríamos “natural” de viejo re-negando (de) su locura, dista mucho del suicidio de Antígona niña. La locura, su “don” ha sido y ha “dado” el Sentido a su vida, una dirección (“errante”) y una profesión de fe (ser “caballero”). La axiomática de estas dos locuras es distinta: en la tragedia, se accede a la verdad por la muerte (reverso de la vida) deliberada, elegida, o impuesta. La Ley a cumplir no es escrita, se relaciona con el “amar lo imposible”, “correr tras lo imposible”. En la novela, se accede a la Verdad del Logos tras un sueño (reverso de la vigilia) y tras un testimonio (presencia del signatario) previo a la muerte, durante una agonía, especie de vida-muerte, en la cual la Verdad autenticada es la “presencia del referente” con toda la “metafísica de la presencia” que le es co-extensiva. La mentira es “el genio maligno” del “corpus de novelas caballerescas”, es decir el signo escrito como portador de ausencias, perversiones, alucinaciones.

Don Quijote, en su reconversión a Alonso Quijano, parece preferir la muerte a ser expropiado de su esencia, es decir, de su locura y su verdad. Preferencia indicadora de una nueva reversibilidad e inversión de la metafísica de la presencia y el logo-fonocentrismo.

Esto otorga a la locura de don Quijote una “humanidad”, una dimensión compartida que, pese a su anacronía, es reconocida como constitutiva del ser humano en su capacidad de imaginar y de crear aquello que no es pero podría ser, son estructuras que los psicólogos llaman *borderline*, justamente porque están en to-

dos los “normales”, como diacrítica de las diferencias que van de la Locura al Logos y de la Escritura al Habla, con toda la cadena de pares binarios y la deconstrucción de que son pasibles en su controvertibilidad o inversión de sentido.

Locura y binarismos del logos

Si la escritura sólo es la “representación” de la lengua, se tiene el derecho de excluirla de la interioridad del sistema (pues sería necesario creer que hay un *adentro* de la lengua). Saussure (Derrida, 1998b), plantea que la escritura es “por sí misma extraña al sistema interno” de la lengua. Esto da origen a una nueva serie de oposiciones: externo/interno; afuera/adentro, imagen/realidad, representación/presencia, representante/representado, significante/significado, etcétera.

En la locura, lo arbitrario –por ejemplo un nombre propio, una secuencia de hechos o fechas– se vuelve motivado y lo convencional se desnaturaliza. Hay una guerra al símbolo como arbitrariedad, al azar o casualidad que el sujeto convierte y ordena en causalidades. La libertad del inconsciente produce aquello que los surrealistas llamaron “azar objetivo”.

Por un lado, conectamos esta idea con la locura de don Quijote como una exterioridad (el corpus escrito de los libros de caballería y la exteriorización de su inconsciente); pero, a la vez, lo escrito en la novela deja de ser notación o figuración externa para dar forma a la locura del personaje en una configuración donde la barra que separa y da origen al binarismo adentro/afuera, ha caído y se está deconstruyendo. Se trata de la aporía de una locura “excrita” donde el afuera *es* (tachado con X) el adentro. Así, comprendemos que la locura no llega desde “afuera”, está inscripta en el interior del aparato psíquico, de la misma manera que el consciente está habitado y trabajado por el incons-

ciente, o el Habla transparente por la violencia de la Escritura o Archiescritura.

Saussure describe esta exterioridad o exclusión como un proceso de herejía con acentos de moralista y predicador. A tal punto la escritura interfiere la presencia viva del alma consigo en el logos verdadero, que el cura y la sobrina proceden a la quema de libros de don Quijote, creyendo reducir a cenizas aquella maléfica e inhumana irrupción del afuera en el adentro. Esta violencia arquetípica de la irrupción del afuera en el adentro, denunciada en el *Fedro* de Platón (Derrida, 1998b), es apuntada por Saussure como una especie de *impureza* y sobre todo un *pecado*. El pecado fue definido por Kant (Derrida, 1998b), entre otros, como la inversión de las relaciones naturales entre el alma y el cuerpo en la pasión. Es decir, el doble, la copia, el vestido, el cuerpo, la pasión, los velos, ocupan (usurpan, suplementan) el lugar del original, el alma, el interior, el espíritu, el aliento, el verbo, el logos, la desnudez. Es la escritura la que presta sus metáforas a toda esta serie de oposiciones ya que devienen de la inversión de las relaciones naturales entre habla y escritura. El pensamiento y la sensibilidad occidental son legibles en esta clave gramatológica.

La intimidad que mezclaría la imagen con la cosa (crematística), la grafía con la fonía es una inversión, una per-versión, una usurpación, implica una multiplicidad de orígenes. Para que haya “versión” (tornar, volver, modo que tiene cada uno para referir un mismo suceso; en obstetricia: operación para cambiar la postura del feto que se presenta mal para el parto), tiene que haber más de un modo de referir una realidad. Esa realidad siempre habrá sido plural, se vuelve singular u homogénea en el concepto y el lenguaje. En la acepción obstétrica, la mala naturaleza precede a la buena naturaleza siendo esta última un artificio médico.

Con la escritura existe también, según Rousseau y Saussure, un *olvido* de un origen simple. Uno se olvida que aprende a hablar antes que a escribir y la relación natural queda invertida. La escritura, medio mnemotécnico al suplir a la buena memoria, a la memoria espontánea, significa el olvido o la *hypomnesis*. La violencia de esta en don Quijote aparece en el alma como inconsciencia e inconsistencia (inadecuación con la realidad consensuada), mientras trata de recordar los argumentos y preceptivos del corpus caballeresco para actuar —a tontas y locas— sobre la base de analogías.

De la Gramatología plantea que hay una violencia originaria de la escritura porque el lenguaje es, en primer término y en un sentido que se mostrará progresivamente, escritura. La “usurpación” existe desde un principio. La escritura es para Saussure una “trampa”, una “segunda naturaleza”, un “artificio disimulado en la naturaleza”. Esta usurpación existe desde un principio. Rousseau decía que “la propiedad ya es un robo”.

La pasión es para Saussure tiránica y esclavizante, es una pasividad y una enfermedad del alma, la perversión moral es patológica. La perversión del artificio engendra monstruos. *La escritura participa de la monstruosidad. Es una separación de la naturaleza. Es contra-natura.* Don Quijote es producto de una teratología, es un monstruo respecto del cual la escritura no es ajena, está en su engendramiento. Esta teratología es propia de la inversión habla/escritura; alma/cuerpo; logos/locura.

Así como la psicosis es previa al cogito o la pluralidad a la singularidad, *la escritura, arrojada por Saussure como errante proscripta de la lingüística es en la hipótesis derridiana de la gramatología, la primera y más íntima posibilidad del lenguaje.*

La oposición *physis/nomos* o naturaleza/institución también quiere decir distribución y partición regulada precisamente por

la ley. Pero la institución o lo arbitrario-convencional es impensable antes de la posibilidad de la escritura y fuera de su horizonte, es decir, fuera del mundo como espacio de inscripción, apertura a la emisión y a la distribución espacial de los signos, al juego regulado de sus diferencias donde la locura ya es una huella, como toda diferencia, incluso fónica, aunque tuviera la in-discreción de un grito o alarido (naturaleza o *physis*). Pero no es una huella más, la locura es archihuella, es la condición de posibilidad del pensamiento y del lenguaje. *Este es un indicio para pensar la deconstrucción como una filosofía de la locura.*

De la Gramatología comienza la deconstrucción del concepto de *episteme* y con ello de la metafísica logocéntrica de Occidente, analizando la lógica contradictoria de Saussure entre la escritura como tipo de signo distinto de la lengua y a la vez como “imagen”, “representación”, expulsado del “interior”, del “significado”. Esto tiene su paralelismo en la tradición de expulsión de la locura como Otro del Logos y el Pensamiento (Cfr. *Cogito e Historia de la locura*, Derrida, 1989).

La “inmotivación” del signo requiere una síntesis en la que lo totalmente otro se anuncia como tal, sin ninguna simplicidad, ninguna identidad, ninguna semejanza o continuidad, dentro de lo que no es él.

La huella, donde se marca la relación con lo otro, articula su posibilidad, sobre todo el campo del ente, que la metafísica ha determinado como ente-presente a partir del movimiento ocultado de la huella. Es necesario pensar la huella antes que el ente. La presentación de lo otro como tal, es decir la disimulación de su «como tal», ha comenzado desde un principio y ninguna estructura del ente se le escapa. (Derrida, 1998b: 61)

De esto se deriva que, como constataremos en “El curioso impertinente”, lo Otro es previo a lo “Mismo”. La naturaleza como “inmotivación de la huella” es siempre devenida (no puede ser pensada sin la institución como previa); la huella es indefinidamente su propio devenir inmotivado. No existe la oposición símbolo/signo sino un “devenir signo del símbolo”. La huella de la que aquí se habla no es más natural que cultural, ni más física que psíquica, ni más biológica que espiritual. Es aquello a partir de lo cual es posible un devenir-inmotivado del signo, y con él todas las oposiciones ulteriores entre la *physis* y su otro.

La locura como experiencia de la otredad, desanda (palíndromo) el devenir inmotivado del signo, de la huella y su otro, irreductiblemente ausente, al ser ella misma presencia viva de lo ausente, devenir aporético, desnaturalización de lo convencional naturalizado por las costumbres y la mirada social.

Peirce deconstruye la noción de significado trascendental que, en un momento o en otro, pondría un término tranquilizador a la remisión de signo a signo. El logocentrismo y la metafísica de la presencia es ese deseo exigente, poderoso, sistemático e irreprimible de dicho Significado.

Durante la experiencia de la locura, ese “significado trascendental” es des-andado, deconstruido a través de una semiosis infinita-terrorífica sin “término tranquilizante”. El significado trascendente, dador de sentido a la cadena de semiosis es un nudo aporético místico-amoroso, todo el tiempo desplazándose y en permanente devenir, es presente/ausente, incalculable pero exacto, intangible aunque rozable.

Jacques Derrida llama “juego” a la ausencia de significado trascendental como ilimitación del juego, vale decir como conmoción de la onto-teología y de la metafísica de la presencia. La locura se parece a un juego (*paideia*) y en *Fedro* la escritura es

condenada por ser el juego en el lenguaje, oponiéndose este infantilismo a la gravedad seria y adulta (*spoudê*) del habla.

Juego, representante/representado y alteridad/alteración

Entre el barroco y las vanguardias, la distinción entre presentación y representación va transformándose, es una película que se adelgaza hasta transformarse en un “devenir”, donde lo que se toma en cuenta no es ya una entidad y su doble, sino el movimiento productor del efecto de la diferencia.

La representación para Rousseau es el origen del mal, así como “la fiesta” o el “pueblo reunido” son el origen o presente sagrado, fuente de legitimidad. La *perversidad*, precisamente, consiste en sacralizar al representante o al significante. Donde se halla el Representado, ya no hay más Representante. En todos los órdenes, la posibilidad del representante sobreviene a la presencia representada como el mal al bien, la historia al origen. El significante-representante es la catástrofe.

La locura es un devenir porque, para Rousseau la voluntad no se representa: “es la misma o es otra, no hay punto medio” (Rousseau citado en Derrida, 1998b: 373). El mal del representante o del suplemento de la presencia no es ni el mismo ni el otro. Interviene en el momento de la diferencia, cuando la voluntad soberana se delega y, por consiguiente, se escribe la ley. Entonces, la voluntad general corre el riesgo de volverse poder transmitido, voluntad particular, preferencia, desigualdad. Rousseau *sitúa en la escritura el origen de la desigualdad*. Es el momento en que la *voluntad general* que en sí misma no puede errar, deja el sitio al *juicio* que puede arrastrarla a “las seducciones de las voluntades particulares”. Es decir que es necesario que la voluntad general se exprese por medio de *voces* sin procuración. Pero, a la vez, como la catástrofe sucede y el estado de naturaleza se quiebra,

la representación se vuelve fatal. Este movimiento es necesario, natural. Así, Rousseau, según la misma lógica, justifica una representación que también condena. A medida que la representación agrava su mal, se vuelve más representativa y restituye lo que sustrae: la presencia del representado. Lógica según la cual es preciso esforzarse por “obtener del mismo mal el remedio que debe curarlo” (Derrida, 1998b: 375). La ambivalencia e indecidibilidad del “fármaco”, al igual que del “don”.

Esta lógica de restitución de la identidad original de don Quijote es la que parece usar el Bachiller Carrasco y finalmente el propio don Quijote. Este último hace una representación del “sí mismo” que implica volver a su nombre de origen y “eliminar la representación” cuando está a punto de morir y dicta su “testamento” (de *testis*: testículos, estar entero). Entonces, en palabras de Rousseau y como vemos en el *pharmakon* de “La farmacia de Platón” (Derrida, 1972), don Quijote obtiene de su mal (locura) el remedio que debe curarlo.

El suplemento viene en lugar de un desfallecimiento, de un no-significado o de un no-representado, de una no-presencia. No hay ningún presente antes de él, por lo tanto, no está precedido más que por sí mismo, es decir, por otro suplemento. El suplemento siempre es el suplemento de un suplemento. Uno quiere remontarse *del suplemento a la fuente*: debe reconocerse que hay *suplemento en la fuente*. La amenaza tiene la forma del representante. *La inmoralidad se adhiere a la condición misma del representante*. El vicio es su pendiente natural.

La alienación total de lo representado dentro del representante es, pues, la faz negativa del pacto social. El significante es la muerte de la fiesta. La inocencia del espectáculo público, la buena fiesta, la danza en torno al punto de agua, si se quiere, abrirían un teatro sin representación. O más bien una escena

sin espectáculo: sin *teatro*, sin nada por ver.

En la fiesta, en la “alegría pública” aparece el deseo de Rousseau de hacer desaparecer la representación con todos los sentidos que se anudan dentro de esta palabra: la dilación y la delegación, la repetición de un presente dentro de su signo o su concepto, la proposición o la oposición de un espectáculo, de un objeto por ver.

Finalmente, Quijano/Quijote son un devenir. Dos formas suplementarias reversibles de la identidad como indecible. El gran oxímoron del origen es, como la locura, un suplemento de origen, una potencia de exterioridad como constitutiva de la interioridad, del habla, del sentido significado, del presente.

Así, el suplemento da cuenta de cómo la *alteridad* absoluta de la escritura puede, sin embargo, afectar al habla viva en su adentro, *alterarla*. Como la locura, la esencia extraña del suplemento consiste en no poseer esencialidad, siempre puede no tener lugar. Jamás tiene lugar, jamás está presente, aquí, ahora. Si lo estuviera, no sería lo que es, un suplemento, que ocupa el lugar y mantiene el sitio del otro. El suplemento no es ni una ausencia ni una presencia. Ninguna ontología puede pensar su operación. Precisamente por esto, sólo desde esa noción es pensable la locura.

Capítulo Tercero

Construcción del problema desde la hipótesis del don

La deconstrucción y el don

Nuestra investigación promete dilucidar, a partir de una estrategia deconstruccionista, la relación don/locura/deuda en don Quijote y en *Don Quijote*.

En un breve diálogo entre Sancho y Tosilos, se produce un juego con la polisemia del verbo “deber”. Tosilos dice a Sancho: “Sin duda, este tu amo, Sancho amigo, debe de ser un loco”.

Sancho le responde: “¿Cómo debe? No debe nada a nadie, que todo lo paga, y más cuando la *moneda es locura*” (Cervantes, 1999: 1172. La cursiva es nuestra).

Cuando don Quijote se apropia del título de “don” sin comprarlo o heredarlo como era la costumbre, no hay comercio, más bien regalo o robo, que son las dos expresiones del deseo; hay don o locura, es decir, un precio indebido que desborda la deuda.

Leemos en *De la Gramatología* (Derrida, 1998b) que el movimiento de abstracción analítica en la circulación de los signos arbitrarios, es paralelo a aquel por el que se constituye la moneda. El dinero reemplaza las cosas por sus signos, no solamente en el interior de una sociedad sino de una cultura a otra, o de una organización económica a otra.

Por esto la escritura alfabética es comercial; debe ser concebida dentro del momento monetario de la racionalidad económica. La descripción crítica del dinero es la reflexión fiel del discurso sobre la escritura. En ambos casos se sustituye la cosa con un *suplemento* anónimo. Así como el concepto no retiene más que lo comparable de las cosas diversas, así como la moneda da

“medida común” a objetos inconmensurables para constituirlos en mercancías, también la escritura alfabética transcribe, dentro de un sistema de significantes arbitrarios y comunes, significados heterogéneos: las lenguas vivientes. Abre así una agresión contra la vida que, no obstante, y en un doble gesto paradójico, hace circular. Si “los signos hacen desestimar las cosas”, como dice el *Emilio* de Rousseau, hablando de la moneda, entonces el olvido de las cosas alcanza su grado máximo en el uso de estos signos perfectamente abstractos y arbitrarios que son el dinero y la escritura fonética.

En el mismo tenor, el alfabeto introduce un grado suplementario de representatividad que marca el progreso de la racionalidad analítica. Esta vez el elemento expuesto es un significante puro (puramente arbitrario) y en sí mismo insignificante. Tal insignificancia es la faz negativa, abstracta, formal, de la universalidad o de la racionalidad. Aquí, en la frase de Sancho sobre don Quijote: “la moneda es locura”, este olvido de la ecuación (si la hubiere) y de la conmensurabilidad (si la hubiere) entre cosa y signo, se vuelve imperdonable.

Entramos así en la aporía del don, don del relato, don del tiempo, don de la locura.

Economía/crematística

El valor de la escritura fonética es ambiguo. Existía una universalidad natural, en el grado más arcaico de la escritura: la pintura, no más que el alfabeto, tampoco está ligada a ninguna lengua determinada. Capaz de reproducir todo ser sensible, es una suerte de escritura universal. Pero su libertad con respecto a las lenguas se debe no a la distancia que separa a la pintura de su modelo, sino a la proximidad imitativa que la encadena a él. De este modo, la pintura sería, bajo una apariencia universal,

perfectamente empírica, múltiple y cambiante como los individuos sensibles que representa fuera de todo código. Al contrario, la universalidad ideal de la escritura fonética se debe a su distancia infinita con respecto al sonido (el primer significado de esta escritura que lo marca arbitrariamente) y al sentido significado por el habla. Entre esos dos polos se pierde la universalidad. Tanto la pictografía pura como la fonografía pura son dos ideas de la razón. Ideas de la *presencia pura*. En el primer caso, presencia de la cosa representada en su imitación perfecta. En el segundo caso, presencia consigo, del habla misma. El significante tiende siempre a borrarse ante la presencia del significado.

De allí que la locura es una lucha contra la arbitrariedad y convencionalización de los signos. Existe, con ella, la memoria atávica acerca de la inexistencia de valores absolutos: ni del oro, ni de la plata, ni del dinero; la locura repudia su valor de canje en una sociedad donde el valor de cambio del axioma capitalista es el único que cuenta.

En este aspecto ambiguo de la escritura fonética —como del dinero—, Rousseau elogia su racionalidad, su mayor exactitud, precisión, claridad. La escritura de la voz corresponde a una mejor civilización. Pero, al mismo tiempo, y nuevamente como el dinero, en la medida en que se borra mejor que otra ante la presencia posible de la voz, la representa mejor y le permite ausentarse con el menor daño, se le teme como una máquina de muerte. Pues su racionalidad los aleja de la pasión, del canto, de los otros y de las cosas. En el caso de la escritura, esta se aleja del origen viviente del lenguaje. En el caso del dinero, sus usuarios se alejan de la vida edénica.

El don parece ser como el “suplemento” en la concepción de Rousseau, un “inconcebible para la razón”, es decir, aquel imposible que, no obstante para el sujeto, no es sustitutivo de nada

y que hasta para un fenomenólogo podría ser “la plenitud de la cosa en sí”. Aún cuando el don tampoco escape a su condición signica, sería algo así como el descanso de la escalera o una tregua en la infinita semiosis. El don, un presente vivo, una intensidad diferencial dentro del *continuum* del real o de los signos, según se mire.

El don, como el suplemento, no escapa a la necesidad estructural del abismo. El proceso indefinido de la suplementariedad parece herir desde siempre la presencia y desde siempre ha inscripto en ella el espacio de la repetición y el desdoblamiento de sí. Esta es la tachadura del origen y el origen como huella.

Veremos cómo “El curioso impertinente” (Cervantes, 1999) corrobora que, la representación en abismo de la presencia no es un accidente de la presencia; el deseo de la presencia nace y es inherente, al contrario del abismo de la representación, de la representación de la representación, constitutivos del suplemento en tanto don.

El suplemento, como la locura, es exorbitante. *Don Quijote* es un texto que extrema los abismos de la representación, por lo tanto, sirve para poner a punto esta exterioridad fuera de órbita por la que cabalga (h)errante y errando la deconstrucción. *Si un cuadro es falso, mantiene aún en su inautenticidad un valor de uso, pero cuando una moneda es falsa (siendo su única razón de ser el valor de cambio) es el sistema mismo el que queda herido de muerte.*

El tiempo se anuncia como aquello que desbarata la distinción entre tomar y dar y, por lo tanto, entre recibir y dar. La locura es tiempo, es deseo y, por ello, deseo de dar; es también, como el don, la designación tautológica de lo imposible. El tiempo se sustrae a la visibilidad. No obstante, *no hay don sin tiempo.*

La economía es a la vez “ley” (*nomos*) y “casa” (*oikos*); su centro es la figura del círculo ya que implica intercambio, circula-

ción, retorno. También se llama “circulante” al dinero, como dice Jacques Derrida en *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa* (1995), el relato económico de la circulación o círculo tiene una estructura odiseica, es decir, de retorno a la casa.

En *Don Quijote* se corroboran las dos premisas deconstructivas –aporéticas– del don:

- 1) el don, si lo hay, se refiere a la economía;
- 2) el don, si lo hay, es aquello mismo que interrumpe la economía.

Es aquí donde *cobra* valor la frase de Sancho Panza: “Mi amo no debe nada a nadie, que todo lo paga, y más cuando la moneda es locura”. ¿Tiene valor de cambio la locura?, ¿se la puede comprar, vender, trocar, ingresar a la “circulación de los bienes”, de las mercancías o los signos monetarios? Evidentemente la respuesta es “no”. La locura, como el “presente” o “regalo”, es pensable como “don” sólo en la medida en que interrumpe el relato odiseico, no hay retorno posible, no hay círculo sino más bien elipsis o estructura acéntrica, no hay deuda ni precio, sólo un acontecimiento que adviene en el tiempo. El don, como la locura, es aneconómico.

El don guarda con el círculo una relación de extrañeza. No hay don sino en el instante en que una fractura tiene lugar en el círculo, dicha fractura del círculo temporal ya no debería pertenecer al tiempo. *La locura desgarrar el tiempo* y así vive don Quijote en un tiempo *out of joint*, al igual que Hamlet según lo analiza Derrida en *Espectros de Marx* (1995). El don es lo imposible pero no lo innombrable ni lo impensable. La locura de don Quijote sucede en un a-cronos ana-crónico. Esta anacronía permite no generar deuda en el otro; es preciso no reconocer el don como don, no reconocerse como donante ni como donatario, no contraer deuda ni esperar restitución. El don no admite sujetos

conscientes ni fenomenología.

Las condiciones del don van apareciendo y desapareciendo en *Don Quijote*: el olvido o un esfuerzo por olvidar (“en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”); la inapariencia y la no-percepción (en cierta forma a don Quijote, nada le aparece como es, en su presente, sino como otra cosa, por ejemplo los gigantes y no los molinos de viento, de allí la “alucinación” y el “delirio”); la no-fenomenalidad (los “encantadores” ponen una pantalla entre él y su conciencia de sí mismo y del mundo), la no-guarda (don Quijote no junta, no acapara, no intercambia y no se cuida a sí mismo ni de sí mismo). Por último, la temporalización del tiempo en el relato (memoria, presente, anticipación, inminencia de futuro, las aventuras que ad-vienen, etc.) inicia el proceso de destrucción del don: cuando desaparece la locura o el “don de don Quijote”, este muere simbólicamente; con el rechazo por parte de Quijano del nombre “don Quijote” –metonimia de la locura–, reaparece Alonso Quijano, luego también muere este y termina la novela. En cierta forma se reinicia el círculo del tiempo y desaparece el don. Reaparece la novela en su estructura simbólica, con su personaje sacrificial, con la economía de la lectura y queda anulado el don en el círculo ritual de la deuda hacia Cervantes o hacia sus personajes, de una manera estructuralmente homóloga a la que ocurre entre los personajes y don Quijote en su lecho de muerte.

Todos, personajes y lectores, entramos como sujetos en el mundo de lo calculable. El don, como la locura, no tiene que ver con los sujetos ni con los objetos. Es un vínculo sin vínculo, un *double bind* muy singular, sin obligación ni atadura, ya que no hay don que no deba desvincularse de la obligación, de la deuda, del contrato, del *bind*. Pero, ¿cómo reconocerlo si no es por referencia al deber y a la obligación? He aquí la aporía.

La aporía del don es la del ser que se da al tiempo a condición de no ser nada (ningún ente-presente) y la del tiempo que siempre se ha definido en la aporía de lo que carece de ser, de lo que no es nunca presente. Así, “dar (el) tiempo” es siempre dar algo distinto del tiempo, que se mide con el tiempo como elemento suyo, aunque –y nuevamente la aporía– el tiempo es lo incommensurable.

El hiato es aquí entre el don y la economía. No obstante, el desbordamiento del círculo mediante el don –si lo hay– no conduce a una mera exterioridad inefable. Es esta exterioridad la que pone en marcha al círculo, la que da movimiento a la economía.

Jacques Derrida titula al segundo capítulo de este libro fundacional y que sostiene la trama de este libro: *Locura de la razón económica. Un don sin presente*.

Buscar lo imposible, las tres patas al gato, es una forma de locura. La pregunta rectora es: ¿cómo hablar con sensatez accesible al sentido común, de un don que podía ser lo que era más que a condición de no ser lo que era?

Entonces, desear, desear pensar lo imposible, desear dar lo imposible: es la locura.

Don Quijote es la figura del don ya que en él no hay intencionalidad, en el sentido de la fenomenología, pero es la utopía o la a-topía lo que su destino errancia termina produciendo. Es *atopos* porque su actuar no está en su lugar esperable. Es lo extraño, lo absurdo. Además, sólo una locura atópica y utópica puede de ese modo dar lugar al don, el que no puede dar más que a condición de no tener ni lugar, ni residencia, ni domicilio fijo. Es la errancia –en toda su polisemia– del caballero andante, su propio andar, su propio “errar” o equivocarse.

Don Quijote: el paradigma de un sujeto transicional, lo que

era ya no es, lo que será no es todavía. Una bisagra entre dos visiones de mundo, del yo y de la relación entre ambos.

Esta locura, vinculada al *double bind* está tanto más enloquecida y es tanto más enloquecedora cuanto que asedia a la razón en sus dos bordes, por dentro y por fuera. Dicha locura es a la vez, la razón y la sinrazón. El *logos* es a la vez “razón”, “discurso”, “relación” (en el sentido de relatar, relacionando cosas) y “cuenta” (en el sentido de “dar cuenta de”). Esto también existe en el personaje de don Quijote y en la novela. De allí que la locura es, a la vez, la circulación económica que anula el don con la equivalencia (“su moneda es locura”) y el exceso, el gasto y la destrucción. El don es excesivo, exagerado, no existe don moderado.

Para Marcel Mauss (1995) no hay contradicción entre el intercambio y el don mientras este último sea excesivo y a su vez esté ligado al tiempo (plazo, crédito). Podemos decir que la Segunda Parte de *Don Quijote* es el vencimiento de este plazo, del “don” de este extraño crédito, de la inverosimilitud que acompañó al lector durante la Primera Parte. Si para Mauss el “plazo” como límite o término es el rasgo esencial y original del don, la existencia de este límite es evidente tanto en términos intra como extra textuales en *Don Quijote*. El don se ha desplazado desde el crédito a lo increíble, hacia la fama de los protagonistas que lo convierte en un libro simultáneo de sus aventuras. La fama es una exorbitancia socializada, una locura que empezó a diseminarse. El crédito se produce en la medida en que la diferencia-diferida entre vida y texto se acorta hasta su casi anulación. La “relación”, el “dar cuenta de” tiene que ver con el único don posible: el tiempo.

La cosa dada no es “en el tiempo”, ella es o tiene el tiempo como ritmo, un ritmo que no le adviene a un tiempo homogéneo sino que lo estructura originariamente. El don da, requiere y se

toma tiempo. Por eso el don está constitutivamente ligado a un determinado relato o poética del relato.

Durante la lectura de *Don Quijote*, el “desocupado lector” convierte el crédito, el tiempo y el plazo o la *différence* de la novela leída en un interés de la cosa misma, de la cosa que requiere el don: por ejemplo res(guardar) la especificidad originaria del proceso de don Quijote con respecto a la fría racionalidad económica del capitalismo y el mercantilismo. Al don y su res(guardo) no es ajena la escritura, el texto como legado. La escritura aquí no es un auxiliar sino el acto mismo del don.

El don para Marcel Mauss es a la vez el valor y el origen, que no tiene precio, de todo valor (muy similar es la postura de Nietzsche sobre la “transvaloración”).

Volviendo al *leitmotiv* de este capítulo: ¿qué ocurre cuando la moneda es locura? ¿Qué se puede pagar o intercambiar con ella? En realidad, la moneda verdadera no se opone a la moneda falsa sino a la no-moneda, ya que una moneda falsa no lo es más que en la medida en que no se sabe lo que es, es decir, más que en la medida en que circula, aparece y funciona como moneda verdadera. Es en el enigma de un *simulacro* donde podemos leer esta especie de “con-donación” de deuda que Sancho Panza defiende en don Quijote frente a Tosilos: “mi amo no debe nada”.

Ahora bien, si no debe nada porque su moneda es locura, un don tan excesivo, tan puro o demasiado bueno no podrá menos que invertirse (por efecto de la *indecidibilidad*) en su contrario, es decir, en malo, en veneno. No es casual que don Quijote no sólo anula el don implícito en su título nobiliario de “don” en la Segunda Parte, para volver a llamarse Alonso Quijano, sino que su apelativo ahora será Alonso Quijano, el “bueno”. Sólo allí encuentra el término medio de la sabiduría, el “justo término”, tan “término” que coincidirá con el límite de su vida. No hay econo-

mía sin don y viceversa, aún cuando este último no exista más que a fuerza de interrumpir la primera. El “justo medio” es tan insostenible y tan inaccesible como lo son ambos extremos. Lo mismo que el papel de Sancho Panza es tan invivible como el de don Quijote.

Así, un don que pretendiese controlar la moneda (como ley y como casa) y resguardarse de todo simulacro, ya no sería un don sino más bien un cálculo que se aferra o recuerda, a veces ingenuamente, otras autoritariamente, a la distinción tranquilizadora entre lo natural y lo artificial, lo auténtico y lo inauténtico, lo originario y lo derivado, es decir, todo lo que vemos como centro o fundamento de la interpretación que intenta escapar a la “crematística” (*khrema*: riqueza) de la interpretación de la interpretación. Por esto el don permanece ajeno al círculo de la deuda en don Quijote.

Cuando se produce la *cuasi* anulación del don, para imprimir un ritmo ágil a la economía, reaparece la figura de la deuda y de los deudos ante la muerte de Alonso Quijano, pero donde don Quijote es acreedor. Es el mundo, los otros quienes *deberán-dar-cuenta* de la locura y no el loco, el pobre loco de don Quijote.

Si la moneda escenifica entonces, una equivalencia, un intercambio, la locura es precisamente su antípoda, lo inconmensurable, lo irreductible, la imposibilidad de un tomar/devolver; es un don que, por lo tanto, no puede controlar la equivalencia o la ganancia o la pérdida ni res(guardarse) de ningún simulacro.

El don de don Quijote es como el don, si lo hay, algo sin borde, ya que un don que no desborda, que se deja contener en una determinación y limitar por la indivisibilidad de un trazo identificable, no sería tal. La locura sólo puede ser una moneda que desborde el precio, que cancele las deudas, que produzca crédito

literario y descrédito del personaje o al revés, pero siempre sin intención, sin cálculo, sin equivalencia y sin control de la deriva crematística.

La locura tiene en común con la moneda “falsa” (es decir, indecidible, porque circula a la par de las monedas “auténticas”) el ser una máquina de provocar acontecimientos: el acontecimiento del texto *Don Quijote*; el acontecimiento de todo relato de dar (el) tiempo; el acontecimiento de engañar/ser engañado, propio de toda la retórica barroca y del don, la excusa y el perdón, no pensables sin una gran complejidad parergonal (la obra y sus límites, su/s exterior/es), y suplementaria. Es decir, la locura se conecta constitutivamente a la problemática de la huella y el texto. La locura sólo se vuelve deconstruible contra el telón convencional de una metafísica del presente y de la presencia.

En *Don Quijote* podemos decir que el texto de la novela, así como en *El licenciado vidriera*, también de Cervantes, o “La moneda falsa” de Baudelaire, no se hace más que jugar con los títulos (ya nobiliario, ya académico, ya de crédito, ya título de la obra) puesto que no hay locura ni don sin la hipótesis de la falsificación y el engaño, es decir, una apuesta en el juego de la credibilidad.

Aristóteles distinguía *economía* (gestión del *oikos*, del hogar, limitado a los bienes necesarios para la vida) de *crematística* (bienes adquiridos por la vía comercial o intercambio monetario, sin límite alguno, donde se confunde la riqueza con el dinero). Es un límite ideal y deseable entre el “bien” verdadero y finito y el “bien” ilusorio e indefinido. Habría una supuesta finitud de la necesidad en la economía, frente a una supuesta infinitud del deseo en la crematística. En tal sentido, volviendo a la equivalencia gramatical y esencializante de “la (su) moneda es locura”, podemos decir que si en la locura hay asimolicidad, es porque

la moneda como paradigma de un signo, es a la vez *différence*, crédito, aplazamiento, diferencia como distinción y postergación, y a la vez es el lugar sin lugar ni tiempo donde el *oikos* se abre y ya no puede dominar su límite, donde el *oikos* se “arruina” (*abîme*) porque entra en abismos.

Así, el “peligroso suplemento” entró a partir de los libros de caballería en la casa de Alonso Quijano y a partir de allí, también entró la *khrema* (riqueza), que es a la vez fortuna y ruina, la cosa y su signo, la destinoerrancia de su locura-moneda con la que “nada debe”.

En el umbral de sí misma, la familia, el hogar, no conocen ya sus límites. El ingreso del/lo extraño es a la vez su ruina originaria y la ventura de todas las hospitalidades. Es, como la locura y como la moneda falsa, la ventura del don mismo. Como señala Derrida:

Ciertamente nada puede pasar sin familia y sin economía, pero nada puede pasar tampoco en familia, es decir en la mullida clausura por lo demás inimaginable, de la economía restringida, absolutamente restringida y que carece del más mínimo vértigo crematístico. (1995a: 155)

Quizá esta unión de cosa y signo en los griegos a través de la palabra *khrema*, da una pauta de la inseparabilidad e indecidibilidad entre la familia y la no-familia, entre la moneda y la no-moneda, entre el suplemento y lo sustituido o suplementado.

Hay un hiato entre economía y don, no lo hay entre economía y crematística. Las definiciones se vuelven, valga la paradoja, indefinibles. El *khrema* era para los griegos un enigma. La locura, como el don, también es un enigma en la medida en que

el don, si lo hay, tiene que ir contra la naturaleza o ir sin ella y romper al mismo tiempo con cualquier originalidad, autenticidad originaria, es decir, romper también con su contrario, la cultura, el artificio.

El don de la locura

La locura es un “don”, un presente, un regalo, pero equívoco y estructuralmente aporético y paradójico, ya que de él puede resultar la vida (*donner les jours*) o, como veremos más adelante, el veneno y la muerte (*donner la mort*); es, a la vez, privilegio y condena. Don es “naturaleza” pero también es “cultura”. Es *hybris*, es decir, una mezcla de aquello que no debería ser mezclado. “Hacer el mal por necesidad”, dice el narrador de Baudelaire (Derrida, 1995a) “no estar a la altura de lo que la naturaleza nos ha dado” en la crematística de una moneda falsa como metonimia de cualquier signo que miente o finge o usurpa o re-presenta, haciendo caer el sistema cuya razón de ser está soportando. En esa necesidad actúan una gran cantidad de intermediarios (documentos escritos, mecanismos administrativos, monedas) “que sin duda ensanchan inmensamente nuestros contactos, pero al mismo tiempo les confieren un carácter de *inautenticidad*” (Lévi-Strauss citado en Derrida, 1998b: 177. La cursiva es nuestra). La moneda y la escritura, los más perversos entre los signos, recuerdan al antropólogo de los *Tristes trópicos* la nostalgia de la inmediatez rota, es decir, el deseo de la presencia plena.

Es en esta juntura intermedia entre la muerte que Dios pone a distancia y un Exterior sin diferencia, sin diacrítica, sin relación con lo otro y con lo ausente, donde la metáfora como traslación o movimiento propio del sentido, estaría prohibida, en la medida en que el sentido sin la huella o diferencia, no tendría sentido, estaría estancado. Ese es el *locus*, lugar sin lugar de la

locura. El signo y la cosa se fusionan o, en el otro polo, la diacrítica es hiperanalítica. En ambos casos –pensemos nuevamente en las distopías de Borges y de Swift– el sentido se empantana.

Hay una escritura como instrumento o moneda o valor de cambio que no pudo sino derivar de una escritura en tanto diferencia previa a cualquier oralidad, con un valor de uso y “usura”. Una escritura sin origen –este ya es una huella– que Derrida llama archiescritura o archihuella. Esta archiescritura es la literatura como lenguaje absoluto, autoimplicado, que no vehiculiza, ni mima, ni traduce, ni dobla ni refiere a nada que no sea a sí mismo.

La historia de la escritura se levanta sobre el fondo de la historia del *grama* como aventura de las relaciones entre el rostro y la mano, es el signo como valor de cambio, semiótica, comercio, mercado. La deconstrucción introduce la noción de impureza o no-propiedad constitutiva del nombrar, incluso del nombre propio, que, en el sentido de la conciencia, no es más que designación de pertenencia y clasificación lingüístico-social, como lo constata Derrida en el episodio narrado por Lévi-Strauss en “Lección de escritura” de *Tristes trópicos*. Lo “propio” sigue teniendo a la escatología de lo “propio” como propiedad, proximidad consigo, presencia consigo, limpieza, etc. Recordemos que *propre* en francés es “limpio”, “propio”, “apropiado”.

Además, el rostro y la mano se anudan al don y al dar con la mano –dinero, fruta, limosna, firmar un cheque o cualquier título de crédito– ya que es la creencia lo que aquí se juega, la cultura frente a la naturaleza que sencillamente se “da” como un “presente”. Transcribimos la nota al pie de una *Promenade* de Rosseau en *De la gramatología*:

Pero bien pronto aburrido de vaciar mi bolsa para hacer

aplantar a la gente, dejé allí la buena compañía y fui a pasearme solo por la feria. La variedad de los objetos me distrajo largo tiempo. Vi entre otras cosas a cuatro o cinco saboyanos alrededor de una chiquilina que aun tenía entre su mercadería una docena de manzanas de mal aspecto, de las que hubiera querido librarse. Los saboyanos, por su parte, hubieran deseado librarla de las manzanas, pero no tenían más que dos o tres cobres entre todos y no alcanzaban para disminuir la existencia de manzanas. Esa mercadería era para ellos el Jardín de las Hespérides, y la chiquilina el dragón que lo guardaba. Esta comedia me distrajo largo tiempo; finalmente provoqué su desenlace pagando las manzanas a la chiquilina y haciéndoselas distribuir a los chicos. Entonces gocé uno de los más dulces espectáculos que puedan halagar un corazón de hombre, el de ver la alegría unida a la inocencia de la edad difundirse a mi alrededor. Pues los mismos espectadores la compartieron al verla, y yo, que compartía tan barato esta alegría, tenía además la de sentir que era mi obra. (1998b: 146)

Promenade, paseo, es desplazamiento, circulación, pero la circulación del paseante y sus transacciones mercantiles se interrumpen con una limosna. La economía queda abierta a la crematística y la escena deviene “espectáculo”.

En este párrafo que tanto recuerda al narrador de “La moneda falsa” de Baudelaire-Derrida, aparecen los mismos motivos del intercambio, lo “barato” y el “don”, el derroche, la “distribución”, “mercadería de mal aspecto”, “alegría e inocencia de la edad” más el necesario *parergon* que todo lo diluye y somete a la crematística: “esta comedia me distrajo por largo tiempo”. El narrador reci-

be un *plus* en este “dulce espectáculo” que “halaga” el corazón de un hombre, es decir, una escena de comedia donde lo real (que fue él quien pagó, cuánto pagó, etc.) se ha esfumado como tal dejando una deriva de efectos.

El tema de la comedia, al igual que en “El curioso impertinente”, comienza con el par opositivo auténtico/representación, lo que deriva en la oposición del amor/matrimonio. El amor, como valor absoluto propio de la amistad y la clandestinidad, en ruptura con el mercado de los bienes de cambio. El matrimonio, como intercambio o convención social; es decir: transacción *versus* don, valor de cambio *versus* valor de uso.

La transcripción del párrafo de Rousseau por Jacques Derrida está puesta al servicio de entender cómo en ese texto el primero desarrolla el positivo tranquilizante cuya impresión Lévi-Strauss nos entrega –término a término y en rigurosa simetría– en negativo. Es decir, el etnólogo puede sentir que viene a introducir la corrupción y la violencia en una comunidad inocente y Rousseau al revés, que toda la alegría que genera, son *su obra*. Los instrumentos son: la *escritura* y la *moneda* como valor de cambio respectivamente, irrumpiendo, en el primer caso en el idilio de la oralidad pura, del contacto directo entre el alma y la voz, logofonocentrismo que está en la base de la metafísica de la presencia cuya deconstrucción comienza al rejeaquizar la locura frente al logos y la escritura –*grama*– frente a la voz o *phoné*. En el segundo caso, la alegría de las manzanas por el vértigo del dinero pagado a la niña.

La *Promenade* da muestra también de que no hay ética sin la presencia *del otro* pero también –y en consecuencia– sin ausencia, disimulo, robo, diferencia, escritura. Para Derrida la archiescritura es el origen de la moralidad así como de la inmoralidad. Apertura no-ética de la ética. Apertura violenta. De igual manera

que el derecho no tiene un origen legal sino en el no-derecho.

En *Don Quijote* la literatura como corpus caballeresco se transforma en acción y en habla, así como en un sujeto loco que, según el decir de Sancho, nada debe ya que “la moneda es locura”, donde la diferencia y aquellas derivas que se producen por ella (la crematística, la autenticidad/inautenticidad, el exceso como archiescritura o violencia de las transacciones o como imposibilidad de transacción, lo semiótico y lo asemiótico, el don/veneno y el don/regalo, el asesinato y los canjes) son una diacrítica de las convenciones culturales que el don como imposible hace, no obstante, posible.

Y es don Quijote/Alonso Quijano quien introduce, hacia el final, la estructura cristalina del presente consigo en un sedentarismo previo a su muerte, así como su locura había interpuesto una opacidad, un gesto que rompía la copresencia e instauraba la errancia, en el por lo menos doble sentido de esta: nomadismo y error.

La errancia es practicada por los caballeros andantes pero, además, el error es cometido por este caballero en su “errar” tan descompaginadamente por las hojas de su época y su mundo.

Fármaco, deconstrucción y locura en La farmacia de Platón

El estatuto o línea metonímica que Derrida va estableciendo en *La Farmacia de Platón* consta de *Theuth* (descubridor de la ciencia del número, el cálculo, la geometría, la astronomía, los dados y los caracteres de la escritura); *Thamous*, rey solar de Egipto y padre de los dioses; presentación de la escritura o fármaco como un regalo o presente por parte de *Theuth* a *Thamous*. A este regalo de valor incierto, es el rey, *Thamous*, quien debe tasarlo, ponerle precio. Este no sabe escribir, pero eso no es importante porque su palabra es suficiente. Que un escriba agregue o

no el suplemento de una transcripción es secundario.

Thamous, actuando como un padre, no recibirá la ofrenda de la escritura, la desprecia, la considera inútil y amenazante. En el esquema platónico se le asigna al poder de la palabra o *logos*, la posición paterna, instalando los cimientos de la metafísica occidental. El origen del *logos* es su padre. Todo sujeto hablante es el padre de su palabra. El *logos* es, por tanto, un hijo que se destruiría sin la *presencia*, sin la *asistencia* presente de su padre. De su padre que responde, por él y de él. Sin su padre no es más que una escritura. La especificidad de la escritura se relaciona con la ausencia del padre.

Thot, en la mitología egipcia, es el dios del suplemento de *Rê*, el dios sol, padre, voz, vida, etc., y opera todas las sustituciones, hijo, luna, escritura, muerte, cálculo, noche, occidente, calendario. *Thot* se opone a su Otro, pero suplantándolo. Es el dios del pasaje absoluto entre los opuestos. Su identidad es ser el dios de la no-identidad, el dios de la coincidencia de opuestos, del oxímoron. ¿De la locura como privilegio y como castigo? No se deja asignar un lugar fijo en el juego de las diferencias. Astuto, inasible, disfrazado, farsante, como *Hermes* es un naípe comodín, un significante disponible, carta neutra que da juego al juego. Siempre reemplaza a otro, él no tiene lugar ni nombre propio. Todos sus actos conllevan esta ambivalencia inestable: el dios del cálculo, la aritmética y de la ciencia racional, preside también las ciencias ocultas, la astrología, la alquimia. Dios del criptograma tanto como de la grafía.

Hasta aquí notemos cómo don Quijote es “hijo” de la escritura, por tanto huérfano de padre, en la diégesis. Y es también hijo de una escritura que lo *invagina*, lo vuelve a envolver en tanto Quijote-personaje, en la Segunda Parte, donde todos podemos leerlo, pero él no puede leerse a sí mismo. Es signo de sí mismo,

y ciego ante su propio personaje. Otra instancia de esta invaginación múltiple es cuando Quijote prefiere ser muerto por el narrador para evitar los plagios como el de Avellaneda y otras continuaciones apócrifas.

Recordemos el Prólogo a la Primera Parte donde Cervantes habla de sí mismo como un “padrastró” de *Don Quijote* escondiendo los defectos de su hijastro. La ausencia de padre es parcial, apenas alcanza para justificar la escritura de la novela, y esta parece ser un isomorfismo de la indistinción texto/realidad en el prototipo moderno del género.

La escritura librada a sí misma no es capaz de asistirse ni defenderse. Este aspecto es claro en *Don Quijote*, también en el Prólogo de la Segunda Parte. Pero esta miseria de la escritura es ambigua porque, si bien se compone de la tristeza del huérfano que pide asistencia y presencia, también alude a la complacencia y autosuficiencia de la escritura que quiere emanciparse del padre. Toda una subversión parricida. Allí el fármaco sería un “regalo envenenado”. Es a partir del *logos* (padres, hijos, seres vivos con cuerpo, etc.) que se anuncia y da a pensar la paternidad. El *logos* representa al *Pater* que en griego es a la vez jefe, capital y bien.

Aparecen en la línea metonímica los “intereses”, el “retoño o hijo”, las “operaciones fiduciarias” (que también será el “crédito”, el “préstamo” en la economía del don), el “capital”, el “ingreso económico”, en torno a la posibilidad de un *logos*.

El bien (el padre, el sol, el capital) es la fuente escondida, iluminadora y enceguedora del *logos*. Como no se puede contar el capital ni mirar al jefe a la cara, se hace necesario, por una operación diacrítica, contar el plural de los intereses, los ingresos, los productos, los retoños o descendientes. Pero con la cuenta (*logos*) de los suplementos (del padre-capital-bien-origen, etc.),

aquello que viene en el movimiento mismo en que el padre se ausenta y deviene invisible, pidiendo así ser suplido, puede traicionar. Sócrates descubre allí la posibilidad siempre abierta de la “mercadería falsificada, adulterada”, o sea mentirosa, traicionera, con equívocos. El sustantivo que usa Sócrates es *Kibdelon* y el verbo que corresponde es *kibdeleuô*, que significa “alterar una moneda o una mercadería, y, por extensión, ser persona de mala fe”.

Recuperando nuestra ecuación moneda=locura vemos que, en este marco, no puede plantearse como parte del *logos* sino más bien como su antítesis o contracara, del lado de la escritura. Desde tal punto de vista, la locura resultaría una moneda no adulterable ni falsificable y su crédito o poder fiduciario es, según se deduce de las palabras de Sancho, incondicional. El sujeto loco, pese a carecer de credibilidad, paga con una moneda=locura, gracias a la que jamás puede traicionar ni ser persona de mala fe.

Por su parte, el farmacéutico (mago, brujo, envenenador) que prepara su fármaco en la penumbra de la trastienda de su farmacia antes de las oposiciones entre consciente e inconsciente, voluntario e involuntario, libertad y obligación, discurso y lengua, ha sido relacionado con el chivo expiatorio

La ceremonia del farmacéutico se juega en el límite, siempre re-trazado entre el adentro y el afuera. Origen de la diferencia y de la partición, el farmacéutico representa el mal introyectado y proyectado. Angustiante y apacible; sagrado y maldito. La conjunción o coincidencia de opuestos se deshace sin cesar por el pasaje, la decisión, la crisis. La expulsión del mal y de la locura restaura la calma o *sofrosyne*.

El rito del farmacéutico es entonces: el mal y la muerte, la repetición y la exclusión, proceso fundamental en la transforma-

ción del mito en *logos*. Para Sócrates, la escritura no tiene nada que ver con la verdad. Es pura repetición tautológica, es repetición de muerte. Antes de haber sido dividido en violencia oculta y en saber justo, el elemento del fármaco es el lugar de combate entre la Filosofía y su Otro. Elemento en sí mismo *indecidible*. El cuerpo de Alonso Quijano/don Quijote es un ejemplo de ese indecible.

El fármaco como perfume transforma el cosmos en cosmética. La muerte, la máscara, el afeitado es la fiesta que subvierte el orden de la ciudad. Platón identifica la escritura con la fiesta y el juego, o sea con el simulacro y el mal. Esta farmacia es un teatro como el que don Quijote le destruye a Maese Pedro. La estructura de cajas chinas es abisal; la farmacia no tiene fondo. El fármaco, como don Quijote, no tiene identidad. No se distingue en él el remedio del veneno, el bien del mal, lo verdadero de lo falso, lo vital de lo mortal, etc. Y el *mismo* está en (es un) suplemento. O en diferencia. En escritura.

La ofrenda ambigua del chivo expiatorio

Hay en griego un sinónimo u homónimo de *pharmakeus*, utilizado por Platón, (*pharmakos*, mago, envenenador, brujo) que tiene, según Derrida, la originalidad de haber sido sobreterminado y cargado por la cultura griega de otra función, la de chivo emisario. La expulsión del mal fuera del cuerpo y fuera de la ciudad son las dos significaciones mayores de este personaje y de la práctica ritual. La ciudad expulsa a aquel que encarna lo que en ella es más elevado, el mal que puede venir de lo alto. En el *pharmakos*, expulsa lo vil, el mal que comienza por abajo. La ciudad delimita con este doble rechazo las medidas propias de lo humano en oposición, por un lado, a lo divino y heroico y, por el otro, a lo bestial y monstruoso. Los órganos atacados son

toda una alegoría: los ojos en Edipo (pensemos en la alucinación como un dispositivo de la mirada en la locura, y de la luz no graduable, ya excesiva, ya en tinieblas, y sus transacciones, la metáfora “heliotrópica” como origen tachado del lenguaje); y los genitales en el chivo expiatorio (origen tachado, a secas). Ambos expían, purgan un mal, que con su castigo, aislamiento y posterior muerte “limpia” la ciudad.

En don Quijote, la locura que él encarna, también es expiación de los pecados de los otros. Él paga con esa moneda un sobreprecio de usura por todo lo que los sensatos dejan de pagar o pagan más barato. Ese es su don, su “filtro mágico”, su veneno, su dosis, su regalo, su *gift*, relación semántica presentada por Jean-Pierre Vernant en el artículo *Gift/gift*, conocido a través de Marcel Mauss en “*Essai sur le don*” y recuperado por Derrida en “*La pharmacie de Platon*” (Mauss, 1972).

El chivo emisario representa la exterioridad y la alteridad del mal que afecta e infecta el adentro. Pero este representante del exterior no está menos constituido, elegido por la comunidad que lo alimenta y lo mantiene en su seno, con los gastos del Estado, como los parásitos o como los locos con el encierro en manicomios. Entonces, cuando una calamidad, peste, sequía o hambruna azota la ciudad, dos seres feos son sacrificados en un ritual que se juega en el límite del adentro y el afuera.

René Girard (1986) en *El Chivo expiatorio* plantea que cualquiera sea la causa de la crisis, externa o interna, se produce una persecución relacionada con el debilitamiento de las instituciones normales que, a su vez, favorecen la formación de “multitudes”, es decir, agregados populares espontáneos que, o bien sustituyen estas instituciones debilitadas, o bien ejercen sobre ellas una función decisiva. Hay en estas crisis, invariablemente, una pérdida radical de lo social, el fin de las reglas y de las “dife-

rencias” que definen los órdenes culturales, igual que en la locura. Toda piedad se vuelve peligrosa (recordemos lo que planteaba Rousseau sobre este sentimiento).

Este texto de Girard nos permite reestablecer nuestro hilo conductor de la moneda=locura con que don Quijote todo lo paga. En una sociedad que no padece crisis, la diacrítica de las diferencias procede a la vez de la diversidad de lo real y de un sistema de intercambios que *diferencia* y que, por lo tanto, disimula los elementos de no-reciprocidad o no-equivalencia que necesariamente supone, so pena de dejar de constituir un sistema de intercambios, es decir, una cultura. La reciprocidad que se vuelve visible es la negativa, la de los malos modos, o sea los insultos, los golpes, la venganza y los síntomas neuróticos. He aquí a don Quijote, desafiando el paradigma del intercambio y la reciprocidad “normalizada” como es la moneda, pagando con su locura. ¿Qué recibe a cambio? Burlas, golpes, apaleamientos, situaciones de humillación física y moral que, en su búnker psicótico, él apenas advierte.

Si la identidad de conductas provoca la sensación de confusión e indiferenciación universales, en Quijote esa tristeza del esfuerzo sin meta aparece hacia su muerte en la bisagra entre indiferenciación/diferenciación de Quijano/Quijote en un solo cuerpo con dos nombres y dos identidades. Lo unitario del cuerpo indiferenciará nuevamente a estos dos seres con la muerte. Pero el regreso de don Quijote de la locura a la razón tiende a neutralizar lo indiferenciado de la muerte con la diferencia, la vuelta al nombre, al lenguaje y al orden social.

Don Quijote, sin embargo, al no estar victimizado por los otros como causal de un desastre social o de una gran crisis, es más que chivo expiatorio, un chivo emisario (mensajero encargado de una misión generalmente secreta): su locura es el des-

fase cronológico, la *différence* entre dos concepciones de mundo, él, errante y errado, es el portador de un mensaje. Don Quijote transgrede un tabú, la locura, que pone en jaque un orden social, aún cuando el costado cómico en este personaje, lleve a concebirlo como alguien que alucina, que no puede dimensionar correctamente lo real. En la locura aparece lo que Girard plantea como el terror que inspira a los hombres:

(...) el eclipse de lo cultural, la confusión universal que se traduce en la aparición de la multitud; ésta coincide, finalmente, con la comunidad literalmente «*desdiferenciada*», es decir privada de todo lo que hace *diferir* a unos hombres de otros en el tiempo y en el espacio, que ahora, en efecto, se amalgaman de manera desordenada en un mismo lugar y momento. (1986: 26. La cursiva es nuestra)

De allí que, no es casual la recurrencia en nuestro discurso de la locura de don Quijote (¿metonimia de la locura en general?) como anacronía y atopía. Espacio y tiempo *out of joint*. Don Quijote ni siquiera difiere en el tiempo ni en el espacio respecto de Alonso Quijano, aquel que representaría su alteridad. Su alma es una “mismidad de multitudes”, como alguna vez definió Nietzsche al yo y a la identidad.

En Girard aparece clara la vinculación entre el chivo expiatorio y el veneno como una prueba de culpabilidad, ligada a la evolución de las mentalidades a finales de la Edad Media. Así, la química toma el relevo del demonismo puro. Recuperando la idea de veneno, tenemos, nuevamente, los dos sintagmas contrapuestos, siendo “dosis” común a ambos: regalo-dosis-veneno-presente-afirmación positiva-ofrenda-sacrificio-don-indiferenciación; *versus* moneda-dosis-hiper diferenciación-inter-

cambio-economía-afirmación negativa (valor diferencial).

Afirmar que la moneda con la que paga don Quijote es locura, no es una definición relacional negativa sino positiva. Además, actualmente podría decirse que la gran mayoría de los que habitamos este planeta vemos en el dinero no una herramienta cotidiana del intercambio de bienes y servicios sino una obsesión en sí misma, un Cronos que se devora el tiempo de vida útil de sus hijos. Su valor de cambio como entidad diferencial queda neutralizado e indiferenciado –como la locura– en los abismos crematísticos y fetichistas de los vaivenes del mercado, donde la persona es una mercancía, una “moneda viviente” (Klossowski), y también una “máquina muerta” en las “máquinas vivientes” del capitalismo (Deleuze-Guattari).

Otro estereotipo de persecución de chivos expiatorios señalado por Girard, el de las minorías étnicas y religiosas, se relaciona directamente con la locura, la enfermedad, las deformidades genéticas. La palabra “anormal” tiene algo de tabú; es, a la vez, noble y maldita, sagrada y hereje, *sacer*, en todos los sentidos, y sirve como criterio diferencial para la selección de los perseguidos. Las cualidades extremas atraen, de vez en cuando, las iras colectivas: la riqueza, la pobreza, el éxito, el fracaso, la belleza, la fealdad, etcétera.

Un sistema vive sus diferencias como legítimas y necesarias. Los signos de selección victimaria no significan la diferencia en el seno del sistema, sino la diferencia en el exterior y al margen del sistema, la posibilidad de diferir de su propia diferencia. En síntesis, la imposibilidad absoluta de diferir, implica dejar de existir como sistema. En el caso de la moneda=locura, la indiferencia de esta última, su *performance* como signo “analógico” (y no discreto) vendría a indiferenciar los elementos del sistema y, por lo tanto, a hacerlo caer como tal:

No es el otro nomos lo que vemos en el otro sino la anomalía, no es la otra norma, sino la anormalidad; se convierte al inválido en deforme y al extranjero en apátrida (...). Contrariamente a lo que se repite a nuestro alrededor, nunca es la diferencia lo que obsesiona a los perseguidores, siempre es su inefable contrario, la indiferenciación. (Girard, 1986: 33-34)

La locura perturba porque neutraliza en la indiferenciación el valor de la moneda, lo diferente por antonomasia. Asusta el homosemantismo del loco, el hecho de que homologue las diferencias. Asusta el marranismo del judío, su *camouflage* con los cristianos, su mimetismo, la indiferenciación respecto tanto del auténtico judío como del auténtico cristiano, que lo hace peligroso porque penetra la membrana protectora, los exteriores y los márgenes. Marrano no sólo significa chanco, impuro, sucio, también significa *prohibido*.

En esta selección victimaria del chivo expiatorio y su relación con las crisis es fundamental atender a los términos emparentados por su etimología: crisis, crimen, criterio, crítica, provienen todos de la misma raíz, el verbo griego *krino*, que no sólo significa juzgar, distinguir, diferenciar, sino también acusar y condenar a una víctima. Estos significados ponen de manifiesto un fenómeno constante que relaciona las persecuciones colectivas con lo cultural en su conjunto. Don Quijote no sólo al perder el juicio pierde su capacidad de distinguir, y diferenciar, sino que es a la vez juzgado por los demás primero, por sí mismo después y es declarado no probablemente culpable pero sí con el “juicio perdido”, lo que equivale a una acusación y condena. Confirmamos entonces la relación de la locura, la ambivalencia del don y la del chivo expiatorio-emisario ya que este es la estructura y la

clave universal de la representación persecutoria. También del oxímoron condena-privilegio propio del devenir loco.

La urdimbre: don-relato-locura

En el *acting out* de la conversión o “bostezo” de Alonso Quijano en don Quijote se cruzan las siguientes líneas de sentido:

- 1) La oposición Locura/Cordura en la vida de Alonso Quijano/don Quijote entendida como una “economía de la muerte”. El funcionamiento en esta economía de lo que Derrida llama “*facteurs de la vérité*”¹⁰, en versión original, donde se advierte la polisemia de “factor”, en sentido sociológico, estadístico, matemático, y de “cartero”, aquel sujeto que sostiene los “envíos”. Dichos envíos dan espesor y terceridad (Peirce) al choque de la fuerza en bruto o secundidad de la locura. Llenan –basándose en procesos de simbolización, repeticiones, diferencias y *fort/da*–, el espacio entre los dos polos igualmente mortíferos de la psiquis: el principio de placer y el principio de realidad. Sancho es, en este sentido, un primer factor y un primer cartero para don Quijote. Después el factoreo hará aparecer al bachiller Carrasco, a los duques, a Dorotea, a personajes “literarios” de los relatos intercalados, etc. Entre la locura como don y el relato, la urdimbre está constituida por estos “factores” o “carteros” en la vida y muerte de don Quijote, de quien el texto dice que “*vió loco y murió cuerdo*”. Estos carteros tienen el rol de

10. Todos los conceptos del entrecomillado tienen por fuente los textos de Derrida, J. (1989c). Freud y la escena de la escritura. En *La escritura y la diferencia* (pp. 271-317). Barcelona: Anthropos, y Derrida, J. (1986). *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*. México: Siglo XXI.

reconducir las analogías alucinatorias de don Quijote hacia analogías consensuadas socialmente, es decir, razonables.

- 2) Los indecibles y las estructuras intratables de la locura de don Quijote. ¿Le conviene más al mundo la locura o la cordura de don Quijote?, según las palabras de don Antonio a Sansón Carrasco, donde alude al “mal negocio” y agravio que este último le hace al mundo, al querer volver cuerdo al más “gracioso loco” que hay en él.
- 3) Principio de realidad y trabajo de duelo de don Quijote durante la recuperación de su juicio.
- 4) Relación don/locura/deuda en don Quijote según Sancho a partir de la polisemia de la que damos cuenta al comienzo del presente capítulo con la palabra “debe”, cuando don Quijote se apropia del título de “don”.
- 5) Preocupación de don Quijote y Sancho por la verdad del relato impreso como “Segunda Parte de don Quijote”. Definiciones y oposiciones que entran en juego: verdad, falsedad, autenticidad, historia, ficción, relato, metarelato o, más bien, relato del relato, metahistoria o, mejor, historia de la historia. La irreductibilidad de la verdad de don Quijote en el performativo de su conversión en caballero andante.
- 6) Diseminaciones, estructuras parergonales y de representación en la Segunda Parte de don Quijote. La construcción/deconstrucción de los actores en personajes/personas y relatores/historiadores de un texto, cuya letra impresa va siendo más o menos fiel a la historia que contemporáneamente le es dictada por la bio-tánsito-grafía de Alonso Quijano/don Quijote: *¿cómo situar la verdad cuando la vida es un texto?*

La locura de don Quijote sería un anudamiento entre don y relato, donde el sujeto se da o se ofrece como testimonio viviente de una analogía entre el mundo (visibilidad) y la escritura (enunciabilidad). Esa analogía tiene para el sujeto una existencia incuestionable a la que, en la Primera Parte, apuesta la totalidad de sus fichas: es un imperativo a cumplir. Leer y actuar sobre la base de analogías cuya existencia no goza del consenso de los otros vuelve a don Quijote anacrónico o contra su tiempo.

Don, relato, testimonio

“Don Quijote” se auto-rebautiza con el título de “Don” que en la España de Cervantes era comprado o heredado en la nobleza.

Desde la perspectiva en que abordamos el don, este se caracteriza como la locura por ser lo imposible, por interrumpir toda economía y toda posibilidad de intercambio. Don Quijote lo sustrae al comercio y lo devuelve a su condición de imposible y a la vez condición de todo lo que se produce efectivamente como, por ejemplo, la novela que lo tiene por personaje.

El don –como la locura– es aporético. Ambos hacen entrar en crisis al *logos* y al *nomos* o ley. Ambos son excesivos y sorprendidos.

Por un lado, la locura permite *llenar* el hueco o desfase entre enunciación y cosa (o visible y enunciable) y sus posibles transacciones y vicariatos del signo por la cosa. Pero, a la vez –y aquí reside la dificultad de plantear sustancialmente el concepto “locura” como si existiera en esos términos–, el don-relato-promesa o don-relato-locura, que es por ejemplo la escritura de Cervantes, no existiría sin la hipótesis de la moneda falsa que atraviesa el estudio de Derrida sobre la posibilidad del don como pura incalculabilidad.

El don-locura de don Quijote, y el relato que da cuenta de este,

existen en la medida en que están los fingimientos, las burlas, las representaciones, las representaciones de representaciones, los libros (para el signo no hay cosa más fácil que mentir), las “Segundas Partes”, etc., que jaquean la “verdad” desde la incalculabilidad y el sentido indecidiéndose.

La verdad de don Quijote es su locura y resulta una perogrullada decir que si no existiera esa locura no existiría relato. Un relato que no es cualquier relato ya que sus “pliegues” y *différences* lo vuelven una metáfora de la ficción o una literatura “abismada”. En este punto, se vuelve obsesiva la pregunta: ¿qué significa el prefijo “meta” —que la deconstrucción descarta— cuando toda la realidad es un libro? Un verdadero “don” que da (la) verdad mientras da (el) tiempo.

Don Quijote se da a sí mismo como prueba testimonial de la existencia de un texto ficcional que, por lo tanto, no es ficción, a partir de un texto de acciones *reales*, *empíricas* que paradójicamente se convertirán en literatura. Pero, ¿en qué literatura?, ¿en uno más de la “serie” de novelitas como la de Amadís de Gaula? Seguramente no, ya que de ser así, el 23 de abril, día de la muerte de Cervantes (al igual que de Shakespeare) no sería recordado mundialmente como el “Día del libro”. El don y la locura constituyen una irrupción también en esta serie.

Este (¿particular?) *acting out* o pasaje de la literatura al acto, por el cual el personaje se fusiona con la persona, es la locura. El personaje no deja su máscara y baja del tablado para seguir su vida normal y cotidiana. De allí que la locura es también este don donado por Cervantes/don Quijote al architexto literario y psiquiátrico del mundo. Y la locura es también el don/gracia recibido por Alonso Quijano para sobrellevar y ayudar a su prójimo a convivir con el “mundo desencantado” o la “jaula de hierro” de la pura calculabilidad, expresándonos con las metáforas de

Max Weber.

Este don desmesurado y excesivo que es por definición la literatura, se hace posible cuando en la Segunda Parte, el texto de Cervantes, dice Foucault, se repliega sobre sí mismo y se convierte en objeto de su propio relato para sí mismo.

Los “locos” o los “Quijotes”, o quienes llevan a cabo “quijotadas” posteriores a la primera publicación de *Don Quijote de la Mancha*, construyen su locura desde alguna huella de este texto y lo consultan para reinstaurar la ley de la similitud. La Segunda Parte convierte a don Quijote en signo de sí mismo, en *símbolo* (etimológicamente: “yo junto, hago coincidir”, “yo lanzo”) al hacerlo personaje de una novela impresa con sus aventuras.

El mismo historiador, Hamete Benengeli, relata la locura de don Quijote y su muerte. Da testimonio de don Quijote/Alonso Quijano allí donde el propio testigo testimonia con el silencio o la impotencia de la muerte. Pero, como señala Derrida, “nadie testimonia por el testigo”, el relato de Hamete Benengeli no es testimonio, es historiografía y literatura.

Aquí entra en juego el testimonio de don Quijote y su responsabilidad, como metonimia de todo testimonio y (quizás) de toda responsabilidad. Cuando don Quijote quiere probar la existencia real de los caballeros andantes, lo hace como el signo “ostensivo” o “índice” de Peirce: transformándose en uno de ellos. Pero donde él ve una analogía, los otros (la mayoría) ven su ridiculez y pérdida de juicio, lo que transforma su prueba en burla y deja indefinidamente vacía la palabra de los libros.

Jacques Derrida señala la estructura paradójica del testimonio ya que, desde el momento en que está asegurado, deja de ser testimonio. Si don Quijote tuviera que dar testimonio de algo creíble que va a ser inmediatamente aceptado, el testigo y su testimonio perderían su razón de ser. *La razón de ser del testimonio*

está en su sinrazón. El testimonio es, por eso, singular e irreducible. El testimonio está siempre amenazado por la falsedad, ya que de lo contrario no sería testimonio.

Allí donde relato, don y locura se anudan solidariamente, el testimonio aparece fatalmente como falsificación. Para Derrida, como para Barthes, un loco que escribe ya no es un loco, es un falsificador:

La desgracia de los locos, la interminable desgracia de su silencio, es que sus mejores portavoces son aquellos que los traicionan mejor; es que cuando se quiere decir el silencio mismo, se ha pasado uno ya al enemigo y del lado del orden, incluso si, en el orden, se bate uno contra el orden y si se lo pone en cuestión en su origen. (1989a: 63)

¿Acaso no traiciona don Quijote las novelas de caballería?, ¿no termina condenándolas porque desquician el juicio? La insalvable paradoja de la razón es que “sólo se puede protestar contra ella en ella”, sostiene Derrida (1989b: 54). ¿Qué mejor para esta protesta paradójica que la literatura?, ¿no es la literatura el lugar de pasaje de la locura “ausencia de obra” a la locura “presencia de obra”?

Y volvemos al comienzo con la pregunta incontestable: la locura, presencia de obra, ¿sigue siendo locura?

La insalvable paradoja de la locura es que cuando se quiere dar testimonio de ella, este se convierte en el don de un relato por analogía o por metáfora, es decir, en literatura, no testimonio. Cuando se pretende que la locura está en un relato, esta y aquella ya *son* otra cosa.

La metáfora como filosofema atrapada en la economía de lo propio y lo no-propio del sentido, clausura en este testimonio

imposible el principio de propiedad del sentido y el sentido de la propiedad. La metáfora inevitable del lenguaje, traslada, lleva más allá, disemina los sentidos del *locus* o lugar de la locura, que sí está en la literatura (en *Don Quijote*, por ejemplo), lo está de manera derivada. La locura *nace* deconstruida y descentrada, se define justamente por ser el lugar de lo que no tiene lugar.

Si el testigo debe estar entero, se supone que don Quijote atestigua con veracidad, ya que sus dos mitades, la persona y el personaje, se terminan uniendo, aunque ya cerca de la muerte. Y esta vuelta del juicio la opera un sueño (al revés que Descartes, lo que evidencia este gusto barroco de la literatura española por la reversibilidad vida/sueño).

El hecho de rejerarquizar y hasta invertir la axiología del sueño y de la locura es un principio deconstruccionista que confirma nuestra elección de *Don Quijote* como laboratorio paradigmático de estas estrategias de lectura donde la serie barroca sobredetermina la serie deconstruccionista (pliegues, abismos, oxímoron, aporías, infinito, *trompe l'oeil*, velos, injertos, descenramientos, márgenes, monstruosidad, taumaturgia, etcétera).

Los sentidos propios de la locura se diseminan en los sentidos im-propios de la literatura y su historia. Así, la paradoja del testimonio es –como en el don– que su condición de posibilidad reside en su imposibilidad constitutiva. Es el pliegue de la presencia consigo misma. No hay en él, necesariamente, mentira dolosa pero hay una falsificación fatal, concomitante a la necesaria metáfora de la diseminación del sentido.

Capítulo Cuarto

“El curioso impertinente” y un episodio de la oposición Razón/Locura

Trama y posiciones teórico-críticas

El crítico cervantista Hans-Jörg Neuschäfer (1989) juzga que la “pertinencia” e “impertinencia” de las historias intercaladas en la acción principal del Quijote siguen constituyendo un problema para la crítica actual. Su perspectiva de “El curioso impertinente” no sólo es formal sino, fundamentalmente, temática.

Este crítico considera que “El curioso impertinente” (1999) tiene una posición especial entre las historias intercaladas ya que se desvía –y, por lo tanto, se destaca– aún más de la acción principal que las otras. En todas las intercalaciones hay, por mucho que se alejen de la línea argumental de *Don Quijote*, una relación personal con ella, ya que por lo menos uno de sus personajes –a veces varios– intervienen también, aunque sea de paso, en la acción principal. En cambio, la historia de “El curioso impertinente”, parece, a primera vista, totalmente desligada de ella. Cardenio, Dorotea y el cura la encuentran por casualidad, escondida entre un montón de libros de caballería, en la venta en la que todos ellos se han hospedado; y el cura la lee en voz alta porque le llama la atención su extraño título. Sus personajes, así, permanecen dentro de esta especie de “segunda” ficción y don Quijote, acostado en una habitación contigua, ni siquiera está entre los oyentes porque está durmiendo.

No obstante este alejamiento de la acción principal, coincidimos con Neuschäfer en que, desde el punto de vista temático, ninguna de las historias intercaladas está tan íntimamente ligada al sentido del Quijote. Para explicar esta analogía, brinda-

remos previamente una síntesis de la información necesaria.

La historia de “El curioso impertinente” sigue la tradición de la novelística italiana ya que tiene lugar en la Florencia de Boccaccio y se basa en un triángulo de personajes conocido en francés como *ménage à trois* que son: la esposa (Camila), el marido (Anselmo) y un amigo (Lotario), y termina con el *cocuage* (cuernos) del marido. Pero, gracias a una interacción completamente nueva entre los tres, el desenlace supuestamente tradicional adquiere un sentido inusitado: el esquema de la novela corta italiana resulta totalmente invertido. La historia triangular tradicional comienza con un marido celoso y muchas veces viejo, por un lado, y una mujer astuta y joven, por el otro. La tensión dura hasta que se presenta el deseado “tercero” que libera a la mujer. En “El curioso impertinente” la cuestión es muy distinta: al principio reina una armonía absoluta entre los tres basada en el cariño y el respeto mutuo. El joven matrimonio está basado en el amor (y no en la conveniencia económica o en la fuerza como era tradicional); la amistad entre los dos varones es tan grande que en la ciudad se les conoce con el sobrenombre de “los dos amigos”. Entonces aquí el *ménage à trois* funciona maravillosamente. Nunca antes en la historia de la novelística el amor matrimonial y la firme amistad han estado tan fuera de duda.

Sin embargo, este equilibrio se ve estorbado por un repentino cambio mental en Anselmo que él mismo llama “locura”. Anselmo reconoce que ese deseo está fuera de la naturaleza, lo compara con el deseo de comer yeso o tierra (y ya veremos de qué manera la locura se relaciona aquí con el “peligroso suplemento” con que los signos intentan completar una naturaleza que nunca habrá sido plena sino constitutivamente fallida o incompleta, en la teoría deconstruccionista) que al comienzo trata de combatir pero que termina por dominarlo. En medio de

la felicidad más segura (amor, amistad, fortuna), se ve asaltado por la duda de si su mujer es verdaderamente “tan buena y tan perfecta” como él había creído hasta entonces. Anselmo dice ser como la proa melancólica de “un deseo tan extraño y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo” (Cervantes, 1999: 378). Quiere saber si la fidelidad de su mujer, Camila, coincide con la idea que él se hace de la fidelidad. Teme que el comportamiento intachable de Camila se deba solamente a la falta de ocasión y/o al miedo del castigo, y, por lo tanto, sea una virtud inauténtica. Así como el oro demuestra su pureza solamente cuando se lo somete a la prueba del fuego, la virtud no se puede llamar virtud hasta que no haya sido expuesta a las más serias tentaciones. Esta locura tiene también algo de blasfemo: quiere adoptar el lugar de Dios o del Diablo. Las tentaciones son pruebas queridas y enviadas por la Providencia.

En cierto modo, aquí Anselmo desconoce que la identidad tiene los límites que le confiere su opuesto, la alteridad, y se define contra el fondo de esta. Y así como el oro no es el *mismo* después del fuego, pasando la prueba del fuego, más que por una convención o *signo* que resolverá darle crédito como oro auténtico, lo mismo pasará con las virtudes de Camila, sólo que, para su pesar y el de todos, no hay prueba sin signos y no hay signos sin *alteración* (Lotario le dice a Anselmo que ya no es el mismo cuando le pide a su amigo que lo deshonorre). Un ejemplo de Lotario caracteriza la prueba: es como si uno quisiera apreciar un diamante aplastándolo con una piedra. Después de los ejemplos, un argumento: la mujer es una criatura frágil y el deber del hombre es conducirla a la perfección y no acrecentar el riesgo de su pérdida. Lotario justifica entonces la extensión de su discurso por el peligro que Anselmo hace correr a los dos, amigo y esposa, implicándolos en ese “laberinto” de sus pasiones (esta

figura se encuentra mucho en Cervantes y en el barroco para designar los desórdenes afectivos que perturban la vida y suscita las aventuras).

Hemos afirmado que, desde una lectura gramatológica y deconstruccionista, la identidad está habitada de antemano por la otredad, del mismo modo que la autenticidad por la alteración o la falsedad. El ejemplo del diamante evidencia claramente las premisas deconstruccionistas que, frente a conceptos como la tolerancia, el perdón, la hospitalidad, comienzan allí donde aparece el límite de su posibilidad: sólo hay tolerancia de lo intolerable, perdón de lo imperdonable y hospitalidad de aquel extranjero que no se quiere acoger. Es decir que son conceptos que se detienen en el borde de sí mismos. Sus condiciones de posibilidad surgen de las condiciones de imposibilidad, ya que se anulan a sí mismos en su performatividad que produce “tolerancias”, “perdones”, “hospitalidades” siempre relativas y que cuando se efectivizan dejan de ser conceptualmente “perdón”, “tolerancia”, hospitalidad”. Lo imposible otorga así, no obstante, el movimiento de lo posible. Tan imposibles como son, dichos conceptos dan el movimiento a lo posible.

Todo el razonamiento de Anselmo acerca de “¿qué hay que agradecer de que una mujer sea buena, recogida y temerosa si nadie le da ocasión para que se suelte...?”, “Ansí, la que es buena por temor o por falta de lugar, yo no la quiero tener en aquella estima en que tendré a la solicitada y perseguida que salió con la corona del vencimiento” (Cervantes, 1999: 379). La culminación de esta permutabilidad de centros y opuestos está en el imposible que, según Lotario, es pretender hallar la “mujer fuerte” de quien el Sabio (Salomón) dice que es imposible de hallar. Si Anselmo lograra *hallar* en Camila a esa “mujer fuerte”, el concepto de *inhallable* se autodestruiría.

También tiene un registro deconstruccionista el hecho de que el “acierto intelectual” de su hipótesis frente a Camila es, a la vez, la condición de un éxito feliz y de una ruina personal. Es la cadena de *double binds* (doble vínculo) y aporías constitutivos de un análisis deconstruccionista.

Anselmo encarga por esto a Lotario, en nombre de la amistad que los une, “probar” a Camila con todos los medios a su alcance. En el campo semántico de “probar”, “prueba”, “ensayar”, “examinar”, está presente una idea clave con relación a la trama de la deconstrucción de la “metafísica de la presencia” que tiene al mal y a la perversión como algo que sobreviene desde afuera y no, como será para el pensamiento de la deconstrucción, algo constitutivo del ente, de las cosas, de las personas, habitadas *ab initio*, por su propia alteridad, alteración y muerte.

Anselmo promete procurar él mismo a Lotario la ocasión para esta prueba, ausentándose de casa por algún tiempo. Al principio, Lotario se defiende contra este deseo absurdo alegando en contra toda clase de argumentos razonables. Y sólo cuando Anselmo le amenaza con contratar a otro, accede para impedir una desgracia mayor y se consuela con la idea de limitarse a fingir la prueba. No olvidemos que *fingir es representar y no hay representación sin signos, por lo tanto, sin perversión*.

Pero Anselmo se da cuenta pronto de este piadoso engaño, y Lotario se ve obligado a “actuar en serio”. Bajo el constante apremio de Anselmo, actúa primero, de mala gana; luego comienza a sentir simpatía por Camila, precisamente por su comportamiento firme y leal y termina por enamorarse de ella, y por asestarla de veras, convertido él mismo en juguete de la pasión. Camila, por su parte, presta una digna resistencia, pero como se ve completamente abandonada por su marido, a quien, repetidas veces ha pedido ayuda, termina por ceder, haciéndose la amante

de Lotario. De ahora en adelante, la originaria armonía verdadera se convierte en un feo simulacro, en el que Camila y Lotario hacen delante de Anselmo tan perfectamente la comedia de la sinceridad, que este se da al fin por contento. Se cree el más dichoso de los mortales, hasta que Leonela, una doncella que ha sido corrompida por el mal ejemplo de sus señores, descubre el engaño, iniciando así un desenlace fatal para todos. Los tres personajes quedan presos en una cadena donde se corrompen y corren a su perdición. El final del relato ilustra este proceso de perversión. Camila es obligada a aceptar el libertinaje de su sirvienta, lo que provoca un *quid pro quo* y suscita los celos de Lotario. Para vengarse, este advierte a Anselmo sobre la infidelidad de Camila pero esta se explica, y los dos amantes transforman la escena que debía revelar a Anselmo su infortunio en una transformación engañosa de virtud (Camila finge matar a Lotario y suicidarse). El relato describe esta escena como una “tragedia” y no lo es, al menos completamente y hasta ese momento, porque ella finge, representa una escena para esposo y amigo con la que Anselmo ve a salvo su honor. Pero en realidad ella engaña “deliciosamente” al marido y favorece su adulterio con Lotario. La caída y verdadera tragedia de los personajes se acaba cuando Anselmo se entera de su infortunio: muere por las imágenes de su desgracia y de remordimiento por haber provocado él mismo la ruina de aquellos a quienes amaba y de sí mismo. La locura de Anselmo ha logrado, pues, destruir la felicidad de tres personas, una felicidad que parecía inalterable.

¿En qué consiste la locura de Anselmo, su exigencia insensata o “impertinente”, aún cuando el resultado del experimento y el fallo a favor de Camila no parecían justificarlo ni siquiera *a posteriori*? He aquí el punto en que se perfila la conexión entre “El curioso impertinente” y la acción principal de *Don Quijote*.

De la misma forma que don Quijote se orienta por un corpus literario, Anselmo lo hace con un modelo científico igualmente ideal y abstracto, y quiere asumir, como base de su concepción de virtud, un santo heroísmo resistente a todas las tentaciones. Cree poseer, así, una medida objetiva para juzgar el comportamiento real comparándolo con la imagen ideal. Y, sobre todo, cree poder discernir si la virtud de alguien es o no verdadera. La presuposición de que o es una cosa o es su contraria y que *tertium non datur*, lo emparenta con la forma de pensar de don Quijote, a-simbólica, carente de juicio, crítica, distancia, o sea, de lo que Peirce llama “terceridad”. La mayor diferencia entre los dos es que don Quijote *cre*e, ingenuamente, que el mundo es y debe ser realmente tal como él se lo imagina, mientras que Anselmo parte, desde un principio, de la *duda* acerca de si lo real se corresponde con lo ideal.

Los dos someten la realidad a su idea e imaginación, por lo que necesariamente han de verse desilusionados ante el choque de ambas. Pero, al igual que en la acción principal, el resultado negativo de esta confrontación no dice aún nada sobre la verdadera calidad de lo que ha sido sometido a prueba, porque, si se considera que Camila y Lotario se han defendido con todas sus fuerzas contra el experimento de Anselmo, hay que admitir que la razón de su fallo (fracaso) no se encuentra tanto en la insuficiencia moral de la que ha sido sometida a prueba, como en las condiciones quiméricas que le ha impuesto su examinador. Igual que don Quijote, Anselmo está de tal manera dominado por su idea fija (monomanía), que no puede apreciar en su justa medida ni el orden moral, que originariamente existía, ni el sentido de responsabilidad, del que, en realidad, ya han dado muestras su mujer y su amigo. Es verdad que esta clase de moralidad no alcanza aquella virtud que, según el concepto de An-

selmo, está por encima de todas las tentaciones. Y se manifiesta en cambio precisamente en el hecho de que es consciente de su debilidad, por lo que se procura que la tentación ni siquiera pueda nacer, reconociendo así que existen tentaciones contra las que el hombre es impotente y a las que puede vencer solamente huyendo de ellas. Oposición entre fuerzas humanas/fuerzas divinas, más toda la tópica misógina-aristotélica, según la cual “la mujer es un animal imperfecto”: es como el “cristal”, “es la costilla siniestra de Adán” (Cervantes, 1999: 420).

Hay que reconocer que las “fuerzas humanas” no llegan muy lejos. Pero si Anselmo las hubiese dejado desenvolverse según sus propias posibilidades y no les hubiese sobre-exigido que fuesen “fuerzas divinas”, es casi seguro que su desilusión se hubiera podido evitar.

Tan sólo teniendo en cuenta esto, se puede calibrar justamente la locura de Anselmo. Pues al despreciar y –peor aún– al impedir, en nombre de su ideal, todas las medidas y precauciones realistas que han sido tomadas por Lotario y Camila, no solamente expone a esta última a una prueba insensata, sino que la priva, al mismo tiempo, de la única posibilidad de salir airosa. El hecho de que Anselmo, tras un objetivo inalcanzable, eche a perder lo que humanamente es posible, es su locura y la de don Quijote. Es como si lo imposible impulsara la pulsión de muerte, como ya constatamos en *Antígona Extramuros*. “Mira que el que busca lo imposible es justo que lo posible se le niegue”. Y el mismo Anselmo llega, al final del cuento, a reconocerlo, cuando, igual que don Quijote, recobra, poco antes de morir, el juicio: “Un necio e impertinente deseo me quitó la vida (...) sepa [Camila] que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros” (Cervantes, 1999: 422). Así, el experimento de Anselmo tiene un resultado parecido al “experimento” de don Quijote: los

dos fracasan al exigir que el mundo real se comporte como un mundo ideal.

Constatamos así, que, entre “El curioso impertinente” y *Don Quijote*, no hay sólo una ligazón formal, al nivel de composición, sino también una analogía temática, al nivel de la ideología cervantina.

Siguiendo en esto a Neuschäfer, la mayor diferencia entre la obra principal y la historia intercalada está dada por la inofensividad y comicidad de la primera, donde el desajuste entre lo ideal y lo real no pone seriamente en peligro al mundo con el que entran en contacto los personajes. En cambio en “El curioso impertinente” se trata de una destrucción verdadera y completa, porque en su pequeño mundo de tres personas –además interdependientes– las consecuencias del error son ineludibles e inevitables, tal como sucede en un *Huis clos* (a puerta cerrada). Esta inexorabilidad nos llevará dentro de algunas páginas al tema del teatro de la crueldad y la clausura de la representación (Derrida, 1967).

Es claro que, en la acción principal de *Don Quijote*, en cambio, esas consecuencias se diluyen en la anchura de un mundo épico. Un desajuste con lo real que aquí es humorístico se convierte en la historia intercalada en algo trágico, de manera que la precaria relación entre lo ideal y lo real no sólo se repite en “El curioso impertinente” sino que solamente en esta, se convierte en algo verdaderamente problemático. Funciona así como una especie de *exemplum* para el mejor entendimiento de la acción principal y del libro entero. Tiene, en este contexto, una función didáctica ya que en la época de Cervantes la literatura debía deleitar y enseñar a la vez.

No es casualidad tampoco que sea el cura quien lee esta novelita intercalada, ya que él es el principal iniciador de la opera-

ción de retorno a la “normalidad” de don Quijote. Anselmo está muy próximo de don Quijote, como si Cervantes hubiera querido inscribir el mismo fenómeno sobre dos registros muy diferentes y mostrar que este podía prestarse a dos tratamientos opuestos. Si él eligió lo cómico es en función de su polémico proyecto (ridiculizar las novelas de caballería), pero también, como veremos, porque tiene confianza en la risa: es el mejor antídoto contra el aburrimiento y el mejor medio de guardarse contra la locura.

Es así como “El curioso impertinente” puede ser considerada como una “representación dentro de la representación” de la que hace uso el teatro de la época con fines análogos.

Para Cervantes, a diferencia de la narrativa de Boccaccio que se orientaba a una legitimación de la sensualidad frente a las poderosas exigencias de la virtud, se trata de transmitir lo contrario: las posibilidades de la moral frente a las pretensiones y poderes de las pasiones. Cervantes prioriza la autonomía moral del ser humano y su capacidad de responsabilidad. En su obra está presente el desengaño de un concepto idealista de la moral. En esto tiene más influencia del “moralismo” francés (Madame de La Fayette, La Rochefoucauld) que del italiano.

Otras miradas críticas

Félix Martínez Bonati (1995) se refiere a “El curioso impertinente” como un estilo contrapuesto respecto de *Don Quijote*, cuyo fondo es una arquitectura de universos estéticos disímiles, de gran inverosimilitud y con componentes de la novela cortesana. “El curioso impertinente” es, en cambio, una novela trágica cuya ley es, según este crítico, la estricta verosimilitud aristotélica, y cuya acción, lejos de todo azar e improbabilidad, tiene la unidad férrea de las consecuencias necesarias o probables del error trágico. El mundo de esta pequeña novela es extremada-

mente abstracto, sin caracterización mayor de los personajes más allá de su sexo, edad y condición. Todos hablan el mismo lenguaje retórico y racional, inclusive el narrador de la historia que no carece de distancia irónica hacia las transitorias o definitivas obnubilaciones de sus personajes, pero no exhibe una concepción del mundo diferente de la de ellos.

Como ya vimos, la historia consiste en un deliberado experimento ético-psicológico, una “prueba” bajo condiciones controladas, que algo tiene de los aires proto científicos de la época.

Esta novela breve cumple una función de contrapeso arquitectónico en el edificio cervantino de las regiones literarias. “El curioso impertinente” es excepcional, en el contexto de *Don Quijote*, por su pureza estilística: es allí la única historia sin quebraduras ni mezclas de arquetipos, sin ironización de su género imaginativo. Aparece como ficción dentro de la ficción, como texto que está a la vez dentro y fuera de la obra.

La voluntad de este diseño es tangible en el espíritu de la *novella*, en su posición relativa a las otras historias, y en las explícitas marcas con que Cervantes señala el carácter clásico de su hechura. Es realmente un libro encontrado por el cura, en la venta, y está a su vez dentro de otro/s libro/s que es/son *Don Quijote*. Este intertexto es tan distinto de las otras historias intercaladas por su impermeabilidad y diferencia de registro, que realmente hace pensar en un laboratorio donde se está ensayando una experiencia con personas-objetos, medibles, ponderables, repetibles y hasta previsibles desde una serie de hipótesis. Se dice, en la propia narración, que los acontecimientos de la historia se encadenan: que Anselmo “iba añadiendo eslabón a eslabón a la cadena con que se enlazaba y trababa su deshonor...”. Se alude a la peripecia y anábasis clásicas con la anticipación: “al cabo de pocos meses volvió Fortuna su rueda”. Y se formula, al terminar,

la linealidad unitaria y causal del desarrollo dramático: “Este fue el fin que tuvieron todos, nacido de un tan desatinado principio”.

“El curioso impertinente” se transforma en una clave significativa y su posición es única dentro de *Don Quijote*, por varios motivos además de la unidad aristotélica de su acción y de ser la única historia ampliamente desarrollada como tal dentro de la ficción. Su inserción en el libro es abiertamente casual y de muy débil motivación suplementaria. Que, a poco de llegar a la venta, y luego de comer, deseen los fatigados huéspedes leer y escuchar un relato nada breve, no es muy probable, aunque posible. Eso la destaca marcadamente del resto de la obra. Pero, además, es esta la única historia intercalada de *Don Quijote* que posee fuerza estilística cabal. Ningún elemento extraño a su región imaginaria llega a quebrantar su monolítica consistencia. Es la única historia mayor de carácter trágico y la única que satisface a fondo los preceptos de la poética clásica, en especial, la verosimilitud y la unidad de acción.

Francisco Ayala (citado en Martínez Bonati, 1995) ha sugerido para la “locura” de Anselmo, una obsesión de subconsciente homoerótico. Se trata de una interpretación apoyada en precedentes clásicos y canónicos. En estos parece existir el deseo inconsciente de provocar la unión sexual de la propia mujer con un amigo o con un extraño estimable.

Para la *Poética* aristotélica el “comienzo” de la fábula es “lo que es seguido por algo necesariamente, pero no sigue a algo”. El comienzo es, por ende, lo que parece acción absoluta, sin causa, la espontaneidad pura. ¿Y no es la óptima realización de un comienzo puro, precisamente, la acción cuya causa no vemos, la acción inexplicable y extraña? Cervantes da así una solución suprema a esta norma aristotélica, en sí problemática, del comienzo absoluto: la causa del comienzo de la tragedia de Ansel-

mo necesariamente ha de quedar invisible, inexistente para la conciencia. Su error trágico es inmotivado y, sin embargo, para una intuición penetrante, a la vez parte del orden insondable de la naturaleza.

El desencadenamiento de lo trágico en “El curioso impertinente” muestra que, al comienzo, hay una oposición localizable, presentación/representación, o autenticidad/engaño, verdad/mentira, pero ese emplazamiento inicial entra en una deriva donde los personajes fingen y mienten diciendo la verdad. El artificio, definible y local en un comienzo, se disemina en abismos hasta impedir el reconocimiento de los propios actores ante sí mismos, en una deriva de sucesivos pliegues y dobleces de la “conciencia ante sí”. Así, desde la apertura del juego estamos en el devenir-inmotivado del símbolo. Ante este devenir también la oposición de lo diacrónico y lo sincrónico es derivada. La locura también evidencia esa mixtura e indecidibilidad entre lo simultáneo y una *anamnesis sui generis*, una memoria sin cronología lineal.

A este comienzo absoluto u “origen tachado”, le sigue una ejecución igualmente perfecta de la norma de unidad de acción. Recién cuando Lotario se ve acorralado por Anselmo, le asegura a este que va a fingir un asedio amoroso de Camila, que naturalmente no hace. Con todo, se ve obligado a visitarla y pasar horas en su compañía. Estos inevitables períodos de compartida soledad, ocio y silencio, inducen naturalmente a la mutua contemplación de sus respectivas bellezas; el resto del mundo queda excluido y esta es condición máximamente propicia para esa suerte de estrechamiento patológico de la facultad de la atención, en que reside, según Ortega y Gasset, el psiquismo del enamoramiento (citado en Martínez Bonati, 1995). Se vuelve altamente probable, si bien no necesario, que el asedio fingido

se torne real y que el adulterio se consume. Se sigue, entonces, la necesidad de ocultar lo ocurrido. El disimulo es frágil. Leonela no puede menos que percatarse de la situación y aprovecha su poder de extorsión para gozar sus propias expansiones eróticas bajo el mismo techo, más cómodamente y sin temer reprimendas. Estas libertades de Leonela inevitablemente crean el riesgo de que Anselmo note que algo no anda bien en su casa. Al fin se ve impulsado a forzar la confesión de Leonela. La inminencia de la revelación hace huir a los adúlteros y, con ello, anagnórisis y peripecia caen, con implacable lógica, sobre Anselmo. No interviene en esta acción dioses ni milagros, el hado ni las casualidades fortuitas e improbables. Cumple esta novela la prefiguración ideal de Aristóteles de lo que debe ser una acción trágica.

Hay, según Bonati, un único quiebre en la rigurosa lógica de “El curioso impertinente”. Cuando Lotario declara (mintiendo) a Anselmo que ya ha puesto a prueba de modo más que suficiente la virtud de Camila y que esta ha respondido con inmovible honestidad, Anselmo se da por satisfecho y feliz pero le pide que siga el juego por placer. Esto no va bien con la lógica *aparente* del asunto, y no debiera quedar sin réplica escandalizada de Lotario. Resulta inverosímil que Lotario acepte esta prolongación del juego, que ha declarado repetidamente ser tan penoso para él e indigno de Anselmo y Camila, sin justificación argumentativa seria. Es verosímil que ambos deseen esa continuación pero no que estos deseos no encuentren obstáculo en la —cultural y psicológicamente inevitable— racionalización consciente y discursiva de su relación. Pero que tales precisiones de la motivación psicológica y ética sean relevantes aquí, muestra a qué altas tensiones de consistencia y verosimilitud nos ha llevado Cervantes en esta novela. Además, la técnica presentativa de Cervantes en este punto de la historia, corresponde a la solución

que prescribe Aristóteles para los pasajes “irracionales”: narración sumaria, brevísima y conceptual, en vez de escenificación a toda luz. Además, Cervantes para subrayar la estrictez de la lógica argumental ha puesto sutiles signos meta poéticos, como las invocaciones matemáticas con que argumenta Lotario: “Si de dos partes iguales quitamos partes iguales, las que quedan también son iguales”. Además, están las alusiones a las técnicas experimentales semi alquímicas de la nascente ciencia moderna, pues la prueba que Anselmo quiere de la virtud de su mujer es un experimento:

No puedo enterarme en esta verdad, si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro. (Cervantes, 1999: 379)

En este sentido, es muy importante la observación de Carroll Johnson (citado en Martínez Bonati, 1995) de que el nombre de Anselmo puede asociarse al de San Anselmo (1035-1109), el autor de la prueba ontológica de la existencia de Dios: un buscador de certidumbre racional donde sólo cabe la fe. El argumento consistía en que, si consideramos la existencia como una perfección y la mente concibe a Dios como el Ser Supremo, ha de ser porque este existe, ya que si sólo existiera en nuestro pensamiento, podríamos concebir un ser superior a Él, aquel que existiera realmente, y, entonces, Dios no sería el ser más grande posible. La influencia de San Anselmo llega a la Edad Moderna con Descartes para quien, como veremos más adelante, Dios es un garante lógico de la verdad, del *cogito ergo sum* y de la producción de ideas “claras y distintas”.

“El curioso impertinente” es, estilísticamente, de una pieza,

lo “otro” de todo el resto del libro. Es la única región imaginaria pura, no quebrada ni ironizada. Es la flor de la vertiente clásica del Renacimiento, situada en medio de la proliferación y el sincretismo barrocos de tipos, géneros y regiones. Con todo, no se trata de una obra realista, en el sentido moderno de la palabra. Es muy abstracta y estilizada. Faltan precisiones concretas. Pero la acción misma de esta tragedia requiere un aislamiento extremo de los protagonistas. No hay otras ocupaciones ni encuentros que pudiesen sacudir el designio de Anselmo. *El mundo circundante se retrae para dar lugar, como un vacío, a la pureza del experimento. La curiosidad es una pasión científica que puede arrastrar a la locura. Una pasión impertinente, es decir una pasión no razonable.*

La locura de Anselmo es demasiado persistente como para ser conciliable con la persistencia paralela de su razonabilidad y lucidez discursivas.

Por un lado, se demuestra la misoginia aristotélica y escolástica acerca de la inestabilidad moral de la mujer, porque “la mujer es animal imperfecto”. Pero el primero en sucumbir a la tentación y violar la honra propia y la del amigo es el nobilísimo Anselmo. De modo que el “animal imperfecto” es el ser humano. Tanto más, cuanto la curiosidad y el plan de Anselmo son una transgresión de la honra de su mujer, la propia y la de Lotario.

Hay un marcado afeminamiento en los rasgos de Anselmo y Lotario, que el narrador parece acentuar con ironía: Anselmo se siente atacado por esa “enfermedad que suelen tener algunas mujeres que se les antoja comer tierra, yeso...”. También Lotario es invitado por Camila a dormir en el “estrado” (tarima con alfombras y cojines para que se sentaran las damas) y no en una silla.

Ahora bien, esta pasión curiosa parece, a primera vista la

más pura contingencia inmotivada y caprichosa que introduce el caos en el orden moral. Pero la palabra “animal”, que no aparece por casualidad en el texto, indica que no es azar ni caos, sino el orden de la naturaleza lo que se manifiesta en esta serie de acontecimientos. La naturaleza es la fuerza que perturba y luego destruye la perfección de estos personajes racionales, hermosos y nobles. Son las fuerzas reprimidas de la animalidad las que originan el movimiento destructivo y centrífugo de esta historia, que termina en la “dispersión” de los personajes hacia la campiña (“naturaleza”), dejando atrás una ciudad (“proximidad”, “cultura”) que parece irse vaciando (cfr. el Capítulo Segundo de este libro respecto de la ambigüedad suplementaria de la naturaleza y la razón).

“El curioso impertinente” también es emblemático de un doble plano que parece ser constitutivo de la creación cervantina. Se trata de avanzar hacia la evocación de la realidad en su crudeza cotidiana y, enseguida, retroceder hacia una ilusión protectora, ilusión que consiste en la estilización de la imagen de la vida según los órdenes literarios tradicionales. Cervantes enrarece e ironiza estos órdenes, pero, en distinta medida, los deja ejercer su imperio tranquilizador.

Según Bonati, entonces, la ironización de la literatura en *Don Quijote* es una operación en parte subliminal, recubierta, como también lo es la evocación del sentido de la realidad. Es cierto que, en un plano básico, se ironiza frontalmente la literatura caballeresca, y así también es evocada la “realidad” del mundo de don Quijote. Pero esta confrontación es sólo un emblema o alegoría de una más radical: la de toda literatura, ante el sentido de la “verdadera” realidad. Hay un proceso cognoscitivo de ocultación y develamiento que se aúnan y alternan.

La deconstrucción de la metafísica de la presencia nos ense-

ña la imposibilidad del binarismo esencialista realidad/ficción. La “realidad” es siempre discursiva, suplementaria y derivada. No preexiste a nada. Por lo tanto, está habitada por su contrario, la ficción, antes de ser “realidad”. Realidad y ficción son impuros e indecibles efectos de lectura. Objetividad y subjetividad también.

“El curioso impertinente” es la mejor muestra de este doble gesto. Una apariencia de historia de insania trágica que conlleva inmemorial enseñanza de prudencia, oculta-revela un fondo de enigmática, pero determinante, animalidad. La evidencia de la ley natural emerge de un formal experimento, nutrido de lógica y empirismo protocientífico. A diferencia del resto de *Don Quijote*, no hay aquí atenuación cómica. La forma rigurosamente trágica, no disimula sino que subraya la hondura pesimista de la historia. Por ello, este relato es la clave de una de las significaciones más recónditas de la obra. Es el reverso de su mundo, la otra cara, cuya mirada no puede sostenerse por mucho tiempo. Es, tanto desde su contenido como desde su estilística formal, el *otro* texto de la obra, el que completa la unidad significativa y desata una de sus dimensiones más profundas. Es el suplemento racional o “Logos” o “Cogito” deviniendo “Locura”, evidenciando el componente proteico del “suplemento peligroso” o “signos”, a secas, que definen la Locura y su otro, la Razón.

Estructuras de suplemento y mujeres en Don Quijote

La pasión amorosa es la perversión de la piedad natural. A diferencia de esta, limita a un ser único nuestro apego. Como siempre en Rousseau, el mal tiene la forma de la determinación, de la comparación y de la preferencia, en fin, de la *diferencia*.

Esta invención de la cultura desnaturaliza la piedad, desvía su movimiento espontáneo e instintivo hacia todo lo viviente,

cualquiera sea el sexo o la especie. El presente consigo de don Quijote, o sea la no-diferencia, es remitido hacia el pasado o hacia el futuro a través de intermediarios o *facteurs* como Sancho, o tentativas de esquelas, es decir, “diferencias”. Los celos, un tema por el que Cervantes estaba obsesionado y que en don Quijote casi no existen, marcan el intervalo entre la piedad y el amor y no son solamente una creación de la cultura en nuestra sociedad:

En tanto que astucia de la comparación, son una estrategia de la femineidad, una reducción de la naturaleza a la razón por parte de la mujer. Lo que hay de cultural y de histórico en el amor está al servicio de la femineidad: hecho para someter el hombre a la mujer. (Derrida, 1998b: 223)

Lo extraño es que en “El curioso impertinente” ocurre exactamente al revés. ¿Se podrá hablar de la parte femenina de Lotario y la masculina de Camila en sus devenires?

Emilio dirá que “está en el orden de la naturaleza el que la mujer obedezca al hombre” (Derrida, 1998b: 223). El caso de don Quijote es diferente porque él se enamora de una entelequia (Dulcinea) que participa de su eterno presente ideal. Aún así, no permite que nadie diga que conoce a una doncella de similar o superior belleza.

La perversión histórica se introduce, entonces, por medio de una doble sustitución:

- 1) Sustitución del gobierno doméstico por el mando político en manos de la mujer (lo que en “El curioso impertinente” se ve hasta en el papel de la criada-amiga de Camila).

- 2) Sustitución del amor físico por el amor moral.

En el primer caso, Rousseau asigna a la mujer un talento natural para gobernar al hombre, pero siempre dentro de la dulzura, la destreza y la complacencia. Sus *órdenes son caricias, sus amenazas son llantos*. Pero no debe mandar, desconocer la voz del jefe, pues eso lleva al desorden, la miseria, el escándalo y el deshonor. Pero, en la sociedad moderna, el orden ha sido invertido por la mujer y tal es la forma misma de la usurpación. Esta sustitución no es un abuso entre otros. Es el paradigma de la violencia y de la anomalía política. Es un mal político.

La frase de Rousseau nos sirve para entender este cuento de “El curioso impertinente” de influencia italiana y renacentista: “...a falta de poder hacerse hombres, las mujeres nos hacen mujeres. Este inconveniente que degrada al hombre es muy grande por doquier...” (citado en Derrida, 1998b: 224).

En el segundo caso, hay otra forma de la perversión sustitutiva: la que añade el amor moral al amor físico. Hay una cualidad natural del amor que es la de servir para la procreación y la conservación de la especie. Esta parte física es, para Rousseau, *natural* y, por tanto, está fusionada a la piedad. Rousseau no confunde el deseo con la piedad, pero dice que ambos son pre reflexivos. En cambio, en “lo moral” que sustituye a lo natural dentro de la institución, la historia, la cultura, gracias al uso social, la perfidia femenina se dedica a hacer entrar en razón al deseo natural, a captar su energía para ligarla a un solo ser. Así, este se asegura una dominación usurpada. Lo moral es lo que determina a ese deseo físico y lo fija exclusivamente sobre un solo objeto, o, al menos, da a ese objeto preferido un mayor grado de energía.

La operación de la femineidad —este principio femenino puede operar tanto entre las mujeres como entre aquellos a quienes “las mujeres hacen mujeres”— consiste en capturar la energía fi-

jándola a un solo tema, a una sola representación. Esto ocurre en “El curioso impertinente”, mientras que don Quijote mantiene la piedad como única pasión natural. Pensemos que la curiosidad es un atributo básicamente femenino.

Rousseau constata en esta operación la historia del amor. Es, sin más, la historia como desnaturalización: lo que se añade a la naturaleza, el suplemento moral que desplaza, por sustitución, a la fuerza de la naturaleza. En este sentido, el suplemento no es nada, no tiene ninguna energía propia, ningún movimiento espontáneo. Es un organismo parasitario, una imaginación o una representación que determina y orienta la fuerza del deseo. Esa es la relación de don Quijote con Dulcinea, puro amor moral, instituido, idealizado, sin cuerpo físico y exclusivo. Ahora, la preferencia –que es una diferencia– puede así, inexplicablemente, sin fuerza propia, forzar a la fuerza. El amor de don Quijote por Dulcinea es puramente suplementario-parasitario y es allí donde la piedad puede ser reconvertida en celos, ira, o sea en “diferencia”.

Constatamos la oscilación, característica de lo indecible (y propia de la estructura del suplemento que Rousseau vislumbra como contradicción pero que la deconstrucción detecta como premisa de la historia), de esta sustitución perversa. A veces esta sustitución es descripta como el origen de la historia, como la historicidad misma y el primer apartamiento con relación al deseo natural. Otras veces, aparece como una depravación histórica *dentro* de la historia, no simplemente una corrupción dentro de la forma de la suplementariedad sino una corrupción suplementaria.

La pregunta que nos hacemos con Jacques Derrida es: ¿existe una diferencia entre la corrupción en la forma de la suplementariedad y la corrupción suplementaria? El mismo concepto

de suplemento nos permite pensar conjuntamente esas dos interpretaciones de la interpretación:

- 1) Como primera salida fuera de la naturaleza, el juego histórico –como suplementariedad– comporta en sí mismo el principio de su propia degradación de sí, de la degradación suplementaria, de la degradación de la degradación. La aceleración, la precipitación de la perversión en la historia está implicada desde el comienzo por la perversión histórica misma. (En esta hipótesis, se halla el amigo del narrador en “La moneda falsa” de Baudelaire).
- 2) Pero, el concepto de suplemento, en tanto concepto *económico*, debe permitirnos decir, al mismo tiempo, lo contrario sin contradicción. La lógica del suplemento –que no es la lógica de la identidad– hace que, simultáneamente, la aceleración del mal encuentre su compensación y su parapeto históricos. La historia precipita la historia, la sociedad corrompe a la sociedad, pero el mal que abisma a una y a otra también tiene su suplemento natural: la historia y la sociedad producen su propia resistencia al abismo.

Así, por ejemplo, lo “moral” del amor es inmoral: captador y destructor. Pero, al igual que se puede preservar la presencia difiriéndola, así como se puede diferir el gasto, retardar la “frecuentación” mortal de la mujer por medio de esa otra potencia de muerte que es el autoerotismo, la sociedad también puede, según esta economía de la vida o de la muerte, poner un parapeto moral al abismo del “amor moral”. Es decir, la sociedad puede diferir o debilitar la captación de energía imponiendo a la mujer la virtud del *pudor*. Dentro del pudor, ese producto del refinamiento social, es en verdad la cordura natural, la economía de la vida quien controla a la cultura por la cultura.

Como las mujeres traicionan la moral natural del deseo físico, la sociedad inventa, entonces, el imperativo moral del pudor que limita la inmoralidad –aunque se trata de una estratagema de la naturaleza. Pues el “amor moral” jamás ha sido inmoral sino por amenazar la vida del hombre.

En *Emilio* el pudor es definido como un suplemento de la virtud natural. La intemperancia natural de las mujeres conduciría a los hombres a la muerte; por contener sus deseos, el pudor es la auténtica moral de las mujeres. Este es el pudor que intenta Camila en “El curioso impertinente” y es vencida por la trampa de la cultura que ha afeminado a Anselmo. Pareciera que Anselmo se hubiera propuesto probar esta hipótesis rousseauniana.

En cuanto al amigo del narrador en “La moneda falsa”, él neutraliza y contradice la función instintiva de la piedad y la generosidad (si realmente entrega la moneda falsa) no pudiendo colmar la carencia cultural representada por la pobreza del mendigo. En caso de dar una moneda verdadera pero planteando la duda al amigo narrador (con la mentira) y al lector (con el título del cuento), también está supliendo –en el mal sentido, el perverso, que ya la moneda por sí sola se encarga de diseminar– el instinto de piedad y generosidad ante un mal (la pobreza) que es considerado por algunos “natural” y por otros “social” (¿no es acaso el suplemento la naturalización de lo cultural?). En ambas formas suplementarias se juega el don como posible en el relato, ya que finalmente nadie sabe qué se da o si realmente algo se da, bueno o malo, lo que es condición, paradójicamente, para que el don se produzca.

La moneda es un suplemento de las cosas, de la naturaleza. Es *ab initio*, suplemento peligroso y perverso. Sólo puede devenir suplemento “bueno” para aliviar la pobreza en un gesto de caridad, o, en otro plano, para *dar (el) tiempo* de un relato, que

es lo que en el cuento de Baudelaire se produce. Esto permite decir que la falsedad puede considerarse un suplemento y no un contrario de la verdad. Y ya dijimos que no hay más que suplementos, es decir todas verdades, o todas mentiras. *Da lo mismo.*

Es Dios quien ha inscripto en sus criaturas el pudor: le da al hombre a la vez, inclinaciones sin medida y la ley que las regula a fin de que sea libre y se mande a sí mismo. Le da pasiones y le da la razón para moderarlas; a la mujer le da deseos ilimitados y le da el pudor para que los contenga. Dios da la razón como suplemento de las inclinaciones naturales. La razón, entonces, está a la vez en la naturaleza y como suplemento de la naturaleza; es una *ración suplementaria*. Lo cual supone que a veces la naturaleza puede faltarse a sí misma o, lo que es lo mismo, excederse a sí misma:

Al dejarse conducir por este esquema, habría que releer todos los textos que describen a la cultura como la alteración de la naturaleza: dentro de las ciencias, las artes, los espectáculos, las máscaras, la literatura, la escritura. Habría que volver a aprehenderlos dentro de la red de esa estructura del «amor moral», como guerra de los sexos y como encadenamiento de la fuerza del deseo por el principio femenino. (Derrida, 1998b: 228)

Al no tener el “amor moral” para Rousseau ningún fundamento biológico, nace el poder de la imaginación:

Toda la depravación de la cultura, como movimiento de la diferencia y de la preferencia, por tanto, tiene relación con la posesión *de las* mujeres. Siempre se trata de saber quién tendrá las mujeres pero también qué tendrán las

mujeres. Y qué precio se pagará en ese cálculo de las fuerzas (Derrida, 1998b: 229).

Esta imaginación que hará perder la cabeza a don Quijote por una Dulcinea inexistente, hace sistema con la idea rousseauniana y de Montaigne acerca de que nuestras costumbres tienden al empeoramiento, con el “amor moral” y por supuesto con la escritura.

Debemos deducir que la locura de don Quijote sale entonces de esta razón o *logos* que funciona como suplemento de la naturaleza, faltándose o excediéndose a sí misma. La misma lectura puede hacerse de la imaginación cientificista de Anselmo, el “amor moral” de Camila y las costumbres con sus *dire*s y *diretes* en “El curioso impertinente”.

Los libros, en su mayoría efímeros, no hacen más que reescribir lo mismo y volverlo nuevo. Para el pensamiento de Rousseau, esta idea de repetición unida a la banalización de la cultura y a la inferioridad de la mujer es una constante.

Ficciones en abismo

El tema de la locura, en su tono trágico, no puede menos que convocar el clásico texto derridiano sobre “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” que ya anticipáramos al comienzo. En “El curioso impertinente” aparecen los atisbos dramáticos de lo que Artaud señala como “la afirmación/de una terrible/y además ineluctable necesidad”. Aquí la necesidad (natural) es la animalidad del ser humano.

Esa especie de comienzo precario que según vimos respondía plenamente a la preceptiva aristotélica (para los pasajes “irracionales”), también responde a la concepción de Artaud donde la “afirmación, aunque ineluctable, no ha empezado todavía a

existir” (Derrida, 1967: 37). Está por nacer. Y tiene que ver, como toda prueba experimental, que es el caso de “El curioso impertinente”, con el comienzo como repetición o como anáfora.

Ahora bien, una afirmación necesaria no puede nacer más que estando animada de sí misma. Para Artaud, el porvenir del teatro –y por tanto el porvenir en general– no se inicia más que por la anáfora que tiene su origen en la víspera de un nacimiento (Derrida, 1967: 38).

¿Podríamos decir que “El curioso impertinente” con su enigmática escena inexistente y sus múltiples planos en abismo, estaría anunciando el límite de la representación? Nos animamos a afirmarlo, ya que, al igual que:

(...) el teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que esta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación.
(Derrida, 1967: 40. La cursiva es nuestra)

Además, “El curioso impertinente” no tiene caracteres, psicologías, es “la vida liberada que barre la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo”, donde no existe un concepto imitativo del arte. En esta obra, la estética aristotélica se invierte en el sentido de que “el arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos pone en comunicación” (Derrida, 1967: 41). *La representación es al logos lo que la crueldad es a la psicosis*.

Podemos decir que “El curioso impertinente” es un cuento blasfemo, en la medida en que, como en el teatro de la crueldad, se expulsa a Dios de la escena, no porque la habite “la muerte de Dios” o alguna clase de ateísmo, sino porque en su estructura *produce* un espacio no-teológico. Pese al *logos* o discurso científi-

co de Anselmo y al moral de Lotario, la acción se desencadena de manera tal que no hay representación en la medida en que todos los protagonistas-actores pierden el control de un autor-creador que concentra y ordena el tiempo y el sentido de la representación. El relato conlleva en parte, lo más puro del teatro clásico pero el “experimento” de Anselmo, *el enrarecimiento de la atmósfera y los indecibles de las opciones morales e intelectuales, lo acercan al teatro de la crueldad, en este punto deleuziano, donde el deseo actúa, con frecuencia, contra el interés de los actores*. Pese a la férrea argumentación lógica, las acciones, sobre todo de las mujeres, Leonela y Camila, introducen la locura, el caos y, por lo tanto, el quiebre de la tiranía del “texto” o de la palabra como tal. Los textos escritos por Camila primero y luego por Anselmo son elípticos, inconclusos y confusos, además de estar incluidos en dos textos englobantes, suplemento de suplemento.

“El curioso impertinente” escenifica la derrota del *logos* y la representación como “presencias” plenas y anteriores a ese algo que ocurre ineluctablemente, constituye una experiencia productora de su propio espacio. Se produce el espaciamento propio de la escritura, los pliegues de la ficción en el desgarramiento del habla plena y de una supuesta realidad, la negación de la metafísica de la presencia.

Es sencillo pensar a “El curioso impertinente” como teatro, pero un teatro donde, pese a ser muy fuerte la palabra, esta y la escena no actúan como un reflejo sino como una fuerza; se trata de una “vida” que deja de representar otro lenguaje o derivar de otro arte.

Como en la concepción de Artaud, en “El curioso impertinente” el sentido de la crueldad es necesidad y rigor, aplicación, decisión implacable, irreversible como el experimento científico de Anselmo. En este cuento hay una rebelión contra el detentar

abusivo del *logos*, el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y del texto, si consideramos en este último el texto de las buenas costumbres de la época, o el texto científico-experimental, floreciente en la Italia de ese momento. La vida, como fuerza activa, en el sentido de Nietzsche, se apodera de todo. Como lo quiere el teatro de Artaud, todo está en germen en “El curioso impertinente”, *prescripto* en una escritura y en un texto cuya materia ya no se parece al modelo de la representación clásica.

Además, cuando la fuerza que se despliega ineluctablemente es la locura de un personaje, de lo que se trata es de:

(...) construir una escena cuyo clamor no se haya todavía sosegado en la palabra. La palabra es el cadáver del habla psíquica y es necesario recuperar, con el lenguaje de la vida misma, el habla anterior a las palabras. (Derrida, 1967: 53)

Ese habla anterior a las palabras es la fuerza violenta de la “archiescritura”.

El cuento, como la locura de Anselmo, tiene la estructura del enigma, construcción, como el laberinto, paradigmáticamente barroca. Pero diremos, junto con Artaud, que no se trata del inconsciente sino que “no hay crueldad sin conciencia, sin una especie de conciencia aplicada”. Y esa conciencia “es la conciencia de un asesinato, puesto que está claro que la vida es siempre la muerte de alguien” (Artaud en Derrida, 1967: 58).

Aún así, en “El curioso impertinente” siguen funcionando las prohibiciones ético-metafísicas del relato clásico (representado/representante, significado/significante, autor/texto, lector-cura/oyentes-Dorotea, el Barbero, etc., texto/interpretación), pero con

una estructura enigmática y de abismos, potenciada por las características compartidas con el teatro de la crueldad, es decir, perfilando una representación que comienza a ser cuestionada.

Para terminar, algo muy importante que asemeja esta obra, pese a la diferencia de géneros, a la concepción teatral de Artaud: para este, *la repetición es el mal*. Él quiere suprimir la repetición en general. “La repetición separa de ella misma la fuerza, la presencia, la vida” (Artaud en Derrida, 1967:64). En el experimento de Anselmo se trata justamente, en la diégesis, de “repetición” –como todo experimento científico lo requiere– pero “por placer”. Allí se produce un gesto económico-aneconómico, calculador-despilfarrador, que agota el “crédito” (la honra) de Anselmo, al mismo tiempo que la “fiesta” o plenitud de su felicidad y su “presente” con Camila, se abstiene, se reserva, se oculta a sí mismo. Difiere tanto la felicidad “presente” que paga su placer y curiosidad impertinente –su goce– con el precio de su amargura y su muerte. No es casual la relación entre repetición y verdad:

La repetición *resume* la negatividad, recoge y conserva el presente pasado como verdad, como idealidad. Lo verdadero es siempre aquello que se deja repetir. La no-repetición, el dispendio decidido y sin retorno en una sola vez consumiendo el presente, debe poner fin a la discursividad amedrentada, a la ontología inasediable, a la dialéctica... (Derrida, 1967: 66. La cursiva es del original)

El teatro de la crueldad es el arte de la diferencia y del dispendio sin economía, sin reserva, sin retorno, sin historia, lo contrario de la repetición. Pero en “El curioso impertinente” es justamente en la repetición sin repetición total, en la iterabilidad a la vez idéntica y diferente (fingimientos de Lotario y Camila),

donde se filtra una fuerza sin retorno, ineluctable e irreversible. Y por el placer de Anselmo, es decir, por una necesidad, a la vez gratuita y sin fondo. Como la locura, como el don.

Artaud sabía que la “gramática” del teatro de la crueldad funciona como un límite inaccesible, de una representación que no sea repetición, de una re-presentación que sea presencia plena, que no lleve en sí su doble como su muerte.

La ambivalencia del don. Regalo y veneno

Otro aspecto notable de “El curioso impertinente” que nos pone en contacto con el don y, por lo tanto, con el tronco de esta investigación, se vincula con la cantidad y variedad del léxico relacionado con la economía. Algunos de estos son: “diezmo”, “crédito” (honra); “fortuna”, “dar”, “bienes de la naturaleza”, “bienes de fortuna”; “prendas”, “mercedes”, “donar”, “salir a plaza”, “valor”, “negocio”, “pagar” (el traidor *paga* con la vida); “tiempo gastado, desperdiciado”; “industria” (ingenio), “cuenta” (que significaba también en la época el trato carnal), “concedido”, “debo”. Este léxico está relacionado con la falta de centro propia del barroco, donde la “economía” tampoco es un “círculo” sino un juego infinito de los signos y una ausencia-presencia en permanente desplazamiento y sustitución, donde aparecen en tensión Dios, el Hombre, la Conciencia, la Ciencia. Esta nueva economía implica el pasaje de un pensamiento dialéctico, teleológico, argumentativo, hacia un pensamiento en líneas de fuga: deseo, placer, capricho y muerte. En este sentido, el barroco implica, a la vez, las contradicciones entre, por un lado, tensión y angustia; y, por el otro, la tranquilidad o certeza que se derivarían del *cogito, ergo sum*. Entre una consciencia de las limitaciones humanas y un cierto control de la naturaleza, por un lado (Lotario), y un descontrol y catástrofe propios de la locura, la contra-natura y lo

monstruoso (Anselmo), por el otro. Vemos así que el concepto de naturaleza es constitutivamente complejo ya que incluye como todo suplemento derivado, ambos aspectos.

Para Jacques Derrida, retomando a Marcel Mauss, el *potlach* es un proceso durante el que –como en “El curioso impertinente”– el don se arrebatara y no se trata siquiera de dar o de devolver, sino de destruir, a fin de no querer, siquiera, que parezca que alguien desea que se le devuelva nada. En estos casos, y por eso nos remitimos al enloquecimiento de Anselmo en tanto “don” de un relato dentro de otro, se habla más de *honor* que de locura. Esta locura tiene, como vimos en el Capítulo Tercero, una forma de doble vínculo y desvinculación que amenaza *a priori* al *logos* o razón por sus dos bordes: por un lado, al círculo cerrado de la racionalidad máxima o “locura” de la capitalización hipermnésica, representada en la ciencia y los experimentos de Anselmo; y, por el otro, en la locura del gasto olvidadizo, la fiesta dionisiaca o las muertes y las alteraciones sin retorno del don y de lo trágico.

Esto remite en el don (así como lo vimos para el suplemento), a una ambivalencia del término que tanto significa dar como tomar, y tanto puede ser dar (la) vida (*donner le jour*) como darse la muerte (*to take one's life*). Capacidad de inversión y permutación por su contrario, propio del pliegue de la *indecidibilidad*. Esta inversión también se relaciona con el hecho de que en algunas lenguas, por ejemplo, como ya señalamos en el Capítulo Tercero, en inglés, la palabra para “regalo” o “don” ha significado en el pasado “veneno” y “dosis” (*gift*).

En “El curioso impertinente” no circulan monedas pero sí signos, y signos de signos, condición del simulacro (y del don) que se va dividiendo a sí mismo al infinito, aparece la triple e indisoluble cuestión del don, del perdón y de la excusa.

Las palabras empleadas por Anselmo para reconocer su mal

son las mismas que en “La moneda falsa” de Baudelaire, la “necedad”: “Un necio e impertinente deseo me quitó la vida” (p. 422). Una diferencia importante es que aquí no es el narrador quien escribe:

Si las nuevas de mi muerte llegaren a los oídos de Camila, sepa que yo la perdono, porque no estaba ella obligada a hacer milagros, ni tenía yo necesidad de querer que ella los hiciese; y pues yo fui el fabricante de mi deshonor, no hay para qué (...) (Cervantes, 1999: 422)

Aquí Anselmo es quien escribe (no hay don sin escritura) un testimonio que apenas podrá comenzar, donde él es quien eventualmente (“si las nuevas de mi muerte...”) otorgaría el perdón a Camila, quien, a su vez, podría ocurrir que no lo hubiera traicionado nunca. Esto último lo conocemos por la ironía del narrador y sus retaceos de información como si él no supiera en forma inequívoca lo que pasa en la cabeza de los personajes. El texto, doblemente abismado por su no clausura y por estar dentro de un relato que, a su vez, está dentro de una novela (existe como en todo don, la poética, en este caso barroca, de un relato), asume el hecho imposible (loco) de perdonar (probablemente aquí está la resonancia de la Reforma protestante muy ligada al antropocentrismo y filo cientificismo de Anselmo) a alguien que no tiene culpa.

Pero no solamente porque “no estaba obligada ella a hacer milagros” sino porque la institución matrimonial no adiciona a la deuda recíproca de “amor eterno” situaciones experimentales como aquellas a las que Camila es sometida. Vemos la prioridad dada a la naturaleza *a fortiori* femenina como don que le es dado y que Anselmo no sabe res(guardar) y que sólo con “milagros”

—sobrenaturales— hubiera podido superar. Pero el tema es que Camila, más del lado de la institución que de la naturaleza, lleva a cabo esos presuntos “milagros”, aún contradiciendo el amor “auténtico”, “verdadero” y “correspondido” que comienza a sentir por Lotario. Camila activa, hasta el final de sus fuerzas, un suplemento sobrenatural para cubrir aquella falta estructural y constitutiva de la naturaleza humana “femenina”. Con lo cual, la deconstrucción de la esencialista y metafísica oposición de los géneros, así como la oposición naturaleza/cultura o *nomos/techné* comienza su deriva y su iterabilidad —léase repetición no idéntica sino ya alterada— propia del signo o “peligroso suplemento”.

Nuevamente esta oposición aparece en “ni yo tenía necesidad en querer que ella los hiciese”, dice Anselmo. La naturaleza va de la mano con la necesidad, pero evidentemente aquí, como en “La moneda falsa” de Baudelaire, la necesidad de ir contra ese don natural (por deseo, por placer, por curiosidad) parece constitutivo de la naturaleza humana (*a fortiori* masculina, tanto o más que femenina, como pretende ser planteada desde la misoginia de esta narrativa). Anselmo se distingue mucho de su par necio en “La moneda falsa” ya que él reconoce su propia necesidad. En Baudelaire es el narrador el que no perdona a su amigo en su “hacer el mal por necesidad”. Interpretamos que sólo lo perdonaría si hiciese el mal con conciencia moral. Aquí privilegia el dato cultural, aquel cuya falta determinaría para nuestra sociedad la inimputabilidad de alguien. Se es inimputable por motivos naturales de enfermedad, es decir, cuando la naturaleza no otorga a alguien la posibilidad de desarrollar una conciencia moral. Entonces, el amigo “imputable” no está a la altura de la moneda verdadera, natural, auténtica y, por consiguiente, no-monetaria con la que la naturaleza lo endeuda. Una deuda

natural, sin deuda, una deuda infinita. Pero los dos protagonistas de los dos relatos —Anselmo y el amigo del narrador— tienen en común el exhibir esta falla constitutiva de la naturaleza que en ambos es motivo de una sanción negativa, aún cuando Anselmo “paga con su vida”. La falla también tiene algo en común en los personajes masculinos: poner a prueba esta economía de la oposición natural/institucional o naturaleza/cultura equiparable a “casa más ley”, abriendo ilimitadamente las puertas de la casa (clausura en cambio prescripta para la mujer) y perdiendo lo dado por la naturaleza en aras de conocer el juego (azaroso, infinito) de la naturaleza y la ley, cambiando una variable de esta última en la relación frente a un tercero: Lotario en “El curioso impertinente”, el mendigo en “La moneda falsa”. Dicho tercero es fundamental para evaluar la “justicia” de un acto. La justicia, sin existencia empírica, es para la deconstrucción un indecible e indeconstruible.

Por último, Anselmo escribe “yo fui el fabricante de mi deshonra”. Vimos como la deshonor, así como su contrario, la búsqueda del honor a cualquier costo, y la locura pueden funcionar como sinónimos en las subjetivaciones que produce el don, particularmente en el Siglo de Oro de la literatura española.

El cura, una vez terminado el relato habla al auditorio:

Bien —dijo el cura— me parece esta novela. No me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible, y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta. (Cervantes, 1999: 423)

Con “imposible”, el cura hace referencia a la puesta en cuestión de la verosimilitud del relato en términos de preceptiva literaria. El relato oscila entre la moneda verdadera y la moneda falsa o, aún peor, la no-moneda: “y si es fingido, fingió mal el autor”. Recordemos que no hay don sin la hipótesis de la moneda falsa y recordemos también que *lo imposible está relacionado con el don y la deconstrucción, así como el crédito es la definición misma de verosímil*. Por otra parte, el cura otorga prioridad a la institución matrimonial por sobre la naturaleza masculina y femenina, ya que el relato hubiera sido creíble si el caso “se pusiera entre un galán y una dama”. Queda, por último, cerrar aunque provisoriamente, este círculo aneconómico con la idea de “costo”: “no se puede imaginar que haya marido tan *necio* (desagradecido con lo que la naturaleza le ha dado) que quiera hacer tan *costosa* experiencia como Anselmo”¹¹. Como en el don, el gasto es excesivo, desenfrenado, pero sí es concebible el costo “entre un galán y una dama”, es decir, en la naturaleza no refrendada aún por la institución matrimonial. He aquí otra diferencia respecto del cuento de Baudelaire: en “El curioso impertinente” el costo y la necedad “pudiérase llevar” (y no habría locura, honra ni don) con la no-intromisión del suplemento (institución matrimonial) en la naturaleza incompleta. Lo que tiene de loco e imposible el relato es introducir un experimento de la naturaleza en una experiencia cultural, donde los vínculos serían naturales pero a la vez instituidos y convencionales. Lo que el cura no perdona a Anselmo es ir contra la institución, no contra la naturaleza. En Baudelaire es exactamente al revés.

El cura, personaje extradiegético respecto de “El curioso impertinente” pero intradiegético respecto de la novela *Don Quijote*

11. La cursiva y el agregado entre paréntesis son nuestros.

donde es personaje, cuestiona el naturalismo y la credibilidad del relato desde la oposición pareja no casada/pareja casada, es decir que exhibe y sanciona la desnaturalización de la ficción (institución) literaria. La concibe como artificial, producida, no natural, que son, paradójicamente, los atributos literarios (convencionales) con que la literatura debiera “naturalmente” aparecer. Así, desearía este cura, probablemente contrarreformista, que los feligreses vivieran como natural la institución de la iglesia católica.

En Baudelaire, en cambio, los simulacros se multiplican aún más y el narrador –que no es Baudelaire– parece, como dice Derrida, “estar asistiendo al nacimiento de la literatura”. Narrador naturalista y sentencioso, al exhibir la ficción de una naturalización de la literatura, exhibe una institución pero que no puede consistir más que en hacerse pasar por natural.

A su manera, ambos relatos nos sitúan en la imposibilidad –y, por lo tanto, en la deconstrucción analítica– de la oposición naturaleza/institución o *physis/nomos* y uno de sus correlatos, la oposición saber/creer o conocimiento/crédito.

“El curioso impertinente”, a diferencia del cuento de Baudelaire, se interrumpe con el pronunciamiento “moral” del cura: “No me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor”. Pero, la controvertibilidad de lo indecible ya está anticipada: “y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta”.

Esta diferencia hace referencia a la forma estética de plantear la economía política de las dos épocas. En la modernidad de Baudelaire el crédito, el capital y la moneda pueden escindirse de la moral, pueden ser y de hecho funcionan así, amorales y autónomos como el capitalismo. La posible inocencia del amigo del narrador le viene garantizada por la naturaleza aleatoria de

la máquina capitalista. Así, el pobre mendigo no le debe nada. Probablemente la moneda-locura de don Quijote, precisamente también moderna, puede funcionar con la crematística del capital que se reproduce a sí mismo ya que “su locura da más beneficios al mundo que su cordura” se dirá hacia el final de la novela.

Pero “El curioso impertinente” está puesto allí con su moraleja y su tragedia para no alentar precisamente esta especulación, es, por eso, el precio sin precio de la locura, el que se paga con la vida. Así, a diferencia del secreto en “La moneda falsa” donde el lector sólo puede hacer suposiciones, en “El curioso impertinente” el narrador vuelve transparente e inmediata la conciencia de los personajes y los diferentes niveles de lectores, quienes, pese a la complejidad estructural del relato, “saben” (o “sabemos”), lo ocurrido.

La ciencia: juego de repetición y diferencia, prueba y alteración

Como ya hemos dicho repetidas veces en este capítulo, en el experimento y “prueba” de Anselmo se juega el “crédito” y el “saber”, entendido el primero como creencia y consenso intersubjetivo, y el segundo como conocimiento adecuado a lo real. Esto ocurre en un cartesianismo *avant la lettre*, ya que Descartes nace cincuenta años después de Cervantes pero sus ideas ya laten en la atmósfera intelectual de la época, cuyo auge cientificista impacta la escritura de “El curioso impertinente”.

La duda, la curiosidad, la experimentación, el método, son constitutivos a la definición de sujeto *cogitans* del momento y de sus producciones de verdad. “Verdad” es el término que utiliza Anselmo para dar fundamento a esta “impertinente” experiencia:

Así es verdad –respondió Anselmo–, y con esa confianza

te hago saber, amigo Lotario, que el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfecta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad si no es probándola de manera que la prueba manifieste los *quilates* de su bondad, como el fuego muestra los del oro. Porque yo tengo para mí, ¡oh amigo!, que no es una mujer más buena de cuanto es o no es *solicitada*, y que, aquella sola es fuerte que no se dobla a las promesas, a las *dádivas*, a las lágrimas y a las continuas importunidades de los *solicitos* amantes. Porque ¿qué hay que agradecer –decía él– que una mujer sea buena si nadie le dice que sea mala? ¿Qué mucho que está recogida y temerosa la que no le dan ocasión para que se suelte, y la que sabe que tiene marido que encogiéndola en la primera desenvoltura le ha de *quitar* la vida? Ansí que la que es buena por temor o por falta de lugar, yo no la quiero tener en aquella *estima* en que tendré a la *solicitada* y perseguida que salió con la corona del *vencimiento*. De modo que por estas razones, y por otras muchas que te pudiera decir para *acreditar* y fortalecer la opinión que tengo, deseo que Camila, mi esposa, pase por estas dificultades y se *acrisole* y *quilate* en el fuego de verse *requerida* y *solicitada*, y de que tenga *valor* para poner en ella sus deseos; y si ella sale, como *creo* que saldrá, con la palma desta batalla, tendré yo por sin igual mi ventura: podré yo decir que está colmo el vaso de mis deseos, diré que me cupo en suerte la mujer fuerte, de quien el Sabio dice que «¿quién la hallará? Y cuando esto suceda al revés de lo que con el gusto de ver que acerté en mi opinión llevaré sin pena la que de razón podrá causarme mi tan *costosa* experiencia». (Cervantes, 1999: 379-380. La cursiva es nuestra)

El discurso de Anselmo tiene por centro la Ciencia –en disputa con Dios– y la naturaleza femenina en disputa con las convenciones atribuidas a una mujer casada olvidando que la “prueba” modifica la identidad del objeto sometido a la misma. Sus oscilaciones parecen también dibujar la tensión entre la honra o el acierto científico, la amistad o el matrimonio, etc. Anselmo se propone probar el límite entre la naturaleza y su otro (las costumbres conyugales), entre la cosa y el signo. Las palabras resaltadas se relacionan con campos semánticos que cruzan lo económico, lo afectivo y lo moral: crédito/descrédito, valor en tanto coraje y como mercancía valiosa por ser solicitada/requerida en el mercado.

El discurso de réplica de Lotario, en cambio, es sumamente teológico, y de un ciego respeto por los “derivados” culturales como la “reputación”, el “crédito”, la “honra” y el “honor”, es decir, la opinión social de cada mujer. Su posición no es filo-científica, pero no por oscurantismo sino por sensatez. Piensa que ya Anselmo tiene en Camila la culminación de lo que puede tener, por lo tanto, un experimento de estas características, “nada le añadiría en virtudes” y, en cambio, él corre el riesgo de perderlo todo y de ser tomado por “simple” y “necio”. Su discurso se apoya en la tópica misógina aristotélica de la época, donde la mujer “debe alcanzar sin que le pongan tropiezos, la perfección que le falta” dado que “es animal imperfecto”, “es frágil como un cristal”, vanidosa como “el armiño”, “hecha con la costilla *sinistra* de Adán”¹², etcétera.

Ambos amigos parecen producir, en otros términos, una premisa que orienta la deconstrucción como operación de lectura: la condición de posibilidad de una prueba es su propia imposi-

sibilidad ya que, lejos de apresar la “verdad”, termina anulando el objeto y los sujetos de la prueba, o transformándolos en otra entidad cuya verdad no se buscaba mediante la prueba.

He aquí nuevamente otra dimensión de la tríada *identidad/alteridad/alteración* y la perversión y maldad de los signos. El punto de vista del observador no es exterior al campo de observación, ni a la construcción del objeto ni a la puesta en discurso de los resultados. Se trata en todo caso de suplementos de suplementos en remisión *ad infinitum*.

Camila puesta a prueba ya no es la “misma”. Dice Lotario:

Dime Anselmo, si el cielo o la suerte buena te hubiera hecho señor y legítimo poseedor de un finísimo diamante, de cuya bondad y quilates estuviesen satisfechos cuantos lapidarios le vieses, y que todos a una voz y de común parecer dijese que llegaba en quilates, bondad y fineza a cuanto se podía estender la naturaleza de tal piedra, y tú mismo lo creyeses así, sin saber otra cosa en contrario, ¿sería justo que te viniese en deseo de tomar aquel diamante y ponerle entre una yunque y un martillo, y allí, a pura fuerza de golpes y brazos, probar si es tan duro y tan fino como dicen? ¿Y más, si lo pusieses por obra; que puesto caso que la piedra hiciese resistencia a tan necia prueba, no por eso se le añadiría más valor ni más fama, y si se rompiese, cosa que podría ser, ¿no se perdía todo? Sí, por cierto, dejando a su dueño en estimación de que todos le tengan por simple. Pues, haz cuenta, Anselmo amigo, que Camila es finísimo diamante, así en tu estimación como en la ajena, y que no es razón ponerla en contingencia de que se quiebre, pues aunque se quede con su entereza no puede subir a más valor del que ahora tiene; y si faltase

12. La cursiva es nuestra.

y no resistiese, considera desde ahora cuál quedarías sin ella y con cuánta razón te podrías quejar de ti mismo, por haber sido causa de su perdición y la tuya. (Cervantes, 1999: 384-385)

Anselmo tampoco será el “mismo”, aunque nadie más que su gran amigo sepa el resultado del experimento:

(...) no has de quedar más ufano ni más rico, ni más honrado que estás ahora; y si no sales, te has de ver en la mayor miseria que imaginarse pueda, porque no te ha de aprovechar pensar entonces que no sabe nadie la desgracia que te ha sucedido, porque bastará para *afligirte y deshacerte que la sepas tú mismo*. (Cervantes, 1999: 383. La cursiva es nuestra)

Lotario tampoco será él mismo:

Cuanto hasta aquí te he dicho, ¡oh Anselmo!, ha sido por lo que a ti te toca, y ahora es bien que se oiga algo de lo que a mí me conviene, y si fuere largo, perdóname, que todo lo requiere el laberinto donde te has entrado y de donde quieres que yo te saque. Tú me tienes por amigo y quieres quitarme la honra, cosa que es contra toda amistad; y aún no solo pretendes esto, sino que procuras que yo te la quite a ti. Que me la quieres quitar a mí está claro, pues cuando Camila vea que yo la solicito, como me pides, cierto está que me ha de tener, por hombre sin honra y mal mirado, pues intento y hago una cosa tan fuera de aquello que el ser quien soy y tu amistad me obliga. De que quieres que te la quite a ti no hay duda, porque viendo Camila

que yo la solicito ha de pensar que yo he visto en ella alguna liviandad que me dio atrevimiento a descubrirle mi mal deseo, y teniéndose por deshonorada te toca a ti, como a cosa suya, su misma deshonor. Y de aquí nace lo que comúnmente se platica: que el marido de la mujer adúltera, puesto que él no lo sepa, ni haya dado ocasión para que su mujer no sea la que debe, ni haya sido en su mano ni en su descuido y poco recato estorbar su desgracia, con todo le llaman y le nombran con nombre de vituperio y bajo, y en cierta manera le miran los que la maldad de su mujer saben con ojos de menosprecio, en cambio de mirarle con los de lástima, viendo que no por su culpa, sino por el gusto de su mala compañera está en aquella desventura. (Cervantes, 1999: 386)

Aquí se está perfilando la idea que revolucionaría las ciencias desde Galileo Galilei (1564-1642), Francis Bacon (1561-1626), Erasmo de Róterdam (1469-1536), René Descartes (1596-1650) y Baruch Spinoza (1632-1677), contemporáneos o casi contemporáneos de Cervantes. También la diferencia cartesiana y cristiana entre cuerpo y alma queda puesta en cuestión por los resultados del funesto experimento. Se perfila el psicoanálisis –*avant la lettre*– en cuanto a su premisa de que la conciencia está habitada por su otro (el inconsciente) que no es controlable. También preanuncia la idea de que el punto de vista del observador no sólo queda incluido, sino que construye y transforma el campo observado. No hay objetos o identidades neutras o exteriores, sino creadas por el ojo que las mira.

Francis Bacon, filósofo y político inglés, intentó liberar al científico (intérprete de la naturaleza) de la teología natural platónica y de la lógica aristotélica; pretendía establecer un nue-

vo “Órganon” y una “nueva filosofía” o “filosofía experimental”. El razonamiento silogístico, cuyo valor es puramente formal, no conduce a la verdad; esta sólo puede ser alcanzada a través del experimento y del razonamiento inductivo (precisamente lo que hace Anselmo); el método para alcanzarla es el que, por una serie de pasos sucesivos y con un espíritu de “cautela” (*euclatepsia*), conduce de los particulares a los “axiomas menores”, y de estos, a las proposiciones generales. Puede leerse en los razonamientos de Anselmo esta estructura inductiva, con la excepción, obviamente, de suplantar la “cautela” por una desafiada curiosidad. También es común —a Anselmo y a Bacon— una marcada predilección por el epicureísmo, en tanto Anselmo, aún creyendo tener los felices resultados previstos, decide continuar el experimento por placer. La teoría poética de Bacon consiste, a diferencia del conocimiento científico que persigue el dominio de la naturaleza, en permitir a la imaginación escapar de ella, al margen de la experiencia y de la historia. En este sentido podemos decir que el experimento de Anselmo es *contra-natura*. La imaginación narra su mundo, valga la redundancia, imaginario y dramático; valiéndose de la alegoría y la parábola. Puede también describir verdades filosóficas y religiosas.

Unos siglos antes, Roger Bacon (1214-1294), inglés, franciscano, perseguido por sus ideas, propugnaba ya el método experimental en la ciencia y su expresión por medio de la matemática. La ciencia es un medio para dominar la naturaleza y para acercarse a Dios. En este sentido, el experimento de Anselmo es hereje, lo aleja de Dios, y Lotario lo dice varias veces en sus alegatos. Bacon negaba el valor de la autoridad en materia de conocimiento. La experiencia tenía un doble sentido: *místico* en su aspecto interior, y demostrativo o verificativo como método del saber, en el exterior. En Anselmo, su “curiosidad” tiene una

fuerza compulsiva que convierte la experiencia en mística, aún cuando sea antiteológica y amoral, y de la misma manera, él cree que de salir todo mal y que Camila acceda a la seducción de Lotario, esto tendrá un carácter demostrativo y verificativo para él y su amigo, pero que al ser ellos dos los únicos que conocen el interior de la experiencia, todo se mantendrá igual para los demás, es decir, nada va a cambiar en su exterior. Lotario intenta que comprenda que aún cuando él solo lo supiera, “basta para afligirte y deshacerte que la sepas tú mismo” (Cervantes, 1999: 383). He aquí una suerte de banda de *Moebius* sin derecho ni revés o su equivalente en términos de representación en los actuales *reality shows*. No hay arriba ni abajo, exterior ni interior, adentro ni afuera, sujeto ni objeto de la experimentación. La premisa deconstruccionista es que la condición de posibilidad de conocimiento del objeto es su imposibilidad, ya que el conocimiento implica la destrucción del objeto/sujeto de conocimiento (idéntico, “mismo”) a través de la repetición alterada en otro sujeto/objeto. Si bien la verificación de las especulaciones implica repetir empíricamente el experimento en las “mismas” condiciones, la repetición es un imposible, está habitada *ab initio* por su *altero* u otro que es la alteración.

Además, el lado “místico” del experimento tiene relación con Dios como el nombre que Kierkegaard dará al *secreto*, en tanto aquella posibilidad que yo tengo de guardar en mi interior algo que es inconmensurable e invisible en mi exterior. Este es el planteo de Jacques Derrida en *Dar la muerte. La ética del don*.

En “El curioso impertinente” son evidentes los predicados de una subjetividad que emerge en el pasaje desde una época teocéntrica, aristotélica, ptolomeica y especulativa, hacia el experimentalismo, la elipsis heliocéntrica de Copérnico y Galileo, una avidez de verdad que pasa por la inducción (frente a la reti-

rada de la deducción) y la repetición como “suplemento” experimental de la presencia plena o naturaleza, que resultaría entonces dominable. Lo que “El curioso impertinente” nos permite ver, es que, en el caso de la naturaleza humana, el suplemento o experimento se vuelve trágico, ya que dicha naturaleza es una presencia habitada de ausencias y deseos insondables, fuera de todo control. Así comprobamos también como explica Jacques Derrida en *La tarjeta postal*, que el principio de realidad y el principio del placer son igualmente mortales. Anselmo experimenta el extremo del placer, don Quijote, luego de su locura y a partir de una melancolía despojada de sueños e ilusiones, experimenta el extremo de la realidad. Ambos son sobrepasados en su capacidad de absorber estos polos y mueren.

No es casual que, como dato parergonal, “El curioso impertinente” esté tan “encerrada” en *Don Quijote*, aún cuando antes del final, y ya anticipada la muerte de Anselmo, la lectura del cura se interrumpe con la batahola del Quijote contra los cueros de vino del ventero, creyendo que son la cabeza del gigante que aterra a Micomicona. El principio de placer y el juego repetitivo del experimento de Anselmo son atenuados por la distancia de comicidad de don Quijote, por la multitud de registros y voces, y por el realismo de quienes lo rodean, fundamentalmente por Sancho. Está la “renguera” del diablo (las duplicidades) y los *fort/da* que Jacques Derrida describe en “Freud y la escena de la escritura” y en “La tarjeta postal”. Esto significa que siempre están los “genios malignos”, asumidos por los “encantadores”, y con ellos una grieta abierta a la sincronía de don Quijote con su mundo y con su historia. No así en Anselmo que, propulsado por una fuerza unidireccional sin rengueras ni rodeos, camina derecho a la catástrofe.

La *metonimia*, figura regida por la contigüidad de “los dos

amigos” como eran por todos llamados y conocidos en Florencia, Anselmo y Lotario, queda brutalmente *metaforizada* (la metáfora es una figura dominada por el principio de sustitución) por uno solo de ellos en el título del relato “El curioso impertinente”. En lugar de dos personajes, uno solo, en lugar del habla plena, la escritura y no cualquier escritura, la ficción literaria, y no cualquier ficción literaria, sino la ficción en abismo. Acá se comprende el por lo menos doble sentido de *abyme* en francés como abismo y como ruina, deterioro de algo, y en español asociado moral y religiosamente con una “caída”. Esta, y no otra, es la deriva ruinosa de los signos o suplementos.

A los fines que interesan a este capítulo, diremos que Descartes, fundador de la filosofía moderna y de la teoría del conocimiento, tuvo un proyecto de carácter metódico: pretendía hallar una verdad evidente a partir de la cual, y por un método riguroso, fuera posible alcanzar las verdades últimas, propias de la metafísica y de la teología. A tal fin, como Anselmo, empieza dudando de todo (duda metódica) y se encuentra con una verdad producto de la propia duda: el yo que duda, existe (*cogito, ergo sum*). Las características del método (de clara raigambre matemática) las formula Descartes, en su *Discurso del método*, a través de cuatro reglas. La evidencia es el criterio de verdad; los caracteres esenciales de aquella son la “claridad” y la “distinción”; las ideas que se ajusten a dichos caracteres, las denomina Descartes *naturae simplices*; su conocimiento es intuitivo; no se adquieren, son ideas innatas; una vez intuitas se puede operar con ellas. La duda conduce a la evidencia del yo pensante y de ahí a su existencia. Este argumento es base del argumento ontológico; del yo se trasciende a la realidad, inclusive la de Dios, razón última de nuestras propias verdades, de la correspondencia entre lo intuitivo y su existencia real. En esto es coherente Lotario y transgre-

sor Anselmo, quien a diferencia de su tocayo (San Anselmo) no restringe el argumento ontológico sólo a Dios, ser infinito, sino que extiende la prueba a la finita y frágil naturaleza humana. Para Descartes, la voluntad tiene un carácter infinito, valora y decide libremente, entre las opciones que el entendimiento (finito) le presenta. Aquí también la impertinencia de Anselmo no le permite ver que su entendimiento es finito, y el naufragio del mismo en su voluntad y su deseo lo lleva a la destrucción de sí mismo y la de todos los que ama.

Geometría, signo y juego en el pasaje del Renacimiento al Barroco

La desmesura de Anselmo, que se halla entre el sosiego renacentista y la desesperación manierista y barroca, se vincula también con el pasaje desde esa elipsis con dos focos superpuestos como centro que es la circunferencia y ese centro ocupado por el hombre; hacia la elipsis de dos focos donde el centro está elidido.

En el ensayo “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” (1967), Jacques Derrida plantea el tema de la estructuralidad y el centro con premisas que son fundacionales para entender el pasaje del estructuralismo al postestructuralismo, así como en la novela que nos ocupa, el paso del equilibrio y serenidad de los rostros renacentistas a los rostros tensionados y elípticos del barroco. “El curioso impertinente” pareciera funcionar como una matriz para la inteligibilidad de este pasaje. Si transcribiéramos este pasaje en oposiciones binarias a deconstruir diríamos: circunferencia/elipsis, un centro quieto/dos centros en tensión permanente; geocentrismo/heliocentrismo; teocentrismo/antropocentrismo; antropocentrismo del equilibrio/antropocentrismo del deseo y la angustia de la

indecidibilidad; *logos*/psicosis; economía de la representación basada en la “metafísica de la presencia”/economía del devenir o la deriva en abismos donde hay imposibilidad de distinguir verdadero o falso, original o doble; sistema con el centro como origen, y teleología/sistema con dos centros permutables sin origen ni teleología. Dice Derrida que “una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo” (Derrida, 1967: 10).

En el centro, la permutación o la transformación de los elementos, que por otra parte pueden ser estructuras comprendidas en otra estructura, que es lo que ocurre en “El curioso impertinente”, está prohibida:

El concepto de estructura centrada es en efecto el concepto de un juego *fundado*, constituido desde una inmovilidad fundadora y desde una certidumbre tranquilizadora que se hallan fuera de juego. Desde esta certidumbre puede dominarse la angustia que nace siempre de una cierta manera de hallarse implicado en el juego, de ser cogido por el juego, de hallarse como recién entrado en el juego. (Derrida, 1967: 11. La cursiva es del original)

Todo lo que tiene centro, es decir origen o fin, se halla siempre en una “historia del sentido”, de la que siempre se puede recordar el origen o anticipar el fin en la forma de la presencia plena y fuera de juego.

Así es como antes de la ruptura postestructuralista, el concepto de estructura era pensado como una serie de sustituciones de centro a centro, un encadenamiento de determinaciones de este. La forma matriz de todos estos encadenamientos es la determinación del ser como *presencia* en todos los sentidos de esta palabra. Este centro puede ser sucesivamente, “trascenden-

talidad”, “conciencia”, “Dios”, “hombre”, etcétera.

La ruptura consistió en pensar (es decir, repetir) la ley que gobernaba el deseo del centro en la constitución de la estructura, hasta dar con el acontecimiento de que el sustituto no sustituye a nada que le haya pre existido. Desde entonces se ha tenido que comenzar a pensar que no había centro, que este no podía ser pensado en la forma de un “ente presente”, que no tiene un lugar natural, que no es un lugar fijo sino una función, una suerte de no-lugar en el cual se juegan las sustituciones de signos hasta el infinito. A partir de aquí la ausencia de significado trascendental extiende al infinito el campo y el juego de la significación y las diferencias. Este descentramiento es una producción que se relaciona con la totalidad de una época. Si hablamos de nombres propios (aún adelantándose en dos siglos a nuestro relato de cabecera, *El Quijote*), debemos pensar, por ejemplo, en Nietzsche, en cuya crítica de la metafísica, los conceptos de ser y de verdad son sustituidos por los de juego, interpretación y signo.

Entre el sujeto y la conciencia aparecen las opacidades que no le permiten a Anselmo el control de una identidad consigo o autoconciencia, pese a que su experimento se basaría en concebir la posibilidad de esta identidad consigo.

Lévi-Strauss (Derrida, 1967), ha experimentado a la vez la necesidad de utilizar la antiquísima oposición naturaleza/cultura y la imposibilidad de concederle crédito. Aparece el “escándalo” de la prohibición del incesto que no tolera la oposición ya que reúne a la vez los predicados de uno y otro término de la oposición. Derrida observa que no hay escándalo más que en el *interior* de un sistema de conceptos que dan crédito a la diferencia entre naturaleza y cultura. Ocurre que la prohibición del incesto, como también lo será luego la locura y la oposición cogito/psicosis en los textos de Foucault, Deleuze, Guattari y Derrida, no se

deja ya pensar en esa oposición binaria, ni puede decirse que sea un hecho escandaloso, un núcleo de opacidad en el interior de una red de significaciones transparentes. Ocurre también, que toda la conceptualidad filosófica que hace sistema con la oposición naturaleza/cultura está hecha para dejar en lo impensado lo que la hace justamente posible, a saber, el origen de la prohibición del incesto.

Es entonces cuando Lévi-Strauss dice que esta oposición es una herramienta metodológica que no debe confundirse con la verdad ontológica y que el discurso de las ciencias etnológicas es, en este sentido, un “*bricolage*” ya que no hay un origen absoluto del lenguaje. Es entonces cuando, además, hace un abandono declarado a toda referencia a un centro o un sujeto. El mito es una estructura a-céntrica.

Entre los personajes centrales de “El curioso impertinente” se excluye la totalización renacentista y se advierte su desplazamiento hacia el juego barroco, es decir, sustituciones infinitas en el cierre de un conjunto finito. La invención del concepto de infinito es barroca. A su vez, a diferencia de la hipótesis clásica, este movimiento del juego es permitido por la *falta*, por la ausencia de centro u origen. Este no es otro que el movimiento de la *suplementariedad*:

No se puede determinar el centro ni agotar la totalización porque el signo que sustituye al centro, que lo *suple*, que ocupa el lugar de su ausencia, ese signo se añade, acude a modo de suplencia o *suplemento*. El movimiento de la significación añade algo, justo lo que hace que haya siempre más, pero esta adición es flotante porque desempeña una función vicaria, la de suplir una «falta» del lado del significado. (Derrida, 1967: 30. La cursiva es nuestra)

Derrida demuestra cómo esta “ración suplementaria” de significación es el origen de la *ratio* misma. Lévi-Strauss, al igual que Rousseau, debe siempre pensar el origen de una estructura nueva desde el modelo de la “catástrofe”, o sea, subversión de la naturaleza en la naturaleza, interrupción natural del encadenamiento natural, quiebre *de* la naturaleza. Así es el quiebre del logos y de la identidad en nuestros personajes y su alteración hacia la locura y la otredad.

El juego es la distorsión de la presencia. La presencia de un elemento es siempre una referencia significativa y sustitutiva inscrita en un sistema de diferencias y en el movimiento de una cadena. El juego es siempre de ausencia y de presencia, pero pensarlo radicalmente implica pensarlo antes de la alternativa de la presencia y de la ausencia. Es preciso pensar el ser como presencia o ausencia a partir de la posibilidad del juego y no al revés. Lévi-Strauss ha hecho aparecer el juego de la repetición y la repetición del juego aún cuando es visible en él una especie de ética de la presencia, una nostalgia del origen de la inocencia y pureza “natural”.

Enfocada hacia la presencia, perdida o imposible, del origen ausente, esta temática estructuralista de la inmediatez rota, es, pues, la cara triste, *negativa*, nostálgica, culpable, rousseaniana del pensamiento del juego cuya otra faz la constituiría la *afirmación* nietzscheana, la afirmación gozosa del juego del mundo y de la inocencia del devenir, la afirmación de un mundo de signos sin falta, sin verdad, sin origen, ofrecido a una interpretación activa.

Hay pues dos interpretaciones de la interpretación, de la estructura, del signo y del juego. Una intenta descifrar, sueña con descifrar una verdad o un origen que se escapa

del juego y del orden del signo, y vive como un exilio la necesidad de la interpretación. Otra, que ya no retorna hacia el origen, afirma el juego e intenta ir más allá del hombre y del humanismo, siendo el nombre del hombre el nombre de este ser que, a través de la historia de la metafísica o de la onto-teología, es decir, de toda su historia, ha soñado la presencia plena, el fundamento tranquilizante, el origen y el fin del juego. Esta segunda interpretación de la interpretación, cuya vía nos ha sido indicada por Nietzsche, no busca en la etnografía, como pretendía todavía Lévi-Strauss, la «inspiración de un nuevo humanismo». (Lévi-Strauss citado en Derrida, 1967: 35)

Por último, Derrida plantea más que una opción entre ambas interpretaciones irreductibles e inconciliables en que se juegan las ciencias humanas, no desviar los ojos de lo que “todavía es innombrable, eso que se anuncia y que sólo puede anunciarse, tal como sucede siempre que tiene lugar un nacimiento, en la especie de la no-especie, en la forma informe, muda infantil y terrorífica de la monstruosidad” (Derrida, 1967: 37). Este innombrable aparece en el relato de “El curioso impertinente” y se relaciona con la tensión entre la aceptación de la conciencia translúcida cartesiana, por un lado; y, por el otro, la aparición de opacidades, abismos insondables de deseo e infinitud de un logos cuyo “crédito” está siendo cuestionado.

Descartes decía que “sólo sumergiéndome en un mar de dudas puedo encontrar la certeza buscada”. El cartesianismo, luego de la hipérbole demoníaca del cogito, cuando se ha superado la punta aguda de la psicosis y esta comienza a poder decirse, presupone un final, incluso feliz, una teleología. Pero Anselmo no logra superar esa fase errante y loca del pensar cartesiano.

Le sobreviene una indecidibilidad propia de un azar absoluto donde la afirmación se despliega en la aventura “seminal” de la “huella”. No hay sentido progresivo, hay indecible, deriva y contingencia.

En la equivocidad de estas huellas leímos este paradójico perdón de Anselmo a Camila, quien no sólo no lo ha pedido, sino que no es “culpable” de su conducta en una situación enrarecida y experimental. El experimento tiende a inhibir y relajar su condición cultural y adquirida, poniendo en evidencia cuán fallida es su constitución natural. Pero Camila estima su naturaleza a partir del crédito de su honra, es decir, prioriza su condición cultural y lucha denodadamente por no dejarse alterar por la seducción de Lotario y el mutismo increíble de su esposo Anselmo. La subjetividad de Anselmo está dividida entre su pasión amorosa y su pasión por la “verdad” científica, propia del emergente empirismo de la época. La figura del perdón aparece, como mínimo, extraña a los sucesos. Podemos inferir que Anselmo supone en Camila una suerte de remordimiento.

Volvemos a sumergirnos en este abismo de conciencias y simulacros que, por un lado, parecen cartesianos –aclaremos, siempre antes de la hipérbole aguda del cogito– y transparentes (como efecto de la narración y para el lector, no para los personajes); y, por el otro, opacos y sombríos por la compulsividad del placer repetitivo y el juego propio de una subjetividad científica que comienza a asomar como *techné* que dominará la *physis*. Esta inclusión de la locura en la misma instancia del cogito, en el personaje cuyos atributos son los de necio, curioso impertinente, nos hace entrever esta idea de razón y locura como dos caras de una misma moneda –el *logos*– y aquella forma cartesiana del cogito cuya experiencia:

(...) no es quizás menos aventurada, peligrosa, enigmática, nocturna y patética que la de la locura, y que es, respecto a esta, creo, mucho menos *adversa* y acusadora, acusativa, objetivante, de lo que Foucault parece pensar. (Derrida, 1989a: 78. La cursiva es del original)

La extravagancia de Anselmo tras la certeza que él busca es propiamente cartesiana.

Derrida demuestra en su polémica con Foucault, que lejos de interpretar el célebre *cogito ergo sum* como un “yo que pienso no puedo estar loco”, “el Cogito, en su instancia propia, vale *incluso si estoy loco*, incluso si mi pensamiento está loco de parte a parte” (Derrida, 1989a: 80. La cursiva es del original). La certeza alcanzada de esta manera no está al abrigo de una locura encerrada, se la alcanza y se la asegura en la locura. *La locura es un caso del pensamiento dentro del pensamiento*. Esto es cartesiano: esté loco o no, *cogito sum*. El Cogito cartesiano en su audacia hiperbólica que quizá hoy no apreciamos (más rendidos a su esquema que a su experiencia aguda) tiene el valor de un punto-cero desde donde pueden leerse las contradicciones entre razón y locura, sus diálogos entablados o rotos. Nada es menos tranquilizador que el cogito en el momento inaugural y propio.

Foucault haría violencia a la comprensión del proyecto cartesiano en el sentido de no percibir:

(...) su exceso inaudito y singular, exceso hacia lo no-determinado, hacia la Nada o lo Infinito, de un exceso que desborda la totalidad de lo que se puede pensar, la totalidad de lo existente y del sentido determinados, la totalidad de la historia de hecho, en esa medida, toda empresa que se esfuerce en reducirlo, en encerrarlo en una estructura

histórica determinada, por comprensiva que sea, corre el riesgo de dejar perder lo esencial, de embotar su mismo *despuntar*. (Derrida, 1989a: 80. La cursiva es del original)

Derrida explica cómo Foucault “corre el riesgo de borrar el exceso mediante el que toda filosofía (del sentido) se pone en relación, en alguna zona de su discurso, con el desfondamiento del sin-sentido” (1989a: 81). Para Derrida, en Descartes, se puede reducir todo a una “totalidad histórica determinada” salvo el proyecto hiperbólico.

Descartes intenta reafirmarse, garantizar el Cogito mismo en Dios, identificar el acto del Cogito con el acto de una razón razonable. Pero lo hace desde el momento en que tiene que temporalizar el Cogito, que en sí mismo no vale más que en el instante de la intuición, del pensamiento atento a él mismo, en ese punto o esa punta del instante. Pues si el Cogito vale incluso para el loco más loco, hace falta no estar loco de hecho para reflejarlo, retenerlo, comunicarlo, comunicar su sentido. Y es en y con Dios y con cierta Razón absoluta como “veracidad divina” donde comienza el desfallecimiento y el repatriamiento de la errancia hiperbólica y loca, en el orden de las razones y verdades abandonadas. Allí sí, en esa temporalización del Cogito (señalada también en la temporalización de la locura como “don” en el Capítulo Tercero de este libro) sólo Dios garantiza nuestras representaciones y determinaciones cognitivas, es decir, nuestro discurso contra la locura. Así habrá que esperar a la hipérbole del “Dios ha muerto” nietzscheano para que el Cogito quede absolutamente libre en un juego alegre y afirmativo.

Entonces, si el cogito vale incluso para el loco, estar loco, aún suponiendo en esta palabra un sentido filosófico unívoco, simplemente significa lo otro de cada forma determinada del logos,

es no poder reflejar y decir el Cogito, es decir, hacerlo aparecer como tal para otro, otro que puede ser yo mismo. De hecho, así ocurre en el pensamiento hiperbólico de Anselmo. Lotario representa esa temporalización en la que Descartes enuncia el Cogito inscribiéndolo en un sistema de deducciones y protecciones que traicionan su fuente viva y restringen su errancia para eludir el error.

Aquí hay otro punto que nos interesa especialmente, siguiendo nuestra lectura de *Cogito e Historia de la locura*: Descartes parece sobreentender que pensar y decir lo claro y lo distinto, es lo mismo. Se puede decir *lo que se piensa* y *qué se piensa* sin traicionarlo. De manera análoga, San Anselmo veía en el insensato a alguien que no pensaba porque no podía pensar lo que decía. La locura era también para él un silencio, el silencio charlatán de un pensamiento que no pensaba sus palabras. Anselmo, el curioso, el necio, el impertinente, no parece pecar de esa “insensatez”. Pero, el Cogito es obra desde el momento en que se reafirma en su decir, ya que es “locura antes de la obra”. El loco, si bien podía recusar al Genio Maligno, en todo caso no podría decírselo a sí mismo. No puede decirlo a nadie. Anselmo arriesga una empresa hiperbólica cuyo riesgo sólo era concebible para “alcanzar la gloria de Dios, bienes de la fortuna o fama”, por algo de lo que “antes puede suceder daño que provecho, (...) intentarlas es manifiesta locura”. Las cosas dificultosas se intentan por Dios o por el mundo o por entrambos a dos”. Queda clara la temporalización del Cogito en Lotario y su experiencia aguda y destructiva en Anselmo, el *despuntar* y la partición o decisión.

El acto del Cogito debe ser, así, distinguido de su inscripción en el momento en que es propuesto a la comunicación y a la inteligibilidad. La locura deja de ser locura para poder decirse y convertirse en obra.

El ensayo de Derrida se instala en el “hueco del remordimiento”, remordimiento de Foucault, remordimiento de Descartes según Foucault:

En el momento en que la duda arrostraba sus mayores peligros, Descartes tomaba conciencia de que no podía estar loco, aunque reconoció aún durante mucho tiempo que todas las potencias de la sin-razón, y hasta el Genio Maligno, rondaban alrededor de su pensamiento. (Citado en Derrida, 1989a: 87)

Otro tanto habrá pasado en el Cogito hiperbólico de Cervantes que se temporaliza y se dice –y, por lo tanto, se hace obra– en la locura y taumaturgia de *El Quijote*.

Admitiendo ese “rondar de las potencias de la sinrazón” alrededor del Cogito, intenta Foucault, intenta Derrida, intentamos todos, “desquitarnos frente al gesto mediante el que Descartes mismo se desquita, respecto a las potencias amenazadoras de la locura como origen adverso de la filosofía” (1989a: 87). Lo que reconoceremos a Descartes, a Cervantes, a Foucault, a Deleuze, a Guattari, a Derrida, es habernos enseñado a pensar que existen “crisis de razón extrañamente cómplices de lo que el mundo llama crisis de locura” (Derrida, 1989a: 88).

Esa crisis ocurre en “El curioso impertinente”.

Esa crisis es el don de don Quijote.

Capítulo Quinto

Corpus/cuerpo en (de) Don Quijote

Don Quijote, “un bostezo de los libros de caballería”

Cuando pensamos en un “corpus” aludimos a una entidad discursiva amplia que, por su “repetición” y “diferencia”, permite inferir un verosímil, un canon, una tipificación. Es una entidad que discursivamente tiene “pies y cabeza”, o sea extremidades, una *dispositio* con principio y fin. Marca un *límite*, un espaciamiento –hacia lo diferente que constituye otro cuerpo (como ya veremos más adelante)–, pero un corpus tiene una ley, una racionalidad, constituye un *lugar*.

Alonso Quijano pasa del corpus caballeresco como serie de “prescripciones” que le dictan un deber-hacer, al cuerpo que las actuará. Entre estos dos límites está el pliegue o sin-lugar de la locura, el *acting out* o pasaje al acto que se equivale con un no-lugar porque es un flujo de intensidades e identidades múltiples en un mismo cuerpo que ha perdido la identificación de su rostro y de su extensión como alma de un cuerpo.

El *corpus/cuerpo* es en don Quijote un movimiento de lo abstracto a lo concreto y viceversa. Es, siguiendo a Jean-Luc Nancy, *le toucher au sens*¹³. El toque y el tacto del sentido y los sentidos. La discontinuidad o límite del sentido (de-lirio), es constitutivo

13. Las ideas que relacionan la locura, el cuerpo y los “corpus” literarios, como el caballeresco que da forma al *acting out* de don Quijote, tienen por referente teórico fundamental el texto *Corpus* de Jean-Luc Nancy, escrito en una notable polifonía temática y metodológica con *Le toucher*, Jean-Luc Nancy de Jacques Derrida. Volvemos sobre *Corpus* (Edit. Métailié, Sciences Humaines. París, 2000) en la parte final del presente capítulo. Como se constatará, hay citas en castellano (traducción nuestra) y se ha incluido un párrafo en francés cuyo juego de palabras se perdía absolutamente en la traducción.

de un nuevo corpus, de un doble en el que se aloja al “otro”, al loco.

Por otra parte, corpus tiene una relación estrecha con el “origen” o pseudo origen de “género”, ya que es este el concepto que en literatura permite construir un verosímil. Esto implica repetición más diferencia, es decir, iterabilidad: concepto que incluye un algo que se mantiene y algo que cambia, pero siempre pudiendo abstraer un esquema o corpus que daría cuenta de un mismo origen. Hablar de género es hablar de un verosímil y de una credibilidad en el pacto de lectura. O sea, de una “habitación” de ese universo que puede ser más o menos realista o ficticio, y que puede ser atópico, ectópico o utópico entre otros. Lo mismo sucede con el tiempo. Un verosímil es una racionalidad siempre “otra”, analizada y vivida en la autonomía de sus propios parámetros.

Don Quijote abstrae un corpus, lo hace carne, es decir cuerpo, encarna los personajes y lecturas. Uno podría decir que la quema de libros, la batalla ganada de Sansón Carrasco al Caballero de la Triste Figura, reconvertido en Alonso Quijano, el Bueno, constituyen el triunfo sin más del único mundo seco y desencantado de la “realidad”. No obstante, algo ha cambiado: nadie quiere que don Quijote –y no Alonso Quijano– muera. Todos saben que su locura da más alegría y vitalidad al mundo que su cordura. Un nuevo verosímil se ha constituido e impuesto “su” racionalidad y credibilidad.

El “corpus” de la Edad de Oro

El Capítulo Décimo Primero de la Primera Parte se titula *De lo que sucedió a Don Quijote con unos cabreros* y da marco narrativo al discurso de la Edad de Oro, enunciado por don Quijote.

Sancho y don Quijote son acogidos por unos cabreros para

cenar tasajo de cabra, bellotas y queso, y beben de un cuerno de vino que circula entre los asistentes. Don Quijote dice a Sancho que, aún siendo él su “amo y natural señor”, desea que se siente y “seas una misma cosa conmigo” que “comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere (...) porque de la caballería andante se puede decir lo mismo que del amor se dice: que todas las cosas iguala” (Cervantes, 1999: 120).

Luego de algunos rituales cuya “jerigonza de escuderos y caballeros andantes” no entendían los cabreros, y una vez que don Quijote hubo satisfecho su estómago, toma un puñado de bellotas –símbolo para él de la prodigalidad de la naturaleza y de los siglos dorados, edad en que no había propiedad privada entre los hombres– y comienza el discurso de la Edad de Oro.

El elogio de la tierra es un motivo típico de la literatura latina, del mito de la Edad de Oro. Refiere a una época de la humanidad donde para comer bastaba con alargar la mano, la felicidad estaba en el ocio y la ausencia de propiedad privada. Pero este mito tiene varias estratificaciones: durante el Imperio romano aparece la idea contradictoria de una tierra que todo lo puede dar si está bien labrada. Cervantes se sirve de las *Geórgicas* de Virgilio y de la *Metamorfosis* de Ovidio, con lo cual quedan planteados juegos y ambigüedades que, como constatamos en torno a la temática del “don”, complejizan y combinan la serie “crematística/, mercantil” con la pureza de la “locura”, lo “prístino” y la “caballería andante”, el valor de uso más irreductible –el deber– con el más emblemático valor de cambio: la moneda.

El título “don” en la época de Cervantes ya era una moneda devaluada. Leemos en *La vida del Buscón llamado don Pablos* de Francisco Quevedo:

Sólo el *don* no me ha quedado por vender, y soy tan desgra-

ciado que no *hallo* nadie con necesidad de él, pues quien no le tiene por ante, le tiene por postre, como el remendón, azadón, pendón, blandón, bordón y otros así. (1969: 109. La cursiva es nuestra)

Es así como el “don” aquí aparece como una mercancía pero, a la vez, bastante inútil como para encontrar un comprador interesado. En el don se cruza el regalo de la naturaleza, gratuito, todos lo tienen “por ante” o “por postre”, con una cultura nobiliaria que se está vaciando de sentido, a punto tal que el único personaje de la literatura interesado en apropiarse este título está rematadamente pobre y loco. Por cierto, don Quijote. Subrayamos el término “hallo” por su importancia en este contexto de las aporías del don como heurística de la deconstrucción. La heurística consiste en la capacidad de determinadas herramientas científicas para conducir a hallazgos.

La “Edad de Oro” de la literatura española se caracteriza por esta mixtura entre el elogio del negocio o mercancía, por un lado, junto al regalo (generalmente de la tierra) sin la mediación del trabajo ni la propiedad privada, por el otro: “...sin fatiga alguna (...) aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado (...) raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado (...) liberalmente les estaba convidando” (Cervantes, 1999: 121-122).

Aunque ya aparezca interpolado el vocabulario mercantil y artificial de las costumbres o la cultura, el universo de la mercancía, del artificio y de la serie contraria a la Edad de Oro llega con la axiología del narrador quien se referirá al discurso de don Quijote como “larga arenga”, “inútil razonamiento”, resituando la oposición locura/razón y desvalorizando, indirectamente, los términos de ofrenda y don:

(...) ofreciendo a cualquier mano sin *interés* alguno (...) las abejas, solícitas y *discretas* la fértil cosecha de su dulcísimo *trabajo* (...) los *valientes* alcornoques despedían de sí sin otro artificio que el de su *cortesía* sus anchas y livianas cortezas (...) hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la *poseían* (...) y no eran sus adornos (...) y la por tantos modos martirizada seda *encarecen*. (Cervantes, 1999: 121 y ss. La cursiva es nuestra)

Pese a su extensión, *Don Quijote* como texto no deja de repetir estas series y sus combinaciones porque están sometidas a la misma fuerza discursiva.

Aquí, la silueta “real” que aparece es el cabrero, es decir, no el campesino o la agricultura, sino el ganado. La situación de la agricultura en Castilla en esa época era catastrófica. Los campesinos migraban a las ciudades. El estado favorecía la cría de ovejas para exportar lanas. La consecuencia es el deterioro de la industria textil, una de las pocas en pie, que cae a pique ya que España exporta la materia prima. Hay una alianza entre la Corona y la ganadería a expensas de la industria textil y la agricultura. Por otra parte, llegan a España las riquezas de América, lo que presupone la exaltación del comercio.

En el texto que venimos tematizando de *Don Quijote* aparece la depreciación de la industria textil:

(...) sin más *vestidos* de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la *púrpura* de Tiro y la por tantos modos martirizada *seda* encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas. (Cer-

vantes, 1999: 122. La cursiva es nuestra)

Pareciera entonces, que esta parte del texto es una diatriba contra la industria textil del momento, alejada de las necesidades reales del hombre de la Edad de Oro, pero que luego el narrador se encarga de invertir, ya que, como dijimos, rechaza el discurso de don Quijote.

A fines del siglo XVI, surge en Castilla una literatura de protesta que insiste en la defensa de la agricultura y alerta contra la codicia de los mercaderes. Son espacios conflictivos en el mismo texto. Esto funciona aquí, como una recurrencia:

1. Existe una serie de jerigonzas discursivas *versus* desmascaramiento operado desde lo real, ya que el cabrero músico y poeta, tanto como la invitación a comer, da por tierra con las “bellotas” que inspiran a don Quijote para pronunciar este discurso: “No entendían los cabreros aquella jerigonza de escuderos y de caballeros andantes” (Cervantes, 1999: 120).
2. La oposición locura/cordura con su correlato inutilidad/utilidad o provecho es puesta en evidencia con el choque entre el discurso de Quijote sobre “el bien que encierra la caballería andante” que todas las cosas iguala y la respuesta de Sancho desde su pragmatismo:

Estas honras que vuestra merced quiere darme por ser ministro y adherente de la caballería andante, como lo soy siendo escudero de vuestra merced, conviértalas en otras cosas que me sean de más cómodo y provecho, que éstas, aunque las doy por bien recibidas, las renuncio para desde aquí al fin del mundo. (Cervantes, 1999: 120)

Queda claro en el discurso de don Quijote que durante la Edad de Oro existen valores puros, santos, incontaminados, naturales, no-artificiales –o diríamos no-suplementados– si algo así tuviere lugar: “santa edad”, “entrañas piadosas de nuestra primera madre”, “Conceptos amorosos del alma sin artificioso rodeo de palabras para encarecerlos (...) no había fraude, engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y la llaneza”. “La justicia estaba en sus propios términos sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés”. Esto se opone a los valores artificiales de la cultura, la máscara, el fraude, es decir, la perversidad de los signos o suplementos: ahora tanto la “menoscan”, “turban” y “persiguen”. La “ley de encaje” (dictamen del juez sin atender a las leyes) “aún no se había asentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar ni quien fuese juzgado” (Cervantes, 1999: 123).

La nostalgia de don Quijote y el pragmatismo de Sancho, cercano al malhumor del narrador, quedan en evidencia en frases como: “Más tardó en hablar don Quijote que en acabarse la cena”. También la puesta en escena del cabrero músico se relaciona con este anacronismo de don Quijote y su discurso. Dice uno de los cabreros: “porque vea este señor huésped que tenemos que también por los montes y selvas hay quien sepa de música (...) sabe leer y escribir y es músico de un rabel...” (Cervantes, 1999: 124).

Este cabrero representa a la vez el trabajo duro y penoso del monte y sin embargo responde a don Quijote y Sancho con un doble esfuerzo: espiritual (a través de la música de uno de sus compañeros) y material (con la comida y bebida en tanto anfitrión del almuerzo). Parece una muestra de cómo el trabajo, la camaradería y la hospitalidad permiten unir la tosquedad de un oficio que ha perdido su karma de la Edad de Oro, con el “ar-

tificio” de la alfabetización, la poesía y la música. La hospitalidad compensa la existencia de la propiedad privada, y la música compensa la existencia del “artificio” o la “malicia” desmitificando la pérdida de la Edad de Oro.

La realidad evidencia que los cabreros están en contacto con la naturaleza y sus trabajos pero también, con la cultura y sus encantos artificiales. Aquí Cervantes avanza y complejiza el par naturaleza/cultura que alrededor de un siglo después tendría su versión en Rousseau para quien la naturaleza es la bondad; y la cultura, la decadencia, el mal, el “suplemento peligroso”. Don Quijote es aquí portavoz de ese discurso rousseauniano, *avant la lettre*.

Queda planteada la paradoja de la oposición naturaleza/cultura en la medida en que la Edad de Oro es un mito fundamentalmente literario al que está ligada la prodigalidad de la tierra (“bellotas” o “naturaleza” que traen a la memoria de don Quijote la nostalgia de la Edad de Oro), y la “cultura” que es, por un lado, trabajo duro (“nuestra edad de hierro”, “corvo arado”), pero también ocio y creatividad: el son del rabel del cabrero enamorado que sabe leer, escribir, etc. Si, como decía Rousseau, “la propiedad es el robo”, podemos completar diciendo que “esa época en que las palabras de *tuyo* y *mío* eran ignoradas” (Cervantes, 1999: 121. La cursiva es del original) son también –descartando el robo– las de la hospitalidad y el don o “presente” en toda su polisemia de actualidad y regalo a través de aquello que los cabreros ofrecen generosamente a don Quijote y a Sancho.

Dicho de otra manera, los dos términos opositivos de “naturaleza” (monte, selva) y “cultura” (alfabetización, poesía, música) no son contrarios o incompatibles mientras exista un sujeto (cabrero) que los articule a través de la categoría de “huésped” al que se da algo artesanal, hecho con las manos y entregado con

estas –tal como Covarrubias define al don– sin cálculo ni provecho personal, ni expectativa de reciprocidad.

Volvemos a la hipótesis rousseauniana propia de la Edad de Oro –y nunca tan bien dicho *avant la lettre*– como falta de signo, de ley, de trabajo, de artificio y de maldad. En el enmarque narrativo, este discurso de don Quijote es depreciado por el narrador como “inútil”. En cambio, las actividades primarias, animales (como la de comer) y las espirituales (del cabrero que canta), son puestas de relieve y valoradas sin la intermediación signífica de ningún otro discurso que el de los protagonistas cabreros. Aparece así, el complejo entrelazamiento de la tensión opositiva naturaleza/cultura, que tampoco nos permitiría afirmar lisa y llanamente la existencia de un discurso anti-rousseauniano por parte del narrador. Quizá más bien la asunción, por parte de este, de la artificialidad de la oposición y de su complejidad constitutiva. Hay en dicha complejidad una recurrencia barroca que cruza la Edad de Oro de las letras españolas, ya que tematizamos este mito literario.

Discurso sobre las armas y las letras

En los Capítulos XXXVII y XXXVIII (Primera Parte), que tratan sobre el discurso de don Quijote acerca de las armas y las letras, se comienza con los juegos de identidades propuestos por el cura como engaño para “curar” el extraño género de locura de don Quijote. Los personajes reunidos en la venta deciden que Dorotea siga fingiéndose Micomicona y, cuando sale del aposento, Dorotea manifiesta, nuevamente, el deseo de que don Quijote la ayude a recuperar su reino.

Don Fernando propone pasar la noche en conversación hasta el día siguiente y que todos acompañarían al señor don Quijote como testigos de las inauditas hazañas que haría en el trans-

curso de la gran empresa que llevaba a su cargo. Les interrumpe un pasajero que entra en la venta que, por su traje, mostraba ser cristiano recién llegado de tierra de moros. Va acompañado de una mujer, Lela Zoraida, vestida a la morisca, con el rostro cubierto y una toca en la cabeza. Lucinda, Dorotea, la ventera, su hija y Maritornes, rodean a la mujer admiradas del traje. Dice el hombre que ella no entiende la lengua castellana. Ambos venían de Argel donde él había estado cautivo. Cediendo la cabecera a don Quijote, aunque él se negaba, se sientan todos juntos a una larga mesa y cenan con mucho contento. Don Quijote, movido por un impulso similar al que le inspiró su monólogo de la Edad de Oro, con idéntica aleatoriedad y alejamiento de la línea argumental central –estas similitudes son subrayadas por el narrador–, inicia el discurso de las armas –la milicia– y las letras –el derecho–. Este paralelismo en la oposición naturaleza-cultura referido a la Edad de Oro, justifica nuestro interés por este discurso.

Están presentes Lucinda y Zoraida, don Fernando, Cardenio, el cautivo y los demás caballeros, las señoras, el cura, y el barbero, cuando don Quijote, dejando de comer, comienza a decir:

Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas (...) las armas requieren tanto espíritu como cuerpo (...) el espíritu del guerrero trabaja más que el del letrado (...) el fin de las letras es la justicia distributiva, y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden, fin por cierto generoso y alto y digno de grande alabanza, pero, no de tanto como merece el que a las armas atiende (...) el fin de las armas es la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida. La paz es una joya sin la cual no puede haber

bien alguno (...) esta paz es el verdadero fin de la guerra. (Cervantes, 1999: 442 y ss.)

El narrador aprueba la plática de don Quijote, quien a su vez obliga a que ninguno de sus oyentes lo tuviera por loco.

Según don Quijote, los letrados pasan pobreza, tienen un camino “áspero y dificultoso” pero “llevados en vuelo de la favorable fortuna”, la revierten. Los soldados y guerreros también son pobres. Las leyes (los letrados) dicen que sin estas no se podrían sustentar las armas:

(...) porque la guerra también tiene sus leyes y esta está sujeta a ellas (...) las armas responden que sin ellas no se podrán sustentar las leyes porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos (...). Y es razón averiguada que aquello que más cuesta, se estima y debe de estimar en más. (Cervantes, 1999: 447)

En síntesis, el costo personal para ser eminente en las *letras*: el “tiempo”, las “vigilias”, “hambre”, “desnudez”, “vahídos de cabeza”, “indigestiones de estómago”. El costo personal para ser buen *soldado*: todo lo anterior en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque “a cada paso está a pique de perder la vida”.

No obstante, don Quijote aparece en este discurso como destructor de las armas y apologeta de la valentía del soldado y de la lucha “cuerpo a cuerpo” o con espada, como el caballero andante, y aquí también aparece la nostalgia del pasado:

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos *endemoniados instrumentos de la artillería*, a cuyo inventor, tengo para mí que en el in-

fierno se le está dando el premio de su *diabólica* invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero (...) en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (...) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luegос siglos. (Cervantes, 1999: 448. La cursiva es nuestra)

Destacamos la palabra “diabólica” puesto que, como ya señalamos, diablo viene etimológicamente de doble, de alguien que se desdobra y como el demonio, nadie puede distinguir el original de su doble, su origen mismo siempre está escindido. El doble implica la aparición del signo que vicariza y hace olvidar la existencia del original. Lo mismo ocurre con el “cuerpo” de los letrados pero aún más de los guerreros a quienes las armas, en tanto prótesis del cuerpo, hacen olvidar la verdadera oposición “asígnica” de la lucha cuerpo a cuerpo.

El tema lúdico, sígnico, artificial que interrumpe o anula el hecho natural, en bruto, la secundidad de la muerte o la locura, está presente en este discurso. Por otro lado se “esgrimen” los argumentos en una discusión, en tanto que estos, como en toda lucha o *pólemos* (en griego “enfrentamiento”) están siempre mediatizados por el lenguaje.

Es claro el paralelismo con el discurso sobre la “Edad de Oro” ya que ambos están impregnados del lamento y la nostalgia del pasado y de la crítica del presente:

Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque, aunque a mí ningún peligro me pone miedo,

todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme *famoso y conocido*, por el *valor de mi brazo y filos*¹⁴ de mi espada por todo lo descubierto de la *tierra*. Pero haga el *cielo* lo que fuere servido. (Cervantes, 1999: 448-449. La cursiva es nuestra)

Estas dos versiones, aclaradas en la nota –“filosofía” y “filos”– aludirían a la compleja trama entre espíritu y cuerpo, es decir amor al saber, pero también a la arista o borde agudo de un instrumento cortante que nos pone en contacto con la división de cuerpos, de materia, con un espaciamento o *différence*. Aquí encontramos un nuevo espacio de conflicto entre cuerpo y alma que se convertirá en un eje de la filosofía a partir de Descartes.

Los tres subrayados nuestros indican esta semioticidad (“famoso y conocido”; “valor de mi brazo”; “(filos)ofía de mi espada”) que orienta la producción de sentido de un cuerpo, de una persona, de un nombre propio. Es importante este entrelazamiento que también vimos en los cabreros, entre lo natural del cuerpo y lo cultural de un alma, de la que don Quijote puede decir “en el alma me pesa” (Cervantes, 1999: 448). En tal sentido, ya veremos que “el peso del alma” no es sino el cuerpo, la extensión y espaciamento de lo viviente.

Si bien don Quijote quiere ser famoso en la tierra, su cristianismo lo lleva a dejar al cielo la decisión por la que “fuere servido”. Otro extraño oxímoron barroco en esta tierra “descubierta” y este cielo “servido”.

Entonces, en la oposición letras/armas también se insinúa

14. En la edición de *Don Quijote* de la Editorial Hyspamérica - Ediciones Orbis, Argentina, de 1982, encontramos en lugar de *filos* el término *filosofía*, lo que supone otros efectos de sentido.

una diatriba contra el signo, la mediación y la representación, que no obstante se articulan como contrarios en el propio Quijote en su recorrido hacia la locura, primero, y hacia la cordura después. El arma que se rescata es la espada y el coraje de la lucha cuerpo a cuerpo entre los soldados y no los “endemoniados instrumentos de la artillería”. El cuerpo/*corpus* es rescatado doblemente: no sólo en el contenido del discurso de don Quijote, sino también en la semejanza retórica (canónica) que el narrador establece con el “*corpus* literario” del discurso anterior de don Quijote sobre la Edad de Oro.

Hay una importante diferencia: el narrador ya no habla por sí mismo como antes, desvalorizando a don Quijote, sino que se convierte en testigo de la reacción del auditorio. Capta la actitud y las voces (¿los cuerpos/*corpus*?) de los personajes que escuchan a don Quijote mientras cenan:

Todo este largo preámbulo dijo don Quijote en tanto que los demás cenaban, olvidándose de llevar bocado a la boca (...). En los que escuchado le habían, sobrevino nueva lástima de ver que hombre que al parecer tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmienta caballería. (Cervantes, 1999: 449)

La locura de don Quijote entonces es reducida a su monomanía de caballero andante: “El cura le dijo que tenía mucha razón en todo cuanto había dicho en favor de las armas, y que él, aunque letrado y graduado, estaba de su mismo parecer” (Cervantes, 1999: 449).

Es importante notar que a medida que don Quijote olvida lo material (la comida, el buen sueño, la realidad), su locura/mono-

manía comienza a ser más valorada y legitimada por personajes, como el cura y el narrador, hasta alcanzar su cúspide en la declaración con la que Don Antonio culpabiliza al Bachiller Sansón Carrasco:

—¡Oh, señor —dijo don Antonio—, Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No véis señor que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos? (Cervantes, 1999: 1162)

Aquí el don excluye el “provecho” como cálculo o utilidad e incluye en su definición el “gusto” y el “desvarío”, es decir el derroche, el gasto, lo irracional, la locura como antieconómica. He aquí otro espacio de conflicto que entrelaza e invierte los términos tradicionales de la oposición utilidad/inutilidad, es decir, la racionalidad del sentido común con la racionalidad “otra” de la locura. Así surge el sujeto y la novela moderna, desde la locura como deconstrucción, *avant la lettre*, de la metafísica de la presencia.

Tensiones del par locura/cordura en un Corpus

La causa de la actitud diferente del narrador ante dos discursos de características igualmente doxológicas e intertextuales, estaría vinculada con la noción del “tú” (auditorio) en ambos casos y con los contextos de los discursos de don Quijote, es decir, con una suerte de pragmática comunicativa.

En el discurso sobre la Edad de Oro, la irritación del narrador parece venir de la disociación que don Quijote mantiene con los cabreros, de quienes recibe comida hecha por ellos, no alcanza-

da por su propia mano como las bellotas que inspiran su discurso. Tampoco encaja con la realidad la preparación espiritual del cabrero que deleita a todos con su música. La doxa de la Edad de Oro tiene vigencia pero en una articulación de la naturaleza con la cultura que la monomanía de don Quijote no le permite comprender en toda su complejidad. Esto lo lleva a una actitud un tanto ridícula, disociada y sobre todo ingrata hacia el “tú”.

En cambio, en el discurso sobre las letras y las armas, el “tú” del auditorio está involucrado más pragmáticamente y el “yo” de la enunciación de don Quijote no ha eliminado completamente al sujeto de deseo ya que él habla a favor de las armas siendo caballero andante, aún cuando la paradoja en esta oposición letras/armas residiría en que la caballería de Quijote es, “un bostezo de los libros”. Su “ser caballero”, el performativo de su deseo, no es pensable sin la mediación de las letras, en particular los libros de caballería. En este punto, el narrador habla de la “lástima” del auditorio ya que el discurso doxológico pero, a la vez, reformulado y renovado de don Quijote, confirma su buen entendimiento en general, pero también su juicio perdido “tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmienta caballería” (Cervantes, 1999: 449).

Según Miguel Salas (1990), el anacronismo de don Quijote funciona como fórmula paródica. Don Quijote identifica la edad de las caballerías con la edad ideal, la Edad de Oro, y su propia época con la edad de hierro. Aún cuando los usos caballerescos impregnaron la vida social y militar de la Edad Media, en el momento al que se refiere la acción –finales del siglo XVI, principios del XVII– el intento de resucitar la caballería andante –cuyo origen se remonta a la fundación de la Orden de la Tabla Redonda por el legendario rey Arturo de Bretaña– constituye un flagrante anacronismo. El narrador insiste en poner de mani-

fiesto este hecho.

Además de esta descontextualización temporal que afecta globalmente a la novela, el autor utiliza el anacronismo como una forma de ruptura paródica del discurso caballeresco. El lenguaje de don Quijote aparece lleno de arcaísmos en imitación del lenguaje caballeresco, procedimiento que responde también a una intención paródica (Salas, 1990: 220). Podemos entonces, plantear la correlación: *a menor sujeto de deseo, mayor sujeto doxológico y mayor control frente a su realidad exterior*.

Don Quijote, desde la doxa, aún actualizada y renovada, es conceptuado por el narrador y el auditorio como “de buen entendimiento y buen discurso”. Aún la “inútil arenga” sobre la Edad de Oro es una arenga y no un delirio. Y esto, aunque su cordura sea menos graciosa y provechosa que su locura.

Jean-Luc Nancy: deconstrucción de un “corpus”

Jean-Luc Nancy, como ya anticipáramos, referente fundamental en la filosofía de la deconstrucción, juega con la conocida frase latina: *hoc est enim corpus meum*. Provenimos de una cultura en la que esta palabra ritual habrá sido pronunciada, incansablemente, por millones de oficiantes de millones de cultos. En esta cultura, todos la (re)conocen, ya sean o no cristianos. Es también, entre nosotros, la repetición más visible de un paganismo obstinado, o sublimado: pan y vino, otros cuerpos de otros dioses, misterios de la certitud sensible. Esta frase es quizá en el espacio de nuestras frases, la repetición por excelencia, hasta la obsesión y hasta lograr que “esto es mi cuerpo” esté enseguida disponible para una multitud de bromas.

El cuerpo, es, en la diferencia (aporética) texto/vida, aquello que anula y neutraliza esa oposición: la locura misma. Hay “corpus” literarios que se encarnan en “corpus” de carne y hueso –y

viceversa— y esa indistinción, paradigma de la *indistinción misma*, es la locura. Por ejemplo, el corpus caballeresco en don Quijote, el Jesús y el Evangelio, cuerpo y texto, respectivamente, de la locura mística.

Don Quijote es una figura de papel y de escritura: su amor es “idílico” e “ideal”; su cuerpo, “el Caballero de la Triste Figura” tiene, como su rocín, más huesos que carne, su armadura es incompleta y compuesta de latas como la bacía que le sirve de yelmo; su juicio es cuestionado; pierde su dentadura, con lo que se aleja de la oralidad y la no-palabra parece coincidir con la des-articulación de su esqueleto; sus libros son quemados; resulta excomulgado. Toda su persona es un “exceso de literatura”.

Natalia Lamana (2001) señala una paradoja que se conecta en Quijote con el tema de la locura: la des-articulación progresiva de su cuerpo (y de su “seso”, según la visión de los demás, aunque en el episodio del discurso de las armas y las letras le reconozcan cierta cordura) coincide, a medida que avanza el relato, con una mayor articulación de su “escritura”. Este tema es fundamental para la “traducción” si se considera, con Gadamer, que “la interpretación culmina en la desaparición del intérprete y en la presencia exclusiva de lo interpretado” (Lamana, 2001: 130).

Además, según esta autora:

(...) la traducción es una supervivencia (de un cuerpo original, de un cuerpo muerto, que cabe vincular con el episodio del Capítulo XIX, en que llevan a sepultar un cuerpo a Segovia) pero transformada, modificada, re-creada; no es una simple traslación de conceptos de un código a otro. (Lamana, 2001: 123)

Hacia el final de la Segunda Parte, la interpretación del intérprete hace desaparecer cuerpo e “identidad” de don Quijote, pero queda su poema o leyenda, don por antonomasia, si lo hay. Su cuerpo ha sido consumido por la locura, también don por antonomasia, si lo hay, cuerpo espectral de locura/moneda con la que todo lo paga. Escritura, espaciamento, desvío, no correspondencia con el mundo, fracaso, escritura andante de la metáfora nómade, del fluir del río que nunca es el mismo, de la promesa, constitutivamente incumplida. Promesa, otro don por antonomasia, si lo hay.

El cuerpo/los cuerpos: “extraños cuerpos extranjeros”

Pese a que el cuerpo es el *hoc est enim*, una pesadez concreta que desafía y tranquiliza todas nuestras dudas sobre las apariencias, y otorga a lo real el último y verdadero *touche* de su idea pura: su realidad, su existencia; adivinamos detrás de esto una angustia tremenda. “Heme aquí” ya no es seguro, hay que garantizarlo. No es seguro que “la cosa misma” pueda estar ahí. Aquí donde nosotros estamos, jamás podrá ser otra cosa que reflejo, sombras flotantes. Nada más propio y, no obstante, nada más extranjero que el cuerpo en nuestro viejo mundo. Es un cuerpo extranjero el que se muestra, monstruo imposible de tragar. “Esto” es siempre demasiado o insuficiente para ser “eso”.

La angustia, el deseo de ver, tocar y comer el cuerpo de Dios, de *ser ese cuerpo*, y de *no ser más que eso*, hacen el principio de (sin) razón de Occidente. De golpe, el cuerpo *no ha tenido jamás lugar*, y menos aún cuando allí se lo nombra y convoca. El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia. Ya se ha dicho antes, que si la palabra locura viene —entre otras alternativas etimológicas— del latín *locus*, constituye el lugar de aquello que no tiene lugar.

Si el Occidente es una caída, como lo quiere su nombre, el cuerpo es el último peso. El cuerpo es la pesadez. El idealismo delirante de don Quijote junto a su larga y huesuda figura hacen pensar, entre otros aspectos que iremos señalando oportunamente, en este sacrificio del cuerpo, en la extraña extranjería de un cuerpo nómade que alberga dos nombres, dos nacimientos, múltiples escrituras y “excrituras”, un extraño cuerpo extranjero sustraído al peso de su desnudez, no obstante exponiendo al otro su otredad de locura a cielo abierto, su locura desnuda:

«El cuerpo» es nuestra angustia puesta al desnudo. No es que hayamos desnudado el cuerpo: lo hemos inventado y el es la desnudez, no hay otra desnudez, y lo que ella es en definitiva: es la *más extranjera* que todos los extraños cuerpos extranjeros. Que «el cuerpo» nombre al Extranjero, absolutamente, ese es el pensamiento que estamos llevando a cabo. (Nancy, 2000: 11. La traducción y las cursivas son nuestras)

En la escritura, si es que ocurre algo, se trata del *toucher au corps, toucher le corps*. *Toucher* es lo que ocurre siempre en la escritura. Se “toca el cuerpo” con lo “incorporal” del sentido y lo incorporal se vuelve *touchant*: se hace del “*sens une touche*”. *Ecrire touche au corps, par essence. L’écriture touche aux corps selon la limite absolue qui sépare le sens de l’une de la peau et des nerfs de l’autre. Rien ne passe, et c’est là que ça touche* (Nancy, 2000: 13. Resaltado nuestro).

Don Quijote es un cuerpo escrito, tatuado, grabado y modelado por el corpus de la escritura caballeresca. Pero también es un cuerpo desnudo, arrojado ante nosotros, de antemano *excrito* de toda escritura.

Hablar de cuerpo/s es necesariamente hablar de lugar/es, de espacio y espaciamientos. Tanto lo que llamamos “escritura” como la “ontología” tienen que vérselas con el lugar para lo que queda, aquí, sin lugar. El cuerpo/corpus de don Quijote, la habitación de su locura pone a prueba la metafísica de la presencia, del *hoc et enim*. El sentido de propiedad del *meum*, su locura/monedada hace temblar las aporías del don.

Los cuerpos son lugares de existencia, no hay existencia sin lugar, sin un “aquí”, “allí” “he aquí” para él, “esto”. El cuerpo-lugar no es lleno ni vacío, no tiene afuera ni adentro, así como no consta de partes ni de totalidad, ni de funciones y finalidad.

Es, como lo refiere Nancy, áfalo y acéfalo en todos los sentidos. Pero es una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tendida, relajada, excitada, siderada, ligada, desligada. Bajo estos modos y miles de otros.

El cuerpo da lugar a la existencia

Y precisamente el cuerpo da lugar a esto que la existencia tiene por esencia: el no tener en absoluto esencia. En consecuencia, la *ontología del cuerpo* es la ontología misma. El cuerpo es el ser de la existencia. Ningún ser previo o subyacente al fenómeno. La ontología se afirma como escritura. “Escritura” quiere decir: no la mostración, ni la demostración de una significación, sino un gesto para “tocar el sentido”. Un toque o un tacto que es como una dirección. Escribir es el pensamiento dirigido, direccionado, enviado al cuerpo, es decir, a aquello que se le desvía, a aquel que lo extraña.

Por otro lado, es *desde mi cuerpo* que me encuentro dirigido a mi cuerpo. O, es desde los cuerpos que el “yo” de la escritura es enviado a los cuerpos. Es desde mi cuerpo que tengo a mi

cuerpo como a mi extraño, expropiado. El cuerpo es el extranjero “allá” (es el lugar de todo extranjero) porque él está “aquí”. En el “ahí” del “aquí” el cuerpo abre, corta, separa el “aquí-allá”. La fragmentación de la escritura, desde que esta tiene lugar y allí donde tiene lugar (ya sea siempre y en todas partes fragmentaria, o bien bajo la exigencia de un “género”), responde a una instancia repetida de cuerpos en/contra la escritura. Una intersección, una interrupción, *esta efracción de todo lenguaje donde el lenguaje toca al sentido*. Con el género, la repetición, instaure un verosímil, pero la interrupción (discontinuidad, efracción), se instaure, más fuerte que la repetición, con la novedad de otro género y otro verosímil.

El razonamiento deconstruccionista de Nancy lleva a invertir la filosofía existencialista: la existencia no es “para” la muerte, sino que la muerte es su cuerpo. No hay “la muerte”, como una esencia hacia la que estaríamos condenados: está el cuerpo, el espaciamiento mortal del cuerpo, esa “economía de la vida-muerte” tan presente en el pensamiento deconstructivo, los *fort/da* entre el placer y la realidad igualmente mortíferos como polos de la psiquis, y esta extensión o *psyché* que no tiene esencia sino que sencillamente existe. Es por esta “economía” que rige al cuerpo que, durante su vida, el cuerpo es también un cuerpo muerto, el cuerpo de un muerto, de este cuerpo que yo soy al vivir.

En esta relación corpus/cuerpo, cuando don Quijote muere como tal y reaparece Alonso Quijano para morir en ese mismo cuerpo de Quijano/Quijote, muere el corpus caballeresco que alimentaba y hacía actuar al cuerpo de Quijote y nace el corpus cervantino que pone en escena el desdoblamiento del loco en la primera novela moderna. Cuando muere el corpus que daba sentido a la existencia de don Quijote y el cuerpo de Quijano que

lo albergaba, renace otro corpus que abrirá nuevos senderos a la escritura y al sujeto de la modernidad.

Quizá, nos dice Nancy, este “cuerpo ontológico” no está para pensar más que ese “allí” donde el pensamiento toca (*touche*) la dura extrañeza y exterioridad no-pensante y no-pensable de este cuerpo. Pero sólo un tal tacto o un tocar (*toucher*), o un tal toque (*touche*), es la condición de un verdadero pensamiento.

Lo que tiene pies y cabeza no depende del lugar sino de un sitio o colocación: pies y cabeza son colocados a lo largo de un *sentido*, y el conjunto en sí mismo forma una colocación de sentido, y todos los sitios son comprendidos en el gran *tête-à-queue* del animal universal. En cambio el *sans-queue-ni-tête* no entra en esa organización, ni en este espesor compacto. *Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia*. Ellos no habitan ni “el espíritu”, ni “el cuerpo”. Ellos tienen lugar en el límite, *en tanto que límite* (borde externo, fractura e intersección del extranjero en el continuo del sentido, en el continuo de la materia). Ober-tura, discreción, espaciamiento, escritura, *grama*.

Este es el sentido-sinsentido de las aventuras de don Quijote, entre la vida y la muerte de la ex-sistencia, entre el continuo y la discreción identitaria respecto de Alonso Quijano, hidalgo pobre y don Quijote caballero andante, entre la existencia de un corpus y la existencia un cuerpo, de un nombre y de un hombre que en la Segunda Parte de la novela se vuelve signo de sí mismo y corpus del porvenir literario.

Pies y cabeza son la discreción misma de las colocaciones del sentido, de los momentos del organismo, de los elementos de la materia. Pero no olvidemos esta lección deconstructiva: el cuerpo, lo “dado” por la naturaleza, por Dios (o los dioses), tanto como la locura –un don–, no existen sino en el borde de su posibilidad. Las condiciones de posibilidad del cuerpo –como de la

locura— son su propia imposibilidad.

Contra Descartes: el alma es un (el) cuerpo

Un cuerpo es el lugar que abre, que desvía, que espacia falo y céfalo: su función es “dar lugar a”, “hacer acontecimiento”. La frase más decisiva en Freud, en una nota póstuma es: “La psiché está extendida. Ella no lo sabe”. Es decir que la *psiché* (el alma) es un cuerpo. No está primero la significación, la traducción, la interpretación: existe un *límite*, este borde, contorno, extremidad, este plan de exposición o color-sujeto-lugar. Es el sentido mismo el que va a flotar, para terminar o para comenzar, sobre su límite. Y este límite es el *cuerpo*, no como una simple exterioridad del sentido, sino como el *cuerpo del sentido* o eventualmente del sin-sentido. El cuerpo expone la efracción de sentido que la existencia constituye, absoluta y simplemente. Es por esto que no se dirá ni anterior, ni posterior, ni exterior, ni interior al orden signifiante sino en el *límite*. Tampoco se dirá “el cuerpo del sentido”, como si el sentido pudiera aún, sobre este límite, ser sujeto o soporte de algo: se dirá el *cuerpo*, absolutamente, *como el absoluto del sentido mismo propiamente expuesto*. El cuerpo no es significado ni signifiante es extensión de la efracción que es la existencia.

No se puede pensar el cuerpo y el pensamiento separado el uno del otro como si cada uno tuviera una sustancia distinta. Ellos no son más que ese “tocarse” el uno al otro. Y este tocarse es el límite, el espaciamiento de la existencia. Sin embargo, este “tocar” tiene un nombre, se llama “alegría” y “dolor” o “pena”. Este “tocar” no significa sino el límite de toda significación y el borde mismo del espaciamiento. No significa nada. Sólo expone la combinatoria de estos cuatro términos: cuerpo-pensamiento-alegría-pena. Todas sus figuras tocan al mismo desvío que

distribuye a los cuatro. Hay otro nombre de la combinatoria o de la distribución: “sexo”. No es el nombre de algo que estaría expuesto. Es el nombre del “tocar” a la exposición misma.

El sexo toca a lo intocable. Leemos así a don Quijote eufórico en sus aventuras de caballero andante, a don Quijote doliente y apenado cuando comienza a no entender el porqué de sus esfuerzos. Por último, leemos este tocar lo intocable en el idealismo e intangibilidad de Dulcinea, quien no obstante es el “Dios”, la receptora de las ofrendas y el motor de todo lo que don Quijote hace. Cuando él comienza a descreer de sus esfuerzos, su melancolía parece la de un ateo, ya que tampoco cree en la existencia empírica de Dulcinea, su ex dama y señora. Este sexo paradójicamente in-discreto, continuo, que no le permite identificar su cuerpo propio como lugar de un tacto, de una caricia por parte de Dulcinea y viceversa, la construcción puramente eidética y nominalista de esta *señora*, no le deja visualizar tampoco ese límite donde ellos tocarían su desvío, su ser uno y su ser dos, como enamorados, como *un* cuerpo indistinto/distinto.

En todo caso, don Quijote es siempre *uno*, con su “invención del otro”, él sólo toca el desvío de Dulcinea-cuerpo y no el sexo donde el cuerpo vale absolutamente como *piel expuesta*. *Otro es un cuerpo* porque sólo *un cuerpo es otro*. El mundo de cuerpos es el mundo del afuera.

En don Quijote hay un cuerpo flaco, huesudo, cincuentón, que se constituye en extensión móvil: el corpus caballeresco actúa como un límite que él ha traspuesto.

Don Quijote y Rocinante andan, trotan. Hay así espaciamientos, un apartarse geológico y cosmológico, derivas, suturas y fracturas de archicontinentes del sentido, placas tectónicas inmemoriales que se remueven bajo sus/nuestros pies (las novelas de caballería), bajo su/nuestra historia. *El cuerpo es la*

arqui-tectónica del sentido. El límite es un borde móvil, constantemente desplazado a lo que adviene en sus aventuras. La locura es definida como un límite donde el sentido se queda solo, encapsulado, sin circular en la comunidad.

La discreción o discontinuidad enunciativa del “ego” de Quijote es, valga la paradoja, su cuerpo de Alonso Quijano. Su indiscreción o continuidad es el corpus caballeresco, su doble en don Quijote. El ego es la inflexión, el espaciamiento, la articulación de un *lugar*. Desde que el “yo” tiene extensión, está también librado a los otros. La enunciación de “ego” no *tiene* lugar. Ella *es* lugar. Ella no existe sino localizada. No hay utopía ni atopía de “ego” sino la ec-topía articuladora, constitutiva de la tópica absoluta, cada vez de “ego”. El cuerpo así se pro-fiere, (se) lleva hacia delante. De acuerdo a este axioma material o arqui-tectónico absoluto del *corpus ego*, no hay “ego” en general sino solamente la *vez*, la ocurrencia y la ocasión de esa voz, grito, vibración o canto.

Es decir que, por un lado, no hay locura (lugar) sin el espacio de tiempo de esa enunciación, de la articulación/desarticulación. El espacio de tiempo de articulación dado por la locura tiene lugar en un cuerpo que alberga más de una voz, más de una “identidad”, más de un nombre. De allí que la deconstrucción desde una de sus definiciones más simples: “más de una lengua”, está presente en esta “voz” de extranjería total que es el cuerpo, que no es “voz significativa” sino “timbre del lugar donde un cuerpo se expone y se profiere” (Nancy, 2000: 26). A estos efectos, viene bien saber que *timbre* en francés es “estampilla”, el impuesto que la *presencia* paga al *telos* para hacerse presente aún en la distancia, y que *une tête timbrée* es una “cabecita loca”.

Por otra parte,

la confección de la celada hecha de cartones encajados en

un morrión simple, pone de manifiesto desde el comienzo de *Don Quijote* uno de los problemas que atravesará la novela: la locura del protagonista, el vacío de su cerebro y la desprotección de la zona más enferma de su cuerpo que es la cabeza. (Parodi y Vila, 2001: 17)

Tensiones del par locura/cordura en un cuerpo

Como los cuerpos no están en el espacio, sino el espacio en los cuerpos, entonces, el cuerpo es espaciamiento, tensión del lugar.

Todos los espacios de *partes extra partes* y sus aberturas están en el cuerpo de don Quijote, metamorfoseadas, desarticuladas. Como en todo pensamiento deconstructivo que invierte el sentido cristalizado, lo que es impenetrable aquí no es el espesor de la *parte* sino el apartamiento del *extra*. Y el amor es el tacto de lo abierto. Quizá allí radica el amor absoluto, divinizado de Quijote por Dulcinea: la “abertura” no es otra parte entre las partes, sino la partición de las partes. Partición, partida. Es en la enajenación donde se pone en evidencia que el cuerpo no es nunca propiamente *propio*. Es siempre “objeto”, cuerpo ob-jetado precisamente a la pretensión de ser cuerpo-sujeto. O sujeto-en-cuerpo. Partición, es decir, decisión/escisión, por lo tanto, locura.

La exposición de los cuerpos que Jean-Luc Nancy en un juego de palabras trabaja como *expeausition* (*peau* es piel en francés), concierne a esta idea de que el cuerpo se relaciona siempre con una partida, con la inminencia de un movimiento, una caída, un desvío, una dislocación. El límite de lo in-sensato o del sin-sentido: la locura.

Un cuerpo que se va, se va con su espaciamiento, pero, al mismo tiempo, deja su espaciamiento “detrás de él”, es decir, “en su lugar” y este lugar permanece suyo, absolutamente intacto y

absolutamente abandonado a la vez. Así ocurre con don Quijote cuando parte por primera vez o cuando muere. Este espaciamiento o partida es su intimidad misma. El “sí mismo” de un cuerpo no existe más que como desvío y partida (Nancy, 2000: 36).

La tensión del lugar se manifiesta en las partidas de don Quijote, en lo que Nancy llama “el mundo de la claridad”. La puesta en escena del mundo de los cuerpos, su fotografía, se hace en la claridad que sobreviene después de la luna y antes del sol. El alba es el trazado, las huellas del rasgo, la presentación del lugar.

El pensamiento solar sacrifica los cuerpos, el pensamiento lunar los fantasmagoriza. (Nancy, 2000: 44). El alba es una ostensión sin ostentación. “El mundo es el alba de los cuerpos” dice Nancy. El alba da lugar e igualdad a la condición desnuda de cada cuerpo. Es el alba el momento elegido por don Quijote, una vez que se ha rebautizado y renombrado todo su nuevo mundo de caballero andante. Leemos en *Don Quijote*:

Él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. (Cervantes, 1999:46)

Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día (que era uno de los calurosos del mes de julio), se armó de todas sus armas... Y por la puerta falsa de un corral, salió al campo con grandísimo contento (...) esta, mi primera salida, tan de mañana. (Cervantes, 1999: 49-50)

Esta es la primera salida; la segunda salida con Sancho es

de noche, pero es el alba lo que les da seguridad de que no serán encontrados: “...caminaron tanto, que al amanecer se tuvieron por seguros...” (Cervantes, 1999: 80).

Don Quijote tiene por condición de existencia, convertirse en aquello que los libros de caballería prometen. Transubstanciar el verbo en cuerpo, con su lugar, con sus actos.

Sabemos que el hidalgo, leyendo las novelas de caballerías:

(...) alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete (...). Sin embargo (...) el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido Campo de Montiel. (Cervantes, 1999: 46-50)

Según el ensayo de Gustavo Waitoller (2001), don Quijote decide dejar de lado la construcción de un texto y elige él mismo transitar los caminos de la Mancha con el objeto de cobrar eterno nombre y fama. Así, cambiará las “ociosas plumas” (en su doble concepción de péndola y lecho) por la acción de su espada. No obstante, a pesar de esta elección, don Quijote no puede dejar de producir textos.

El corpus caballeresco, como el *Corpus Juris*, no es ni un caos ni un organismo. El derecho del Derecho mismo está siempre sin derecho:

El derecho rige todos los casos pero él mismo constituye el caso de su institución, extraño a Dios como a la naturaleza. El corpus obedece a la regla que va de caso en caso,

continuidad discreta del principio y de la excepción. La *jurisdicción* consiste menos en enunciar el absoluto del Derecho, desarrollando las razones que en decir lo que puede ser el derecho *aquí*, *allá*, *ahora*, *en este* caso, *en este* lugar. *Hoc est enim...*: dicción local, espaciada, horizontal (...) (Nancy, 2000: 48. La cursiva es del original)

Llevando el derecho a nuestro texto de base, *Don Quijote*, tenemos que la locura de don Quijote es un problema de cuerpo, de casuística. El *acting out* lo convierte en prototipo y arquetipo pegando un salto o modificación fuertemente diferencial –frente a las modificaciones iterativas– desde el estereotipo caballeresco, y, por lo tanto, de espacio, huella y escritura. Su salto desde la lectura de un “corpus” a un caso de locura monomaniaca, a una escritura en el texto/vida, disloca los “parergon”, modifica abruptamente los lugares. Y la locura es un problema espacial y corporal. El cuerpo se vuelve escritura violentando el espacio jurídico del mismo. El cuerpo y el caso dejan de ser “apropiados” el uno al otro para *dar lugar* a un derroche corporal que constituye lo mórbido de esta dislocación, de esta economía de precios indebidos que llamamos “don”.

Quijano ha necesitado, para transformarse en Quijote, una celada vieja, ponerle un nombre a su caballo, resucitar la ya muerta caballería andante escogiendo dentro de su imaginación el uso de “don” que lo asciende en la escala social. Además, agrega a su nombre, a imitación de otros caballeros, el nombre de su patria, la Mancha.

Quijote, don, la Mancha. El cuarto paso para la construcción de sí mismo como caballero es buscar una dama de quien enamorarse porque “el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (Cervantes, 1999: 48).

Gracias a esta dama, su *cuerpo*, que circula por la Mancha, debe llegar a ser un *símbolo absoluto*. Allí se interrumpe el cuerpo/corpus iniciado en el abandono de las “ociosas plumas”, ya que don Quijote producirá textos orales o escritos –otras discontinuidades, otros espaciamientos, otros cuerpos o límites– en relación con su dama (Cervantes, 1999: 25-26). Como sostiene Gustavo Waitoller “este pasaje es altamente significativo a lo largo de la obra porque mostrará el ideal caballeresco como imposible” (2001: 19).

Recuperamos así el *leit motiv* de esta investigación: la caballería, así como el don y la locura tienen en común su imposibilidad constitutiva. La deconstrucción instaaura la posibilidad de pensar lo imposible como condición de existencia de lo posible.

Muy distinto es el caso de “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges, donde el plagio y la re-escritura mantienen los *parergon* adecuados a los marcos narrativos de los textos. Existe allí una metáfora de la repetición, la diferencia, la iterabilidad y, por lo tanto, la escritura *ad infinitum*, pero no hay un salto de límites o *parergon* que disloquen brutalmente el texto/vida que se pone en escena. La locura es la transposición de un límite que recupera las discontinuidades y fisuras del texto/vida, entidad que, a su vez, para la deconstrucción, no existe como par opositivo, sino como un *continuum* de intensidades y velocidades diferenciales entre los dos términos.

La extensión en un texto/vida/muerte

El *continuum* texto/vida/muerte es entonces una sintaxis casual, declinación de ocurrencias, prosa inclinada hacia el accidente, frágil, fractal. Desde los cuerpos extendidos hasta el cuerpo muerto. No el cuerpo muerto sino el muerto como cuerpo. ¿Acaso el loco no es un trans-vivo-muerto, un cadáver viviente?

Dice Nancy que el espacio de los cuerpos no conoce la Muerte (el fantasma del espacio abolido), pero conoce cada cuerpo como un muerto, como *este* muerto, que comparte con nosotros la extensión de su “aquí yace”. No el discurso de un ser-*para*-la Muerte, pero la escritura de la horizontalidad de los muertos como nacimiento de la extensión de todos nuestros cuerpos: “Escritura del cuerpo: del país extranjero (...) el cuerpo es la tónica de todos sus accesos, de sus aquí/allá, sus *fort/da*, sus va-y-viene, tragar-y-escupir, inspirar/expirar” (Nancy, 2000: 54).

Las salidas de don Quijote son un parámetro organizador del corpus o *fort/da* de cada aventura. “Los cuerpos son impenetrables a las lenguas y estas lo son a los cuerpos, siendo ellas mismas, cuerpos” (Nancy, 2000: 51). El loco siempre está en un lugar que no habla su idioma. Esta dislocación cuerpo-lengua es notable en don Quijote en la medida en que no puede nombrar la realidad que lo circunda de manera “apropiada”. Ese desajuste es normalmente llamado “alucinación”.

Como señala Nancy, “dos cuerpos no pueden ocupar simultáneamente el mismo lugar” (2000: 51). No hay contacto sin desvío. La locura de don Quijote consiste aquí en esa tentativa imposible: dos nombres (dos hombres), coexisten en un mismo cuerpo, en un mismo “aquí”. Los héroes de la literatura caballeresca van desfilando en el alma múltiple de Quijano/Quijote, disseminando todos los significados, produciendo e indecidiendo todos los actos y sus efectos en otros actores, en otros cuerpos, siempre extranjeros en su impenetrabilidad.

Dice Nancy, en un juego de palabras sólo captable en la trama “don-locura-relato”, sin la traducción:

Les corps sont absolument inviolables. Chacun est une vierge, une vestale sur sa couche: et ce n'est pas d'être fermée qu'elle

est vierge, c'est d'être ouverte. C'est «l'ouvert» qui est vierge, et qui le reste à jamais. C'est l'abandon qui reste sans accès, l'étendue sans entrée. Et c'est un double échec qui est donné : échec à parler du corps, échec à le taire. Double bind, psychose. La seule entrée du corps, le seul accès repris à chacune de ses entrées, c'est un accès de folie. (2000: 52)

Cuerpo, corpus, es un intratable, una locura, una psicosis, un doble vínculo, una aporía. Pero no un desorden como las manías o las melancolías del “espíritu”. Es una locura orgullosa, erguida, siempre inminente en plena presencia, en pleno “yo”, en pleno “nosotros”, en pleno “instante”. Esta densidad espaciada, nerviosa, es el corazón de todo lo que hay de “propio” y que no se deja “apropiar” sin volverse ante sí su país extranjero, ni sin hacer del sentido de su sentido una extensión que “tiene lugar”. Por esta locura, se entra al cuerpo, y por todas las entradas del cuerpo –y por aquella que cada cuerpo *es*–, se accede a esta locura. Pero no es un “acceso”. La locura del cuerpo no es una crisis, y si lo es, esta no es mórbida. Es sólo lo infinitamente desligado y distendido del *tener lugar* para el sí mismo tendido: “La locura es esta ofrenda del lugar” (Nancy, 2000: 53). Este párrafo y esta última frase de Nancy confirman la hipótesis del “don” y la “locura” cuyas consecuencias venimos elaborando desde el comienzo de nuestro trabajo. No hay locura sin un límite transpuesto. Pero ese límite lo es siempre de un lugar.

“Dios ha muerto” quiere decir “Dios no tiene más cuerpo”, el mundo ya no es el espaciamiento de Dios ni el espaciamiento en Dios: se vuelve el mundo de los cuerpos. Posiblemente con la muerte de Dios y su cuerpo desaparecen todas las entradas de todos los cuerpos, todas las ideas, imágenes, verdades, interpretaciones del cuerpo, y no nos queda más que el “corpus” discipli-

nante y disciplinario de la anatomía, la biología y la mecánica. Pero esto mismo quiere precisamente decir: “aquí” el mundo de los cuerpos, la mundialidad del cuerpo, y “allá”, discurso cortado, lo incorporal, el sentido del que ya no se descifra más la orientación, la entrada ni la salida.

Al razonamiento de Jean-Luc Nancy: “Esta es desde ahora la condición del sentido: sin entrada ni salida, el espaciamiento, los cuerpos” (2000: 64), nosotros agregamos que esta es la condición deconstructiva que atraviesa y liga los distintos núcleos de esta investigación: sentido-sinsentido-cuerpo-lo dado-don-aporía-locura-ofrenda-promesa-espaciamiento-escritura-huella sin origen ni fin-sin entrada, sin salida-lugar de lo que no tiene lugar-algo que no tiene nombre en ningún idioma ya que los cuerpos son impenetrables a las lenguas y estas a los cuerpos. No habiendo Dios ni dioses, sólo hay lugares. Los lugares son divinos porque están desembarazados del Cuerpo de Dios y de la Muerte en Persona. Divinos desde la abertura, desde todo lo “divino” que se derrumba y se retira, dejando al desnudo el mundo de nuestros cuerpos. Como en la locura, el cuerpo desnudo del Emperador de Andersen, el cuerpo desnudo del loco. Lugares del desnudamiento, lugares de la indigencia completa.

Toda la onto-teología está trabajada y atravesada por esta ambivalencia del cuerpo como *cuerpo glorioso*. Un mismo gesto pronuncia el disgusto y el gusto de los cuerpos. La extensión de la gloria, según Schelling: “todo el cosmos extendido en el espacio no es más que la expansión del corazón de Dios”.

Hay en Nancy una deconstrucción del cartesianismo y del cristianismo en su oposición cuerpo/alma o cuerpo/imagen. El cuerpo para Nancy es la imagen. La idea misma de “creación” es la idea, o el pensamiento, de una ausencia originaria de Idea, de forma, de modelo, de huella previa. Y si el *cuerpo* es lo *creado*

por excelencia, si “cuerpo creado” es una tautología –o más bien “cuerpos creados” pues *el* cuerpo, como la deconstrucción, *está* siempre en plural–, el cuerpo es la materia plástica del espaciamiento sin forma y sin Idea. Es la plasticidad de la extensión, según la cual *tienen lugar* las existencias.

Cuerpos de la literatura y literatura de los cuerpos

Lo que importa con el cuerpo es que, ante todo, opera como el lugar-teniente y el vicario de un sentido. Las perspectivas filosóficas particulares no cambian en esto gran cosa: dualismo del “alma” y del “cuerpo”, monismo de la “carne”, simbolismos culturales o psicoanalíticos de los cuerpos, siempre el cuerpo está estructurado como un reenvío al sentido. La encarnación –algo a lo que don Quijote y la locura no son ajenos– está estructurada como una descorporalización. El cuerpo significativo le hace *obstáculo* al sentido. O bien es *de* él que hay significación, es *él en verdad* el que interpreta el sentido, pero entonces, su lugar propio de “cuerpo” se vuelve el lugar más que íntimo de una propiedad incorporal.

El idealismo absoluto, en el caso de don Quijote, es “una venida en presencia” con múltiples almas, con una extensión que no se corresponde con Quijano, su primer nombre, ni con “don”, título auto-atribuido. De todas maneras, el cuerpo se tiende la trampa del signo y del sentido. Si bien es signo, no es, sin embargo, el sentido: le hace falta un alma o un espíritu que será el verdadero “cuerpo del sentido”. Si él es el sentido, es entonces el sentido indescifrable de su propio signo (cuerpo esotérico y, por lo tanto, de nuevo, “alma” o “espíritu”). Allí tenemos el idealismo, don Quijote, la locura, el don, lo imposible.

Quijano/Quijote, decide poner su propio cuerpo en juego para lograr sus ideales, ya que los caballeros “somos ministros

de Dios en la Tierra y brazos por quien se ejecuta en él su justicia” (Cervantes, 1999: 111). Pero al intentar forzar la realidad para que se ajuste a sus ideales, las victorias obtenidas cobran sabor a fracaso. A partir de ese momento, las nuevas que deben llegar de él a Dulcinea se ven interrumpidas. Ni los mercaderes toledanos, ni el vizcaíno, ni los galeotes, van a servir a su amada. Existe allí una tensión entre el amor *de visu* (de cuerpo presente) y el amor *ex auditu* (de cuerpo ausente), privilegiando el segundo sobre el primero.

El cuerpo signifiante –todo el corpus de los cuerpos filosóficos, teológicos, psicoanalíticos y semiológicos– no *encarna* más que una cosa: la absoluta contradicción de no poder ser cuerpo sino de un espíritu que lo desincorpora.

La literatura está para hacernos ver esto. Todo allí es un juego de representaciones reputadas ficticias, de un “tocar” protegido, distanciado, es decir “espiritual”. O bien, inagotables reservas de cuerpos, ellos mismos saturados de significación, ellos mismos engendrados para significar, y sólo por eso (como por un exceso de celo filosófico): sin hablar de los cuerpos de Don Quijote o de Quasimodo o los de Balzac o Zola. ¿Hay acaso en la literatura cuerpos que no hagan signo? ¿O bien, es la producción misma, la creación de la literatura que se ofrece en persona y en cuerpo (memorias, fragmentos, autobiografía, teoría) abandonada y vendada como el escritor que escribe con su mano sobre el escritor mismo (por ejemplo, Roland Barthes) significando perdidamente hasta el borde de la no-significancia pero aún así significando?

Don Quijote es signo de sí mismo y es el sí mismo del signo: tal es la doble fórmula del cuerpo en todos los estados y en todas las posibilidades que podemos reconocerle. De allí que lo que le “reconocemos” depende *a priori* del orden del sentido. Es

un cuerpo del sentido en el sentido del cuerpo. Pero es necesario que el sentido haga cuerpo, en sí y para siempre, para que el cuerpo haga sentido, y recíprocamente. Así, el sentido del “sentido” es “cuerpo”, y el sentido del “cuerpo” es “sentido”.

En nuestro caso, esta circularidad se reabsorbe así: don Quijote encarna, hace cuerpo del sentido de las novelas caballerescas (sentido del “sentido” se hace cuerpo) y, a su vez, su cuerpo actuando como dicha galería de estereotipos caballerescos hace que el sentido de su cuerpo también sea sentido (el sentido del “cuerpo” se hace “sentido”): utopía, locuras, anacronías, diversión, intento de recuperación de un mundo idílico, etc. Esto, amén de lo que significa *Don Quijote* para todas las generaciones (cuerpos) de lectores (sentidos). O sea: el sentido del sentido es cuerpo (a base del *acting out*) y el sentido del “cuerpo” es sentido. La deriva del sentido es, como la “semiosis infinita” de Peirce, la circulación de interpretantes sin origen ni fin.

Dios, la Muerte, la Carne: triple nombre del cuerpo de toda la onto-teología. El cuerpo es la combinatoria exhaustiva, la asunción común de estos tres nombres imposibles, donde –como en el don– toda significación se “aporetiza” y puede, por lo tanto, relanzarse, agotarse, o indecidirse.

Con don Quijote/Quijano, este cuerpo se retira al fondo de sí mismo, al fondo del Sentido, tanto cuanto el sentido se retira allí hasta su fondo de muerte. Este direccionamiento del “sentido” lo vemos en don Quijote, derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, cuando su melancolía comienza a ver cada “realidad como es” sin la interferencia de los “encantadores” y su *esfuerzo puro* (Ortega y Gasset, 1936), comienza a derrumbarse y a dirigirse a una doble muerte: física de Quijano el Bueno, física y psíquica de don Quijote, “El Caballero de la Triste Figura”.

La muerte de Quijano, pero sobre todo de don Quijote, mues-

tra exactamente lo que los astrofísicos, recuerda Nancy, llaman “agujero negro”. Un astro de una dimensión tal que su gravedad retiene allí hasta su propia luz, un astro que se apaga y se derrumba de sí mismo en sí mismo, abriendo en el universo, en el centro del astro y de su densidad inaudita, el *agujero negro* de una ausencia de materia (y un “fin de los tiempos”, la inversa de un *big bang*, una dimensión de cesación del mundo en el mundo mismo). Por esta razón es que vemos en este agujero negro o precipitación en el “no-lugar”, esta muerte de Quijote donde sus ideas, pensamientos y representaciones en lugar de mantenerse en la extensión de los bordes, se abisman en los agujeros (Caverna de Montesinos), en bocas que emiten alaridos, en corazones atravesados por un amor no correspondido. Es decir, no “aberturas” sino “enucleaciones”, abatimientos –y el cuerpo entero como su propia precipitación en el no-lugar–. Incluimos aquí los apaleos a don Quijote y Sancho, las caídas, las “manteadas”, los golpes, las burlas, los duelos, el enjaulamiento de Quijote, etc., que dan cuenta de una progresiva flacura y deterioro del cuerpo de Quijote hasta su muerte.

Cuerpos de la política y políticas de los cuerpos

La asunción detrás del cuerpo signifiante es política. “Cuerpo político” es una tautología, o al menos una evidencia, para toda la tradición, y cualquiera sean sus variadas figuras.

La fundación política descansa sobre esta absoluta circularidad signifiante: que la comunidad tenga el cuerpo por sentido, y que el cuerpo tenga la comunidad por sentido. Por consecuencia, que el cuerpo tenga la comunidad –su institución– por signo, y que la comunidad tenga el cuerpo –del rey o de la asamblea– por signo. ¿Es don Quijote un cuerpo político? Seguramente sí, pero en la medida en que se convierte en signo de lo marginal, de lo

nómada, de lo prohibido, de la sin-razón o locura. Su cuerpo individual se entre-pertenece a un cuerpo común cuya sustancia (*res inextensa*) hace al fondo de la revelación del misterio político.

La sospecha viene de que la política no sería más un asunto de “sentido incorporado”, sino que la política *comienza y termina en los cuerpos*.

No es que haya o que no haya, lo justo lo injusto, lo igualitario lo inequitativo, la libertad y el prisionero: a estas cosas no se trata de significarlas sino de *darles lugar* (y lugares) y aún de *medirlas*. Esto es fundamental a la hora de entender esta mezcla de tolerancia complaciente frente a la locura de don Quijote, y por otro lado, las burlas de las que es blanco y la necesidad del cura, el barbero y su sobrina de re-conducirlo a su casa. El *hoc est* es la extensión política.

“Aquí”, en el mismo punto del no-lugar del espíritu, se presenta el cuerpo como una herida. Otra forma de agotar el cuerpo, de sutilizar el sentido, de exhalarlo, de abandonarlo.

Es difícil de decir hasta qué punto la *concentración* habrá sido la marca de nacimiento de *nuestro* mundo: la concentración del espíritu, el sí mismo incandescente, por un lado, y, por el otro, las masas, la concentración de cuerpos, las acumulaciones, las curvas demográficas, los exterminios, los grandes números, los flujos migratorios, las estadísticas, la presencia obsesiva, anónima y exponencial, por primera vez de una *población del mundo*. Pero lo primero que esto ofrece al tacto es una herida. La unicidad, la uniformidad de la herida: cuerpo de miseria, de hambre, de abatimiento, de prostitución, infección, etc. El no-lugar no ofrece más que una herida, ella es su signo, tanto como su sentido, figura igual y diferente de la extenuación en el signo-de-sí. Don Quijote hace del cuerpo de Quijano un cuerpo apaleado, herido, cansado, una herida, y cuando muere es una cicatriz.

Es también de esta manera que se anuncia la mundialización de los cuerpos: asesinados, quemados, desgarrados, deportados, masacrados, torturados, la carne puesta en “bisagras” (*la chair mise en charniers=depósito de osamentas. Montón de cadáveres*), el encarnizamiento sobre las heridas. En el osario, los cadáveres no son más nuestros muertos. Son heridas pegadas una a la otra, y tierra arrojada arriba sin una sábana para definir el espaciamiento de un muerto, luego de otro. Este era/es el imaginario de los N.N., de aquellos que por las catástrofes naturales o históricas (si existiera la oposición) en que mueren o son muertos en nosotros –como la locura–, no tienen lugar, ni espaciamiento ni discontinuidad. Al revés del espíritu, se subliman en humo o vapor. El cuerpo pierde su forma y su sentido y el sentido ha perdido todo cuerpo.

En la elección de Alonso Quijano de espaciar (testimonio ante el cura) su muerte como Quijano y *mundializar el cuerpo de don Quijote*, verbalizado como “corpus” junto a Amadís de Gaula, parece ser consciente de que su cuerpo-carne (*chair*), es una “bisagra” (*une charnière*) entre los cuerpos y los corpus, entre la vida y la escritura. Así, don Quijote pierde su sentido como cuerpo y gana como sentido-memoria y corpus escrito. Además, ese corpus, al diseminarse y al convertirse en “coeficiente de locura” de muchos cuerpos, a su manera, siempre está encarnado, siempre es corpus (escrito) –*acting out*– cuerpo-nuevamente corpus o huella escrita y mnemónica, sin origen ni fin. La locura de don Quijote constituye un coeficiente muy exagerado de “falta de realidad” para un solo cuerpo. Su muerte espacia materialmente sus nombres, su título nobiliario y sus texto/vida respectivos, de los que, obviamente, la literatura y el mundo, frente a Alonso Quijano El Bueno, se quedan con *Don Quijote*.

La *herida* está mundializada, es inexorable y su velocidad es

intensa. Es como un coeficiente. En cambio la *cicatriz* es singular, tiene que ver con el tiempo, la memoria y el relato, por lo tanto, con el *don*. Su velocidad es lenta y extensa. La herida es al “agujero” (la incisión) lo que la cicatriz es a la extensión. El cuerpo de Quijano está herido, el de don Quijote es una “cicatriz andante”.

Alonso es un cuerpo que alberga una idea, un sueño poco viable. Por eso se convierte en un *rapport* absoluto o relación consigo misma del sentido en la sangre y de la sangre en el sentido. Pero ya no hay grial para recoger esta sangre. La herida es de aquí en más una herida –y todo el cuerpo no es más que una herida–. Cuando don Quijote vuelve a ser Alonso Quijano y sale de su acronicidad, de su atopía, de los apaleamientos e insultos, etc., su herida es como su cuerpo, signo de sí mismo. El deviene un sacrificio.

La cicatriz de la herida de don Quijote es como un contradon. La reciprocidad en tanto memoria y reconocimiento a Cervantes, “El manco de Lepanto” es el círculo de una relación de deuda. Quizá *Don Quijote* es el monumento sacrificial de Cervantes para honrar tantos cuerpos sin “corpus”, tanta herida sin cicatriz en su propio mundo bélico y en las guerras por venir. ¿Hasta qué punto la melancolía y el sacrificio –las terminales del “esfuerzo puro”– no son constitutivos de una herida sin cicatriz, de un cuerpo insepulto, sin signo, sin memoria, o sea de un desgarró que no se cierra más? ¿No es acaso esa la diferencia entre héroes y anónimos y lo que tras las alocadas aventuras de don Quijote, deviene un enigma dirigido al “desocupado lector”?

Hay que tener el don del ocio y de la desventura para descifrar –y, por lo tanto, anular– ese enigma de *Don Quijote*. Todo enigma es aporético; en cuanto se lo descifra, deja de serlo.

Técnica, trabajo y plusvalía del/los cuerpo/s

Cuando don Quijote surge como tal, con su armadura vieja, su espada, su caballo, él mismo ya configura el mundo de una ecotécnica (Nancy, 2000: 80).

Si un cuerpo es, fundamentalmente, y no sólo para la ciencia física o la medicina, un peso, podemos coincidir con Nancy que aquí la mecánica gravitacional es corregible en este punto: los cuerpos pesan livianamente. Pero esto no quiere decir que pesen poco: al contrario, un cuerpo para sostenerse en el abandono del amor o en la tristeza, en la síncope o en la muerte, pesa cada vez *el* peso absoluto. Esto nos recuerda a don Quijote antes de morir, su cuerpo como masa, o espesor denso que se eleva, está horizontal y agonizante, recuerda a *Psyché* extendida, sin saberlo, pero presente gracias a esa extensión:

No hay más que cuerpos en acto, y cada cuerpo es *Psyché*, o el agenciamiento de *psychés* singularmente modalizados a través de la extensión de los átomos y/o del *eso*. En verdad el peso es la intensión de la extensión. Todo vuelve, por lo tanto, a la extensión, sobre su doble borde intensivo/extensivo. (Nancy, 2000: 84)

Con la locura de Quijote antes de morir, tenemos el revés de *Psyché*, ya que él “sí sabe” (de su extensión, de su monomanía en los agenciamientos psíquicos) y, por lo tanto, quiere, a través de la muerte, abandonar la extensión, la arealidad de lo aéreo.

Ha sido, frente a Quijano, un ser “ectópico” (fuera de sus sitios normales), y quiere ahora un espaciamiento de concentración mínima, en el agujero negro de la muerte. El cuerpo de Quijano/Quijote, como todos los cuerpos, no es nunca “propio” sino “apropiante/inapropiante”. Los personajes del entorno de

Quijote, así como el lector, terminan apropiándose del cuerpo de Quijote y olvidando la vida “parasitaria” de Quijano en el mismo cuerpo, que sentían para este, inapropiado/apropiador.

Es a la ausencia de fundamento, es decir, a la “creación” u origen “tachado” o “borrado”, que el mundo de los cuerpos debe su *techné* y su existencia, o más bien, la existencia en tanto que *techné*.

No hay experiencia del cuerpo como tampoco hay experiencia de la libertad. Pero la libertad, ella misma, es la experiencia, y el cuerpo, él mismo es la experiencia: la exposición, lo dado o *don*, el *tener lugar*. Pero, pese a que el cuerpo tiene la estructura de la libertad y viceversa, no hay “cuerpo libre” y no hay “libertad encarnada”.

Un cuerpo es a sí mismo, su devoración, su degradación. La existencia no comporta sólo el excremento (como tal, elemento cíclico), sino que un cuerpo es también y *se vuelve* su propia excreción. Un cuerpo se espacia, se expulsa, se escribe como cuerpo espaciado, es cuerpo muerto, expulsado, es cuerpo inmundo. El cuerpo muerto de-limita lo inmundo y vuelve al mundo. Pero el cuerpo que se expulsa hunde lo inmundo en pleno mundo, ya que la finitud del sentido es también la finitud del mundo:

Y nuestro mundo hace los dos: doble suspenso del sentido. De *hecho*, desde que el mundo *es mundo*, se produce (se expulsa) también como inmundicia. El mundo debe arrojarse in-mundo, porque su creación sin creador no puede contenerse a sí misma. Mundo quiere decir sin principio y sin fin. (Nancy, 2000: 94. La cursiva es nuestra)

Los cuerpos también están en la penuria del trabajo. La ecotécnica de los cuerpos supone el transporte hacia el trabajo, el

regreso del trabajo, la espera del descanso, para tomarlo y pronto desprenderse de este, y a trabajar otra vez, incorporándose en la mercancía, mercancía-sí-misma, fuerza de trabajo, capital no acumulable, vendible, agotado sobre el mercado del capital acumulado, acumulador.

La *techné* creadora crea los cuerpos de usina, de taller, de academia, de oficina, de canteras, *partes extra partes*, compuesto por figuras y movimientos con todo el sistema de piezas, su fuerza monetarizada, nada más que plusvalía de capital que se amon-tona y se concentra allí. Metáfora es –para la deconstrucción– desplazamiento de sentido. Pensamiento, cuerpo y capital quieren decir eso: cuerpo mercantilizado, transportado, desplazado, recolocado, reemplazado, puesto en trabajo y en postura, hasta la usura, hasta el desempleo, hasta la hambruna. Capital quiere decir también: sistema de sobre-significación de los cuerpos. Nada escapa menos a la semiología que los esfuerzos sufridos por las fuerzas, la torsión de los músculos, de los huesos, de los nervios. Si nos preguntamos: ¿cuál es esta clase de Quijote-asalariado que todo lo que paga es con moneda=locura?, tendríamos al frente nuestro a un Quijote que convierte su fuerza trabajadora en locura y a esta en fuerza monetaria, de forma tal que al “capital” le es más útil mantenerlo loco que cuerdo.

¿No ve acaso Sancho en la locura de su amo, una moneda que siempre tiene un valor agregado, una plusvalía constante (en músculos, en hueso, en sistema nervioso) respecto de aquello que “paga”, y que lejos de “deber”, ha “sobre-pagado”? ¿Acaso no es la locura un eterno *overpayed* por constituir un cuerpo, una extensión, un acto, una “moneda viviente” como se titula un ensayo de Klossowski? El pesado alquiler por pasear en extensos espacios, un peso-cuerpo –anómalo, singularísimo– en este mundo. Si el “tener lugar” del cuerpo es el tener lugar del

sentido, el cuerpo del loco es también el cuerpo del sin-sentido como sin-razón, lo “otro” de la racionalidad consensuada.

Un cuerpo que trabaja en “estar loco” es también una tensión, un tono, un modo. Por eso mismo, don Quijote es pura “intensidad”, esta es mayor que su extensión. Su modo es más costoso que el resto de su tono vital. El alma es un nombre para la experiencia que el cuerpo es. *Experiri*, en latín, es justamente “ir afuera, salir a la aventura, hacer una travesía sin ni siquiera saber si uno volverá” (Nancy, 2000: 127).

Don Quijote en su locura es el paradigma de un cuerpo, ya que un cuerpo es el que empuja los límites hasta el final, a cie-gas, tanteando, tocando. ¿Experiencia de qué? Experiencia de “sentirse”, de tocarse a sí mismo. Pero tocarse a sí mismo es la experiencia de tocar lo que en cierta forma es imposible. El cuerpo es la experiencia de tocar indefinidamente lo intocable. Lo que “toca”, aquello por lo que uno es tocado, es del orden de la *emoción*. Emoción significa: puesto en movimiento, bambo-learse, estremecerse, afectarse, comenzar algo. A esto se suma la con-moción ya que don Quijote pone en movimiento con su cuerpo el corpus momificado de los textos de caballería.

No se puede hablar de cuerpo sin hablar de *otro*, indefinidamente otro, indefinidamente afuera. Don Quijote lleva al extremo este afuera y esta experiencia del afuera que es la locura.

Texto/vida/muerte en El Quijote: “Parergon” y marcos narrati-vos

Un notable texto de Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (1978)¹⁵, se inicia con una deriva fragmentaria, sucesivamente

15. Tanto los párrafos que figuran en este capítulo como en el Octavo son traducciones nuestras.

interrumpida y retomada, sobre el tema del *parergon*: “Todo lo que Kant vislumbró bajo el nombre de *parergon* (por ejemplo, el marco, el accesorio) no está en la obra (*ergon*) ni fuera de ella. En cuanto se presenta la oportunidad, desmonta las oposiciones conceptuales más tranquilizadoras” (1978: 3).

Kant distingue la obra de arte “propiamente dicha” de los “ornamentos” (parámetro, *parerga*), que no pertenecen intrínsecamente a la representación de la pintura o de la escultura como parte integrante de ellas, sino como un aditivo exterior, que aumenta el placer del gusto (por ejemplo, los marcos de los cuadros, los vestidos de las estatuas o las columnas de los edificios suntuosos). *Ahora bien, si el parergon no consiste sólo en el aditivo exterior, sino que está aplicado para provocar por su atractivo el asentimiento del contemplador, no se trataría simplemente de un “ornato”, sino de algo constitutivo de aquella “obra” o belleza “auténtica”.* Veamos cómo el concepto de *parergon* viene a activar las oposiciones de real/representación/ficción; cosas/signos/monedas, y su deriva de correlatos morales (bueno/malo, auténtico/inauténtico, original/copia, verdadero/falso, etcétera).

Jacques Derrida pone a prueba el concepto kantiano del *parergon* preguntándose: ¿es posible, de acuerdo con el discurso filosófico clásico, distinguir lo extrínseco de lo intrínseco, la obra de sus ornamentos? ¿Cuál es el límite entre lo accesorio y lo esencial, entre lo interno y lo externo? Afirma que no sabría distinguir lo que es accesorio o esencial en una obra, dónde comienza, dónde termina, cuál es su límite interno o su límite externo, cuál la superficie entre dos límites. No sabría si el lugar de la *Crítica de la facultad de juzgar*, en donde se define el ornamento, es también un ornamento (Derrida, 1978: 73).

En la lógica del *parergon* se advierte con claridad el procedimiento deconstructivo: eliminar la supuesta evidencia entre el

cuadro y el marco, entre el adentro y el afuera, entre lo accesorio y lo sustancial. Se trata, más exactamente, de convertir en extraños los elementos que la tradición y la cultura nos han habituado a considerar como no problemáticos, como obvios.

Volviendo a *Don Quijote*: ¿cómo delimitar un texto cuando también la vida es un texto? En *Don Quijote* se da una especie de “inercia narrativa” inexorable (Salas, 1990: 230). La narración se auto-alimenta. Los materiales literarios que se van creando –y las consecuencias extra-literarias que siguen a aquellos– se proyectan sobre el relato siguiendo un movimiento endógeno: nos encontramos ante una obra inaugural. Cervantes es el iniciador de una nueva forma literaria cuyas posibilidades explora con completa conciencia artística.

Don Quijote plantea de forma relevante las relaciones entre vida y literatura, que no es sino otra alternativa para hablar sobre lo mismo: *ergon* y *par-ergon*, y lo hace en distintos ámbitos y niveles. Esta distinción, que podría confluir en las macro-oposiciones adentro/afuera, naturaleza/cultura, adoptará la forma de la diferencia entre la vida y el sueño en Calderón de la Barca y otros autores del Siglo de Oro español, así como cogito/genio maligno en las *Meditaciones* cartesianas y, por extensión, en toda la filosofía moderna.

Texto/vida o corpus/cuerpo en Don Quijote

Según Miguel Salas (1990: 282), en primer lugar, *Don Quijote* nace, precisamente, del deseo de evitar la confusión entre vida y literatura. Como sabemos, Cervantes declara que con su obra quiso satirizar los libros de caballerías para privarlos del crédito que el público les daba. Al creer en la veracidad de tales libros, al creer en su historicidad, aquel público confundía literatura y vida, cayendo, con ello, en el mismo error en que incurriría don

Quijote. Es decir, la confusión de las “obras” con sus “marcos” y viceversa.

En segundo lugar, *Don Quijote* es la historia de la *locura* –que consistirá en la confusión entre vida y literatura– de Alonso Quijano. Para dar relevancia a esta oposición, Cervantes enfrenta el modo de aprehender la realidad de Sancho –de forma inmediata, a través de sus sentidos– y de don Quijote –de forma mediata, a través de su experiencia literaria. Comparando la forma de proceder de ambos, obtenemos las siguientes series:

Sancho: observa/comprueba/nombra/habla/dialoga/es directo/se comunica.

Quijote: evoca/interpreta/describe/“escribe”/perora/es retórico/se reafirma.

Y, continuando por esta vía de análisis, comprobamos que tales series se trasladan a grandes rasgos, al estilo de la obra. Se parece a la gran oposición que venimos viendo: en Sancho, la palabra es como una moneda de intercambio que circula, económica, transparente, es decir, no opaca, como la retórica o la poesía; en cambio, don Quijote con su locura monomaniaca, representa al menos la hipótesis del don, es decir, la posibilidad de que la palabra no comunique ni dialogue, o que su circulación sea susceptible de interrupción como una moneda falsa. Por tanto, vida y literatura son también los principios que orientan las dos grandes tendencias entre las que oscila el estilo de *Don Quijote*. En torno a ellos se estructuran dos secuencias de elementos antitéticos emparejados:

Vida: cultura tradicional/expresión oral/lengua coloquial/diálogo/intención comunicativa/visión inmediata del

mundo/denotación/amor *de visu* (de cuerpo presente).

Literatura: tradición literaria/expresión escrita/lengua culta/descripción, argumentación/intención interpretativa/visión mediata del mundo (la representación literaria), connotación. Amor *ex auditu* (de cuerpo ausente).

Aún cuando con carácter general admitimos que el referente inmediato de la literatura es la vida, en el caso de la parodia, la vida pasa a ser el referente mediato, mientras que el referente inmediato es la propia literatura. Esto es, la obra paródica no imita la vida sino el reflejo de esta en la literatura. Ahora bien, Cervantes y la deconstrucción van todavía más allá.

Cervantes introduce en el texto frecuentes e irónicas alusiones a su vivencia del proceso de creación; proyecta sobre su narración las consecuencias extra-literarias de su propia literatura –las críticas y el éxito de la Primera Parte y la Segunda Parte, apócrifa, de Avellaneda–; permite que sus personajes de ficción modifiquen su actitud al saberse famosos en la vida real. El autor se proyecta vitalmente en la obra y al dejarse arrastrar por este propósito artístico, confunde o fusiona –el inaprensible concepto de autor o conciencia autoral como indecible potencia los abismos y crematísticas– como su personaje, vida y literatura, *ergon* y *parergon*.

Es decir que, siguiendo a Platón en su concepción del arte, este no sólo está doblemente alejado de lo “real”, con la perversión que ello significa, sino que aparece junto a la concepción “moral” (maldad, mentira, alteración, falsedad) del signo que vimos en Rousseau, Lévi-Strauss y Saussure. En ese marco, se destaca, como veremos, el concepto deconstructivista de lo “indecible”: la cadena de “suplementos” o signos que mediatizan lo real y su representación, el ir y venir de la literatura a lo real

y viceversa a través de la escritura, ponen en crisis la “sensatez” misma del concepto ingenuo de realidad o referente así como el de signo y ficción. Cabe recordar que, y ya que aludimos a Platón, en la trastienda derridiana del boticario/mago o *pharmaceus*, no existiría más un “doble” alejamiento del arte respecto de la vida o una “metaparodia” (término de Salas) respecto de la parodia, sino infinitos abismos y dobles sin original.

De esta manera, Cervantes está operando en su novela una suerte de isomorfismo entre el pensamiento del loco y su puesta en discurso. No existe frontera entre literario y extraliterario o entre texto y extratexto. Y dicha frontera o “límite parergonal” indecide y caotiza los sentidos y los verosímiles, ya que la situación también hace estallar –y en primer lugar– la oposición “verdadero/falso”.

Insistimos, indecidibilidad es la imposibilidad de decidir de qué lado del límite hay más verdad o falsedad, y es un concepto que alude a la contingencia constitutiva de lo que adviene (la misma raíz de “aventura”) o puede advenir. De allí que dicho concepto, como todo lo que se relaciona al/los límite/s, es nuclear en la definición de *parergon*.

“Quijotada” en nuestro lenguaje ha pasado a ser lo opuesto de la “acción racional” con miras a un fin y una calculabilidad. Es esta falta de acción programada, esta aleatoriedad de todas las “hazañas”, lo que, y en términos de la hipótesis del don, atraviesa el indecible de las aventuras en términos de éxito/fracaso, reconvirtiendo los fracasos de don Quijote, en el éxito de *Don Quijote*. Este no es un detalle menor de la oposición *ergon/parergon*.

La estructura en espiral, cíclica y la presencia de episodios probablemente “referenciales” o históricos, más los paródicos y los meta paródicos, permiten pensar en una prosa de estructura

manierista y barroca, a base de palíndromos. Es decir, “recorrer de nuevo” el mismo camino pero de atrás para adelante. Término que también es significativo en este contexto por aludir a las recaídas o recidivas en una enfermedad.

Estamos entonces frente a un texto artístico que por su novedad y complejidad, tanto en el horizonte de su recepción a comienzos del siglo XVII, como en el actual, nos lleva a dejar de lado las categorías críticas tradicionales que buscan distinguir un sentido interior, invariante, y una multiplicidad de variaciones externas a través de las cuales, como tantos otros “velos”, se intentaría ver o restaurar el sentido verdadero, pleno, originario: la identidad, lo “uno”, el *etymon*, un “desnudo”. O, aún más, dejar caer ese gesto análogo que se pregunta lo que “quiere decir” arte, o cuál es su origen y sentido donde la forma de la pregunta ya incluye la respuesta y el arte aparece entonces pre-determinado o pre-comprendido (Derrida, 1978: 26).

El concepto de *parergon* permite la pregunta: *Don Quijote*, ¿es un solo libro? ¿son varios?; ¿las historias intercaladas son “ornamentos” o *ergon*? Lo que podemos afirmar es que el efecto de sentido de las interpolaciones es constitutivo del *continuum* de intensidades propias de la *différence* en el texto/vida/muerte.

Es la indecidibilidad lo que queda asociado al concepto de *parergon* y la correlativa imposibilidad de sostener las oposiciones adentro/afuera, realidad/ficción, autenticidad/finjimiento, etc. En consecuencia: no hay don ni locura sin la problematización (indecisión de los límites) del *parergon*.

A pesar de esta complejidad estructural, *Don Quijote* es una obra sustancialmente unitaria. El itinerario y evolución de don Quijote confieren unidad al relato, por encima de sus divisiones externas –las dos partes, publicadas con un intervalo de diez años–, de su organización interna –las tres salidas o ciclos

aventureros–, del carácter episódico acumulativo de la mayoría de los hechos argumentales, y de la proliferación de relatos interpolados dentro del relato.

Considerando que la historia de don Quijote es la historia de la locura de Alonso Quijano, la secuencia estructural de la novela reproduce los clásicos momentos de *presentación* –descripción del proceso que llevó al hidalgo a la locura– *nudo* –aventuras del caballero loco, organizadas en tres salidas– y *desenlace* –muerte de don Quijote al recobrar el juicio Alonso Quijano, y muerte del propio Quijano.

Narración del texto/vida

La historia es relatada por un narrador omnisciente, aquel que sabe más que los personajes y puede acceder incluso a sus pensamientos. No obstante, a pesar de su omnisciencia, este narrador no ha sido testigo directo de los hechos que narra, sino que reelabora la historia a partir de diversas fuentes orales y escritas. Por otra parte, en cierto tipo de situaciones, basadas en intervenciones orales de los personajes, el narrador comparte con estos la función narrativa. Finalmente, el narrador pasa a un segundo plano en las frecuentes ocasiones (aventuras fingidas e interpolaciones) en que el autor utiliza el procedimiento del *relato dentro del relato* por el cual se introducen historias narradas directamente por los personajes.

Hasta tal punto es inaugural la narración de *El Quijote* que Sancho no entiende: “que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió”. De esta forma, el autor ironiza sobre la convención literaria que permite al narrador omnisciente llegar a conocer incluso los pensamientos de los personajes.

Cervantes es muy consciente de la selección de lo que va a

contar. Por su parte, el canónigo de Toledo alude a los defectos de construcción de los libros de caballerías al decir “que no ha visto ninguno que haga un cuerpo de fábula entero, con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio”. Y critica la falta de “proporción de las partes con el todo y del todo con las partes” que se observa en esos libros. El propio don Quijote es consciente de que también el heroísmo es cuestión de selección y teme quedar mal parado si el cronista de su historia recoge la poco gloriosa aventura de los batanes.

En el transcurso del relato, el narrador se refiere a diversas fuentes de las que dice valerse y cuyas contradicciones, lagunas y omisiones, señala. Ya no el narrador, sino Cervantes, lleva este juego literario incluso al Prólogo de la Primera Parte (1605), afirmando que “aunque parezca padre” de don Quijote, es sólo su “padrastro”. Al comienzo, sin nombrarlo, don Quijote alude al cronista que luego sabremos que es Cide Hamete Benengeli. En el mismo capítulo, el narrador cita como fuente escrita unos supuestos “Anales de la Mancha”. Iniciada la aventura del vizcaíno, el narrador deja la acción suspensa porque, según afirma, el *autor* de la historia sólo había encontrado fuentes escritas para las hazañas referidas hasta ese momento. A continuación señala que el *segundo autor*, que se identifica con el propio narrador:

(...) no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se

contará en la segunda parte. (Cervantes, 1999: 104)

Al iniciarse esta Segunda Parte –recordemos que *Don Quijote* de 1605, al que suele llamarse Primera Parte, estaba, a su vez, dividido en cuatro partes, a la segunda de las que nos referimos ahora–, el narrador cuenta la forma en que encontró un manuscrito que contenía la continuación de la historia de don Quijote, cuyo autor resultó ser un supuesto historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli. A partir de este pasaje, se identifica como *autor o primer autor* a Cide Hamete, mientras que el narrador se identifica como *segundo autor*.

Tras hacer que un morisco tradujera el manuscrito, el narrador continúa la historia “siguiendo la traducción”. En ocasiones, el narrador o segundo autor se refiere a sí mismo como *traductor* de la historia.

En el último capítulo de la Primera Parte se alude a una tercera salida del caballero cuyas fuentes son exclusivamente orales: “las memorias de la Mancha”; y se menciona el hallazgo fortuito de unos pergaminos conteniendo epitafios y elogios de la vida y costumbres de don Quijote que se atribuyen a unos supuestos académicos de Argamasilla. Parece que con ello se nos quiere decir que don Quijote ha muerto y que no se conoce la continuación de su historia.

Sin embargo, las aventuras del caballero se continúan en la Segunda Parte de *Don Quijote* (1615), y Cide Hamete reaparece como fuente principal de la historia. Las referencias al autor árabe serán más frecuentes y tendrán mayor relevancia literaria en esta Segunda Parte.

En ocasiones, no es ya a Cide Hamete sino al traductor de la historia a quien se atribuyen determinados comentarios acerca de la verosimilitud donde tres veces se nos dice que el traductor

–y con este nombre se puede aludir tanto al morisco que hizo la traducción como al propio narrador que lo contrató– lo tuvo por apócrifo por no acomodarse el estilo con el que Sancho se expresa allí, respecto del que podía esperarse de su corto ingenio.

Funcionalmente, al recurrir a los artificios de la diversidad de fuentes, y su divergencia y discontinuidad, Cervantes parodia un conocido recurso de los libros de caballerías. Gracias a ello, puede, además, incorporar otras perspectivas distintas de la del narrador y permite que este se distancie de los hechos narrados, respecto a los que formula constantes referencias irónicas. Por otra parte, la convivencia de fuentes escritas y orales remite a una doble dimensión –*histórica* (fijada en las fuentes escritas) y *legendaria* (difundida por las fuentes orales)– de las aventuras de don Quijote. Son recursos que tienen la virtud de presentarnos una realidad polifacética. También el artificio narrativo del *manuscrito encontrado* parodia un recurso habitual de los libros de caballerías.

Es evidente que lo intratable de la locura se hace más intratable aún, siendo esta un *acting out*, es decir un pasaje –en este caso de las hojas de los libros al libro-mundo de la vida y de este nuevamente al “libro de la fama”– con la inclusión de este otro intratable: el *parergon*. *Parergon*, además de un intratable en sí mismo, constituye una categoría de la deconstrucción para multiplicar y diseminar los problemas de límites y hacernos reconocer su condición de indecibles.

Más allá de los debates que desata desde su inclusión en los textos de Kant hasta las re-elaboraciones deconstruccionistas, estamos frente a un laberinto barroco de niveles, desniveles, límites, abismos entre escritura y vida/muerte y sus respectivas leyes estéticas, filosóficas, en suma históricas, que definirán el lugar –*locus*– del “loco”, en cada tiempo y espacio.

Revisemos entonces, algunas características que hacen del “parergon” una categoría de la teoría estética, tan compleja y manierista en sus lazos con la locura, el don y el relato de *Don Quijote*.

La fluctuación entre la “cosa” y su “representación” no tiene en esta novela otro estatuto que la indecidibilidad. Por ejemplo, Alonso Quijano dicta su testamento y una de sus voluntades es que si Antonia Quijana, su sobrina, “quisiere casarse, se case con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas sean libros de caballerías; y en caso que se averiguare que lo sabe, y con todo eso mi sobrina quisiere casarse con él y se casare, pierda todo lo que le he mandado...” (Cervantes, 1999: 915). No obstante pensemos: ¿existía alguien, salvo su sobrina, que no hubiera leído alguna novela de caballería? Aún en el caso de su sobrina: ¿no fue su tío Quijano/Quijote, en escenario real el arquetipo caballeresco? ¿Hasta qué punto esa presencia no es también “lectura” si don Quijote es “un signo de sí mismo”?

Es compleja la inversión entre moneda=locura de toda la trayectoria de don Quijote, con esta ecuación donde, “pierda todo lo que le he mandado, lo cual puedan mis albaceas distribuir en obras pías a su voluntad.” (Cervantes, 1999: 915). El don se invierte en contradón, el “todo” habría de “distribuirse” (se entra en otra economía que no es la del “don”), las “historias profanas y necias de la andante caballería” se invierten en la jerarquía de su deseo en “obras pías a voluntad de los albaceas”. El don se vuelve volitivo, transparente, legalizado y ejercido por representantes testamentarios legítimos según la existencia o no de reciprocidad en el cumplimiento del deseo final de don Quijote, es decir, ya no hay don.

El cierre del testamento hace ni más ni menos que al título

de esta Segunda Parte y su desconocido autor:

Ítem, suplico a los dichos señores mis albaceas, que si la buena suerte les trajere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente se pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe; porque parto desta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos. (Cervantes, 1999: 915)

Un elemento clave del *parergon* es la institución de la propiedad intelectual, a punto tal de que puede arrastrar consigo la obra (el “ergon”) como objeto de valor artístico.

Recordemos la relación entre “título” (crediticio), valor, moneda. Son componentes de la “obra de arte” que tocan a estructuras sólidas, a instituciones “materiales”, ¿cuánto cotizaría un original firmado por Cervantes?, ¿y una falsificación? ¿Cuánto desgaste afectivo hay en la decepción de un lector por la pérdida de la identidad loca de don Quijote y su posterior muerte? ¿Cuántos seguidores de telenovelas, en la actualidad, han obligado a los productores y libretistas a resucitar personajes entrañables, dados de baja –en un argumento sobredeterminado– por falta de presupuesto?. Todos estos va-y-ven del arte a la vida y de la vida al arte, palíndromos con una muy tenue delimitación y que gozan, desde la modernidad, de legislaciones autónomas, son constitutivos de la obra de arte.

El *parergon*, más que una categoría que marca los límites, representa la imposibilidad constitutiva de su trazado, la inseparabilidad anatómica y fisiológica del texto/vida/muerte, la in-

completitud básica y también constitutiva de las “obras” (*ergon*) sin su entorno de circulación y recepción (*parergon*), la insaturabilidad de los contextos. Por ello, la deconstrucción se distingue de un simple análisis o de una “crítica” y trabaja, lo más estrictamente posible, en ese lugar donde el agenciamiento llamado “interno” de lo filosófico se articula de manera necesaria (interna y externa) con las condiciones y las formas institucionales del arte y su circulación.

Si nos preguntamos por el título como elemento parergonal: ¿cuál es el *topos* del título? ¿Tiene lugar y, en ese caso, dónde en cuanto a la obra? ¿Sobre el borde? ¿Fuera del borde? ¿Es que el *topos* del título ordena la “obra” desde la instancia discursiva y judicativa de un “fuera-de-obra, desde el exergo de un enunciado más o menos directamente definicional, y aún si la definición opera a la manera de un performativo? Un título es un crédito, para el lector, equivale a una moneda que puede resultar falsa, o sea, a la hipótesis que encadena al don con la deuda-pérdida-de-erroche-ganancia-economía, etcétera.

Desde el punto de vista de las técnicas cervantinas de escritura y básicamente las puestas en abismos de la narración, podríamos decir que el título es más bien “clásico” e ingenuo pareciendo sustraerse a todos los travestismos de identidades que ocurren “dentro de la obra”. Más aún tratándose del privilegio judicativo asignado a lo que sería el “alias don Quijote” respecto del nombre (¿verdadero? ¿falso?) de Alonso Quijano El Bueno.

La locura de don Quijote ocupa la casi totalidad de las dos partes, no obstante el regreso al personaje inicial, previo a su “crisis” de locura/razón. Casi podríamos definir esta novela como un “círculo en abismos”:

Como si un discurso sobre el círculo debiera también des-

cribir un círculo, y quizá, aquello mismo que él describe, describir un movimiento circular en el momento mismo en que él describe un movimiento circular, el describir desplazándose él mismo en su sentido; o bien como si un discurso sobre el abismo debiera conocer el abismo, en el sentido en que uno conoce lo que ocurre, lo que afecta, como se conoce un fracaso o un éxito más bien que un objeto. El círculo y el abismo, por lo tanto, el círculo en abismo. (Derrida, 1978: 29)

Don Quijote, “primer hombre tipográfico”

No es un detalle menor, a los fines de analizar la problemática parergonal en *Don Quijote*, lo que Marshall McLuhan (1985) plantea sobre Cervantes y su enfrentamiento (el primero) con el “hombre tipográfico” en la figura precisamente de don Quijote. Según el estudioso canadiense, Cervantes, en su vida y en su obra, presenta el caso del hombre feudal enfrentado con un nuevo mundo cuantificado y homogéneo. McLuhan cita a Lowenthal en su libro *Literature and the Image of Man* (1957):

Los temas de esta novela son fundamentalmente los de un viejo modo de vida reemplazado por un nuevo orden. Cervantes hace destacar los conflictos resultantes en dos formas: mediante las luchas del caballero, y mediante el contraste entre éste y Sancho Panza. Don Quijote vive en un mundo de fantasía, el de la jerarquía feudal, en vías de desaparición; las gentes con las que trata, por el contrario, son mercaderes, pequeños funcionarios del gobierno, intelectuales sin importancia; en breve, son, como Sancho, gentes que quieren llegar a algo en la vida y que, por ello, dirigen todas sus energías a las cosas que pueden traerles

algún provecho. (1985: 252)

La idea de McLuhan es que Cervantes establece una ambivalencia extremadamente útil al elegir los grandes folios de los libros de caballerías como “la” *realidad* de su protagonista. La imprenta era la nueva *realidad*, y fue ella la que hizo asequible al pueblo por primera vez la vieja realidad de la Edad Media, del mismo modo que, en nuestros días el cine y la televisión han dado, en nuestras vidas, una dimensión y una realidad a la epopeya de la conquista del Oeste como sólo las tuvo, como hecho histórico, para unas pocas personas. A los fines que nos interesan, es claro que son los medios (imprenta, cine, etc.) los que construyen lo real para la gente en el marco parergonal de una “artefactualidad” (Derrida, 1998c: 57) donde la separación entre los hechos, la ficción constitutiva del relato que los da a conocer y la técnica con que estos se manipulan y se ofrecen al observador tiene la indecidibilidad propia del *parergon*.

Lowenthal hace otras observaciones acerca de don Quijote, que vienen aquí muy al caso para la comprensión de la cultura de la imprenta:

Podría decirse que Don Quijote es la primera figura de la literatura renacentista que busca con la acción poner al mundo en armonía con sus propios planes e ideales. La ironía de Cervantes reside en el hecho de que, mientras su héroe batalla abiertamente contra lo nuevo (las primeras manifestaciones de la vida de la clase media) en nombre de lo viejo (el sistema feudal), en realidad él trata de consagrar un nuevo principio. Este principio consiste, básicamente, en la autonomía del pensamiento y del sentimiento individuales. La dinámica de la sociedad ha

venido a exigir una continua y activa transformación de la realidad; el mundo ha de ser construido perpetuamente de nuevo. Don Quijote re-crea su mundo, aunque lo hace de un modo fantástico y solipsístico. El honor por el que entra en la palestra es producto de su pensamiento, no de valores socialmente establecidos y aceptados. Defiende a quienes considera merecedores de su protección y asalta a los que estima inicuos. En ese sentido, es tanto un racionalista como un idealista. (McLuhan, 1985: 253)

Nuestro *leitmotiv* en relación a la metafísica de la presencia: Quijote/Cervantes encarna la hipérbole de la locura como Descartes encarna la hipérbole del cogito.

Este desdoblamiento que hace de Quijano/Quijote el primer *homo typographicus*, se vincula entonces con un principio constitutivo de la percepción de lo real, que es, a la vez, tan parergonal y “loco” (por el solipsismo, el honor y un pensamiento que no tiene relación con lo socialmente aceptado) como “sensato” y “cartesiano” (racional e idealista). Es decir, finalmente, indecible.

Traducción, parergon y locura como posibilidad de lo imposible

¿Es la traducción un aspecto parergonal clave? Por cierto, allí está en juego nuevamente el “original”, la “firma”, la incompletitud constitutiva y no saturable de los textos y los contextos. Si la locura es un *acting out*, el pasaje o transposición de un límite de lo real, también es un hecho de traducción, una reescritura que provoca siempre revolución y ruptura. La locura es también un hecho de lenguaje en los límites o lenguaje de los límites ya que quiebra el lenguaje convencional.

Según Natalia Lamana (2001) pensar en el lenguaje es pen-

sar en una cierta cosmovisión del mundo, en ideología, por eso, el empecinamiento del caballero resulta peligroso a los ojos de los personajes “orales” pues, justamente, sus palabras se constituyen en acto, tienen un matiz “performativo”. Lo literario y la praxis se fusionan en el accionar del caballero y se dan constantes pasajes entre ambos aspectos, se establece un diálogo que en realidad no es dialéctico porque es ante todo oxímoron, coincidencia de contrarios.

Entonces, el lenguaje utilizado por Quijote no sólo tendría un valor comunicativo sino que se constituye como praxis porque la función estética o, en este caso, la reescritura, determinan su comportamiento respecto de la “realidad”.

Se podría suponer que el mayor inconveniente no es tanto el de un lenguaje anacrónico, sino el de una cosmovisión anacrónica desde la perspectiva de los personajes orales, quienes además parten de una división taxativa entre lenguaje y realidad como dos espacios completamente dicotómicos. No existe ni debe existir confusión entre el “mundo” y las “palabras”.

El papel de don Quijote en el lugar del traductor y el enfrentamiento con un mundo que censura la reescritura, estaría marcando, en cambio, una concepción distinta acerca del lenguaje; para el hidalgo este es un espacio abierto y de posibilidad. Para él, sería el lenguaje el que da forma a la realidad y la palabra escrita sería la praxis a través de la cual se le da sentido. El malestar de los personajes orales no reside tanto en no entender los códigos caballerescos como en considerar vacío de sentido ese discurso que no se condice con la “realidad” imperante.

Para el mundo oral la realidad preexiste al lenguaje y este debe adaptarse a ella, reflejarla miméticamente. Hay correspondencia y transparencia entre palabra y mundo. Por el contrario, para don Quijote –personaje gramatológico– puede darse un

sentido al mundo sólo a través de la palabra escrita. Porque para Quijote la palabra es fe, es pro-mesa, es *trans-ducere* o “llevar más allá”. Nadie mejor para esta operación que alguien “móvil”, un caballero “andante” que dice “no” a lo convencional, a lo literal de la realidad siempre fluida. Don Quijote es un *homo viator*: como todo es mudable en el mundo, el hombre también es un peregrino, un traductor nómada. Y esta fe del caballero en la palabra escrita, en la posibilidad de la traducción, contrasta con la idea de lenguaje del resto de los personajes. Tanto la hipótesis de McLuhan sobre don Quijote como el primer hombre tipográfico, y la de Lamana (2001) del Quijote *homo viator*, dan por tierra con el mentado “anacronismo” de don Quijote.

El arte de la locura y de la deconstrucción como máquina de leer, consiste en invertir la perspectiva: los anacrónicos (o atrasados) son los otros personajes. La lanza de don Quijote señala el porvenir.

Uno se preguntará por qué la traducción se funda como una “necesidad” (fatalidad) para el caballero y la respuesta habría que buscarla tanto en el *homo viator* o peregrino, como en aspectos del “destino” o *fatum* o *noia* de los griegos: en Quijote la realización de la caballería actúa como *para-noia*, que vence la contingencia o convierte la casualidad en causalidad. Vimos en anteriores trabajos (Levstein, 1995) hasta qué punto la autorreferencia y los “mandatos” constituyen una característica de la locura. Aquí también la reescritura se convierte en menester para Quijano porque lo posible y la necesidad son dos aspectos presentes y vinculados en una empresa de fe literaria y, como dice Kierkegaard, “el «yo» tanto desespera por falta de posible como por falta de necesidad” (citado en Lamana, 2001: 131).

Los prefijos “meta”, “trans” y la problemática parergonal

El discurso de la utopía, como el de la locura, supone o presupone siempre –según la deconstrucción– un performativo. Utopía como locura se unen en esa inapropiedad del lugar, que ya tematizamos. Hay una locura y una utopía irreductibles que hacen de ambas palabras una especie de “promesa” o una estructura de un nombre cuyo concepto no alcanzamos a vislumbrar pero del que sabemos que no se puede hablar “desde afuera”. Ambas son del orden del “no-lugar” y su “ahora” es un proceso que crece en el “entre”.

Juan José Saer (1998) reconoce también la imposibilidad de afirmar la verdad y la ficción como un par de contrarios. Es evidente que la oposición realidad/ficción basada en la posibilidad de lo verificable para la primera del par, implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. La ficción no es una reivindicación de lo falso. La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. Esto es: *Don Quijote* no pontifica sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resigna a la función de entretenimiento o de artificio.

Aunque se afirme como ficción, quiere, sin embargo, ser tomada al pie de la letra. Volviendo al término “crédito”, fundamental en nuestro eje de búsqueda, sabemos que la pretensión de credibilidad de la ficción puede sonar escandalosa pero, sin embargo, sabemos también que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, como tantos otros, nos parece enteramente digno de crédito.

La deconstrucción (Derrida, 1989b: 28-75) no es un método ni menos aún una técnica, porque cada intervención suya tiene un carácter irreductiblemente singular, vinculada como está ella misma a su vez a la singularidad del texto (o de su coyuntura)

que lee y del texto que escribe. La deconstrucción se auto-impone un “respeto” inaudito al deseo de idioma y a la intriga de la firma secreta diseminada en cada corpus textual. *No es que la deconstrucción invierta, en la metáfora, el sentido propio y el sentido figurado, sino que determina el sentido “propio” de la escritura como la metaforicidad misma.*

El concepto de metáfora, la oposición de un sentido propio y un sentido figurado, la idea del desgaste de las significaciones a partir de un sentido originario, y el proyecto de una metaforología general, depende de todo el sistema de oposiciones que vimos en el Capítulo Segundo, que configuran la metafísica de la presencia. Así, la metaforología se habría derivado del discurso filosófico que pretende dominar. Esto implica que el concepto de metáfora es él también un “filosofema”. Y de allí se siguen dos consecuencias contradictorias:

- a) Es imposible dominar la metafórica filosófica como tal, *desde el exterior*, al servirse de un concepto de metáfora que sigue siendo filosófico. Si todo es filosofema, ya no hay límite entre lo propio y lo no propio. El concepto de “propiedad” se vacía de sentido.
- b) Por otra parte, la filosofía se priva de lo que ella misma se da. Como sus instrumentos pertenecen a su campo, es impotente para dominar su tropología y su metafórica generales.

Esto significa que el discurso filosófico no puede dar cuenta de su tropología en lo que sería una *metafilosofía*.

Si esto ocurre en el interior del lenguaje filosófico y la crítica de su retórica, ¿qué ocurre con otros discursos regionales, como en una filosofía de la literatura implicada en toda crítica literaria, tal como es el caso que nos ocupa?

Derrida analiza esta “aporética” cuando, retomando la defi-

nición de Aristóteles, dice que la metáfora es *epífora*, traslado a una cosa de un nombre que designa otra, con la que aquella está ligada, bien por proximidad ontológica, bien por semejanza o analogía, siendo esta, la metáfora por analogía, la metáfora por excelencia. El lugar de la metáfora (por lo pronto el lugar de su tratamiento teórico) es el del nombre y la nominación (y así, la referencia semántica, cuya condición principal es la univocidad); y el recurso o la fuente de la metáfora es el *principio de la analogía* que, como hemos constatado, recorre toda la percepción de don Quijote. Ahora bien, tanto el primer rasgo como el segundo no hacen sino atar al concepto de metáfora “a la gran cadena inmóvil de la ontología aristotélica” (Derrida, 1989b: 31) o lo que es su equivalente, la cadena metafísica de valores del *logos*, la voz significativa, el nombre, la mimesis, la semejanza, en el horizonte de la verdad como presencia. A esto se opone la deconstrucción desde su cadena metonímica de indecibles.

Para la metafísica, hay en la metáfora un riesgo de pérdida de la plenitud de sentido, ya que la traslación puede abrir la significación a una errancia o deriva que deja en suspenso la referencia.

Ocurre con la relación analógica lo mismo que con esta hermosa analogía –fotológica y heliotrópica– que ofrece Derrida en *De la Gramatología*:

Desde que se admite que en una relación analógica todos los términos están ya cogidos, uno por uno, en una relación metafórica, todo se pone a funcionar no ya en sol sino en estrella, quedando la fuente puntual de verdad o de propiedad invisible o nocturna. (Peñalver, 1989b: 31)

Toda la lengua filosófica como la literaria es un sistema de

“catacresis” o “metáforas forzadas” por lo que “no es la metáfora la que está en la filosofía, sino la filosofía en la metáfora” (1989b: 32). Tanto en filosofía –y agregamos como en literatura– es la metáfora, que como el sol, sale y se pone, invade y abre el campo visual (y eidético, conceptual: inaugura el lenguaje) y se oculta o se retira. En ese movimiento, la oposición de lo propio y lo figurado llega a perder toda pertinencia; dicha oposición se inscribe ahora en un movimiento trópico sin fundamento. La metáfora heliotrópica es la metáfora de las metáforas.

Con la pérdida de sentido de “la propiedad del sentido y del sentido de propiedad” (1989b: 33), surge el problema de los “metaniveles” como de las lenguas en su necesidad de traducción, tal como anticipáramos.

La metáfora –por extensión, cualquier tropo que comience por “meta”– es representada por Derrida como una enorme biblioteca dentro de la que nos estaríamos desplazando sin percibir sus límites. Un dato clave: *metaphorikos* sigue designando actualmente, en griego moderno, todo lo que concierne a los medios de transporte. Lo claro es que en el lenguaje que habitamos y nos habita, no podemos detener el vehículo, o anclar el navío. Nunca es posible dominar completamente la “deriva”, porque no hay nada que no pase con la metáfora y por medio de la metáfora. “Todo enunciado a propósito de cualquier cosa que pase, incluida la metáfora, se habrá producido *no sin* metáfora” (Derrida, 1989b: 37. La cursiva es del original).

Los “meta” no son jamás un límite constitutivo o sustancial, sino complejos parergonales provisorios y migrantes.

No hay parodia preexistente a una metaparodia. Esto es así porque la parodia como el *parergon* o como la metáfora, se retira de la escena y lo hace en el momento de su más invasora extensión, en el instante en que desborda todo límite:

Su retirada tendría entonces la forma paradójica de una insistencia indiscreta y desbordante, de una remanencia sobreabundante, de una repetición intrusiva, dejando siempre la señal de un trazo suplementario de un giro más, de un re-torno (*re-trait*) en el trazo (*trait*) que habrá dejado en el mismo texto. (Derrida, 1989b: 38. La cursiva es del original)

Por ejemplo, el texto de Amadís parodiado en *Don Quijote* y a su vez “parodias” (¿cómo asegurarlo?) de don Quijote parodiadas por otros personajes dentro del mismo *Don Quijote*.

Dice Derrida: “La metáfora –también en esto occidental– se retira, está en el atardecer de su vida” (1989b: 39). Heliotropismo negativo de la metáfora occidental. Es esta una manera de radicalizar la proposición de Heidegger de que “lo metafórico sólo se da dentro de la metafísica” (1989b: 42). Imposible deconstruir la metafísica del presente sin comenzar por desestabilizar su tropología, el lenguaje que la nombra. Y el eje, claro está, es el tropo por excelencia: la metáfora. Pero lo que ocurre con esta última tiene un efecto dominó sobre la totalidad de la retórica occidental.

La metáfora (desplazamiento) –como la locura (lugar) o el cuerpo (espaciamento y sentido)– es una estructura intratable en la que nos encontramos de antemano implicados y desplazados.

La relación de la metáfora con nuestro, en este caso, cuarto intratable –el don– es que el proceso de metaforicidad se podría comprender bajo el concepto o el esquema del desgaste como devenir-usado o devenir-gastado (metáfora lexicalizada). El sentido “propio” sería resultado de un desplazamiento veloz que, lejos de acumular con el “uso” un interés o una usura o plusva-

lía, no hace más que erosionarse, perderse. No hay economía o re-torno al hogar de lo propio.

El sentido, cualquiera sea el tropo que lo exprese, está –según Du Marsais–, en una “morada prestada” (Derrida, 1989b: 52).

Por ejemplo, este *ergon* (tesis) está en un cuerpo alquilado, mientras su *parergon* (sus bordes, sus otros) son los pequeños recreos para comer o hacer de comer, ir al cine, visitar amigos, dormir, ducharse, dar clase, etc. Escenarios con límites, sí, pero donde tampoco está tan claro que el *ergon* no siga operando. Los cortes de los flujos no son quirúrgicos. Los límites se redefinen, se desplazan.

La deconstrucción de cualquier “metalenguaje”, al igual que de cualquier aspecto de la presencia, arrastra toda la cadena de oposiciones que han sostenido la metafísica de la presencia desde Platón a Husserl, para invertir dichas oposiciones: lo primero es el tropo, el desplazamiento, lo “no propio” o “figurado”. La metáfora en tanto traslado o desvío es anterior al Ser, que “surge” por así decirlo, ya desplazado, ya velado, ya disimulado en un movimiento de re-trazo o retirada suplementaria porque siempre fue “trazo” o huella infinitamente remitida.

Y entonces, si no se puede hablar del Ser metafóricamente, tampoco puede hablarse de él propia o literalmente: “Del ser se hablará siempre *quasi* metafóricamente, según una metáfora de metáfora, con la sobrecarga de un trazo suplementario, de un *re-trazo*” (Derrida, 1989b: 58. Cursivas en el original). Lo mismo vale para cualquier “meta” o estructura “abismal” (de uso, de desgaste, eventualmente de ruina); un discurso cuyo reborde retórico no es ya determinable según una línea simple e indivisible, según un trazo lineal e in-descomponible.

No hay meta metáforas ni meta parodias porque no hay más que metáforas de metáforas o parodias de parodias. No hay acu-

mulación ni calculabilidad. Todo metalenguaje es una metafísica.

Así, la retórica no puede enunciarse a sí misma y su posibilidad, más que desplazándose al trazo suplementario de una retórica de la retórica y, por ejemplo, de una parodia de la parodia, de una metáfora de la metáfora, etc. No hay límite sin desplazamiento y viceversa, pero precisamente por eso, las condiciones de existencia de ambos conceptos son su propia imposibilidad.

Capítulo Sexto

Lecturas de *Don Quijote*

Vida/texto/muerte en “Vida de don Quijote y Sancho” de Miguel de Unamuno

Si verdaderamente existe un “don” de don Quijote, este no puede ser otro que el de hacer pésimos negocios. La inmortalidad es uno de ellos; se consume la vida del mortal en aras de llevarse toda la gloria, de no dejar otro “trabajo de duelo” a la memoria social por-venir que el de tener que acudir al nombre propio en tanto metonimia y prosopopeya para “combatir” (enfrentar en un duelo) al olvido. Eso hace don Quijote. Sacrificar el cuerpo de Quijano al corpus de Quijote. Así lo quiso también Miguel de Unamuno (2000), quien escribe sobre don Quijote:

En esto de cobrar eterno nombre y fama estribaba lo más importante de su negocio (...). ¿Qué era eso de la honra de que andaba entonces llena nuestra España? ¿Qué es sino un ensancharse en espacio y prolongarse en tiempo la personalidad? ¿Qué es sino darnos a la tradición para vivir en ella y así no morir del todo? (...). Y es él [don Quijote] para nosotros, ante todo y sobre todo, el eterno productor de inmortalidad (...). No buscó [Quijote] provecho pasajero ni regalo de cuerpo, sino eterno nombre y fama, poniendo así a su nombre sobre sí mismo. Sometióse a su propia idea, al don Quijote eterno, a la memoria que de él quedase... (Unamuno, 2000: 49-53)

Y aquí viene algo fundamental en el tema que nos ocupa, por-

que toca de lleno al “don”, pero al don como carrera de postas, como descentramiento, como disolución de los egos:

Y así es siempre en toda obra grande entre los hombres, y es que la tal obra, si ha de ser de veras grande, ha de hacerse en obsequio de hombre; de hombre o mujer, mejor de mujer que de hombre (...). Para cada uno de nosotros el centro está en sí mismo. Pero no puede obrar si no lo polariza; no puede vivir si no se descentra. Y ¿adónde ha de descentrarse sino teniendo a otro como él? El amor de hombre a hombre, de hombre a mujer, quiero decir, ha producido las maravillas todas. (Unamuno, 2000: 135)

La “apropiación” (brutal) de Quijote-texto y Quijote-muerto, se hace evidente aquí:

Para mí sólo nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir (...), hace decir el historiador a su pluma. Y yo digo que para que Cervantes contara su vida y yo la explicara y comentara nacieron Don Quijote y Sancho. Cervantes nació para contarla, y para explicarla nació yo (...). *No puede contar tu vida, ni puede explicarla ni comentarla, señor mío Don Quijote, sino quien esté tocado de tu misma locura de no morir*. Intercede pues, a favor mío, ¡oh mi señor y patrón!, para que tu Dulcinea del Toboso, ya desencantada merced a los azotes de tu Sancho, me lleve de la mano a la inmortalidad del nombre y de la fama. ¡Y si es la vida sueño, déjame soñarla inacabable! (Unamuno, 2000: 317. La cursiva es nuestra)

Dicha apropiación del Quijote y subestimación de Cervantes

es correlativa de una postura y una retórica unamuniana que llamamos “anti-retórica” o “anti-ficcional” en la que Cervantes no es más que un transcriptor de la vida histórica de Alonso Quijano o un receptor/traductor de los manuscritos árabes de Cide Hamete, o bien alguien que con más suerte que talento encontró la biografía de Quijano/Quijote en los Archivos de la Mancha:

(...) que como casi todos los prólogos (incluso este) no son apenas sino mera literatura, Cervantes nos revela que encontró el relato de la hazañosa vida del Caballero de la Triste Figura en unos papeles arábigos de un Cide Hamete Benengeli, profunda revelación con la que el bueno –¡y tan bueno!– de Cervantes nos revela lo que podríamos llamar la objetividad, la existencia –existere quiere decir estar fuera– de don Quijote y Sancho y su coro entero fuera de la ficción. (2000: 40)

Esta colocación en el mundo histórico, agrega plusvalía a la autobiografía de esta *Vida* que es a la vez de don Quijote, de Sancho, de Unamuno, y que también está entre lo histórico y lo hagiográfico al establecer el constante paralelismo de don Quijote con San Ignacio de Loyola.

El desprecio de Unamuno por lo retórico-ficcional como literatura que se opone a los valores vitales, es un correlato de su exaltación por la locura y la fe, contra la razón y la ciencia. Veamos lo que recomienda a su amigo:

Si quieres, mi buen amigo, llenar tu vocación debidamente, desconfía del arte, desconfía de la ciencia, por lo menos de eso que llaman arte y ciencia... Que te baste tu fe. Tu fe

será tu arte, tu fe será tu ciencia (...). He dudado más de una vez de que puedas cumplir tu obra al notar el cuidado que pones en escribir las cartas que escribes. Hay en ellas, no pocas veces, tachaduras, enmiendas, correcciones, jeringazos. No es un chorro que brota violento, expulsando el tapón. Más de una vez tus cartas degeneran en literatura, en esa cochina literatura, aliada de todas las esclavitudes y de todas las miserias. Los esclavizadores saben bien que mientras está el esclavo cantando a la libertad se consuela de su esclavitud y no piensa en romper sus cadenas. (Unamuno, 2000: 34)

Nos interesa desde el punto de vista parergonal esta salida del universo ficcional como maniobra de Unamuno para dejar fuera del juego de los méritos a Cervantes. Como Cervantes estorba a esta biografía sobreimpresa de Unamuno, lo toma por un buen transcriptor: “baste que nos haya conservado el relato de su vida y hazañas” (2000: 118).

Unamuno entiende –ingenuamente si lo miramos desde la deconstrucción– que la locura (especialmente la locura de don Quijote de la que Unamuno se percibe como la encarnación) no admite retórica, sino que es un “chorro que brota violento”. Pensamiento pretendidamente asígnico de la locura. Una elipsis, especie de retórica de esta “anti-retórica”, con un sentido parergonal antiliterario importante, aparece en la decisión de Unamuno de no glosar el Capítulo VI (del escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería del Quijote) porque “es crítica literaria que debe importarnos muy poco. Trata de libros y no de vida. Pasémoslo por alto” (2000: 70). Es decir, Unamuno niega existencia al prestidigitador de la multiplicidad de efectos y paradojas, al autor-pasaje de la indecidibilidad de los sentidos

de las burlas, los desencantos/desengaños, representaciones, ficciones, parergones, en fin, de la diseminación del sentido.

En el mismo sentido, nos remitimos a *Antígona Extramuros* (Levstein, 2000) cuando destacábamos el “delirio” (OH) o cualquier enunciado de un loco/a (OY), en tanto performativo y *acting out*, o sea cuerpo en acción que se sale de la norma o del marco (*parergon*) o del consenso social, es decir, locura (OX). La “obra” de don Quijote es “redundancia de la vida, esfuerzo que en redondearse y cumplirse se perfecciona y acaba, obra cuyo fin es la obra misma (...). Don Quijote canta, don Quijote es poeta (...) de la plenitud del heroísmo le brotó el canto” (Unamuno, 2000: 230).

El tema retórico obsesiona a Unamuno quien ya casi al final de *Vida*, apela al lector diciéndole: “Si no he logrado desasosegarte con mi Quijote, es créemelo bien, por mi torpeza y porque este muerto papel en que escribo ni grita, ni chilla, ni suspira, ni llora, porque no se hizo el lenguaje para que tú y yo nos entiéramos” (2000: 298).

El clímax de esta obsesión de Unamuno contra la ficción como mentira “sancionada” se pone de manifiesto en su relato sobre el retablo de Maese Pedro. La destrucción de las figurillas de pasta del retablo promueve una interesante reflexión de Unamuno que se liga a la hipótesis de la moneda falsa y al desanudamiento de la crematística que afecta entre otros al par opositivo realidad/ficción recurrente en nuestra investigación:

Arman los maese pedros sus retablos de farándula y pretenden que por ser las de ellos figurillas de pasta, declaradas tales, se las respete. Y lo que el Caballero andante debe derribar, descabezar y estropear es lo que, a título de ficción, hace más daño que el error mismo. Porque es más

respetable el error creído que no la verdad en que no se cree. (2000: 201)

Pedro le explica que es un:

(...) juego de compadres para pasar el tiempo y hacer que hacemos (...) y aquí a nadie se embauca, sino que se deleita y regocija a la galería, que aunque finge creer la comedia, tampoco la cree en verdad; mire señor, no malgaste sus energías en pelear con figurillas de pasta. (2000: 202)

¿Pero es que existe un paradigma de “ficción sancionada” más importante cotidianamente que una moneda, cosa de encantamiento y desencantamiento, de inflación y deflación y que hasta puede ser falsa?

Nada hay más insoportable que la exigencia de que se guarden estrechamente los ritos, etiquetas y rúbricas de las cosas de pura representación, y que sean los que se dan de maestros de ceremonia los que menos respeten la verdadera seriedad de la vida. (2000: 202)

(...) el verdadero valor quijotesco puede, suele y debe consistir muchas veces en atropellar toda cortesía y aparecer, hasta si preciso fuere, grosero. Sobre todo con los maese Pedros que viven de retablos (...). ¿Conocéis cosa más terrible que oír la misa de un cura ateo, que la celebra para cobrar el pie de altar? ¡Muera toda farándula, toda ficción sancionada! (2000: 204)

La contrapartida de esta vida transparente, no opacada por ninguna figura retórica que en Unamuno opone la literatura,

por un lado, con sus correlatos mentirosos y moralmente negativos, y la vida del lado de la verdad, es sintetizada en estas palabras de Nietzsche, retomadas por Jacques Derrida: “¿Qué es la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias y antropomorfismos” (Nietzsche citado en Derrida, 1989c: 41).

Pero, la “verdad” del “duelo verdadero”, lejos de la posición de Unamuno, también forma parte de este “ejército”, sigue o precede a la teoría de las figuras, y esta retórica no es en modo alguno –desde la deconstrucción– parte de un simulacro confortable, incluso dirá Derrida “que en esta procesión el duelo cobra la plena gravedad de su significado: nace de él; soporta y permanece allí en sufrimiento” (1989c: 41).

Duelo, metonimia y prosopopeya

Miguel de Unamuno recurre muchísimo a la metonimia, figura que es “parte del todo” al que a veces convoca o representa, pero otras veces –las más– lo excede; y el “todo” es finalmente una abstracción impersonal y especulativa que no llega a la “fe” ni al “corazón” como él pretendería.

Las palabras con que se refiere a lo metonímico son “cifra”, “compendio”, “resumen”, “único”, “superlativo”, etc. El nombre propio es diferente y singular y puede ser una metonimia. Por ejemplo, “Sancho” es la metonimia del “género humano” para don Quijote, fue su coro, la humanidad toda para él. Quijote lo necesitaba “para hablar”, esto es, para pensar en voz alta sin rebozo, para oírse a sí mismo y para oír el rechazo vivo de su voz en el mundo (2000: 71).

El duelo es metonímico y prosopopéyico. La memoria que conservamos de los muertos es “prosopopeya-metonímica”. Y, dice Paul de Man, “la prosopopeya es alucinatoria” (de Man citado en Derrida, 1989c: 39) ya que no podemos pensar al otro

(muerto) excepto entre la memoria y la alucinación. La muerte le ocurre al otro quien ya no existe más “en sí mismo” sino “en” nosotros, “entre” nosotros.

Otras metonimias, más abstractas, se alejan de la prosopopeya y se combinan con la asíntota. Por ejemplo, el quijotismo, según Unamuno, es la fe en lo imposible, es metonimia de la religión, filosofía y espíritu del pueblo español. El deseo de no morir es su paradigma:

El ansia de gloria y renombre es el espíritu íntimo del quijotismo, su esencia y su razón de ser (...). El toque está en dejar nombre por los siglos, en vivir en la memoria de las gentes. ¡El toque está en no morir! (...). Esta es la raíz última, la raíz de las raíces de la locura quijotesca (...).

A cobrar fama, pastoreando y cantando (...). ¿Hay una filosofía española, mi Don Quijote? Sí, la tuya, la filosofía de Dulcinea, la de no morir, la de creer, la de crear la verdad. Y esta filosofía ni se aprende en cátedras ni se expone por lógica inductiva ni deductiva, ni surge de silogismos, ni de laboratorios, sino surge del corazón. (Unamuno, 2000: 279-286)

Don Quijote es metonimia y paradigma del pueblo español y sus desgracias: “Tu pueblo también, arrogante caballero, se creyó ministro de Dios en la tierra, y brazo por quien se ejecuta en ella su justicia, y pagó muy cara su presunción y sigue pagándola. Creyóse escogido de Dios y esto lo ensoberbeció” (Unamuno, 2000: 90).

En el Capítulo LXXVIII de la Segunda Parte, don Quijote entristece porque ve vacilar la fe de Sancho quien le pide un salario como escudero, Quijote le responde: “vale más buena esperanza

que ruin posesión”. Dirá Unamuno: “la esperanza crea lo que la posesión mata” (2000: 173). La metonimia tiene aquí, como en la cita anterior, relación con la asíntota, es decir la parte, siempre fragmento que sin acceder nunca al todo (lo imposible) es, no obstante, el resorte que pone en movimiento lo posible en la economía vida/muerte. Geométricamente, la asíntota es una línea que prolongada indefinidamente, se acerca de continuo a una curva, pero sin llegar nunca a tocarla.

A veces lo metonímico es serial, repetitivo. Por ejemplo cuando habla de la “burla” hacia don Quijote por parte de los duques. Los “duques” carecen de nombre propio y constituyen una metonimia “al revés”, el todo por la parte, donde se pierde el rostro, la singularidad. El castigo a sus burlas es que carecen de fama porque el historiador jamás consignó sus nombres propios, señala Unamuno. La burla es una moneda falsa, se vincula así a la hipótesis del don y a la metonimia. En estas metonimias y analogías registramos el “don” de los duques que hemos llamado “veneno” o “dar la muerte” ya que aquí comienza el hundimiento del héroe en los, nunca tan bien llamados, “abismos”.

Cuando en el Capítulo LVII don Quijote abandona la casa de los duques se dice, según Unamuno, que “las tales burlas ni le pasaban inadvertidas ni dejaban de dolerle, pues aunque su locura las tomara por buenas y las aprovecharse en heroísmo, no dejaba de trabajar por debajo de ella su cordura, a oscuras, y tal vez sin que él mismo se percatara de ello”. Cuando se marcha, los duques le dan a Sancho, a escondidas de su amo doscientos escudos de oro, “el triste precio de las burlas, el salario de los juglares”. La crematística parece hallarse en el relato del historiador, que no produce más que efectos paradójicos en la recepción de *Don Quijote*: “en una obra de burlas se cifra y compendia nuestra filosofía española, la única verdadera y hondamente tal”. Crema-

tística de la representación y la burla que parece siempre negar el talento de Cervantes quien “crea” al historiador que Unamuno cita y elogia.

Para la deconstrucción, entonces, la memoria y el duelo se relacionan con el otro ausente, como presente en mí o nosotros, a través de la memoria y como porvenir más que como pasado:

Y así es que mi humanidad empieza en mí y debe cada uno de nosotros más que pensar en que es descendiente de sus abuelos (...), ascendiente de sus nietos y fuente de los arroyos y ríos que de él han de brotar al porvenir. Miraremos más que somos padres de nuestro porvenir que no hijos de nuestro pasado... (Unamuno, 2000: 112)

Si, como propone Jacques Derrida, una definición posible de “deconstrucción” es que siempre se trata en ella de algo en proceso y de una “estructura de transferencia” (1989c: 30), veamos qué “transfiere” Unamuno en esta “estructura de duelo”, en qué consiste su escritura de *Vida*, del Don Quijote cervantino. Suponiendo que don Quijote/Alonso Quijano es una persona, histórica, cuya vida y muerte sería datable, y no un ente de ficción, debemos suponer que Unamuno escribe transfiriendo aspectos de su propia biografía a los del hidalgo. Pero lo hace sabiendo que Quijano/Quijote está –más allá de la escritura de Cervantes– irremediabilmente ausente:

(...) anulado al extremo de no saber nada ni recibir nada de lo que ocurre en su memoria. En esta aterradora lucidez, a la luz de esta flama incineradora donde aparece la nada, permanecemos en la *incredulidad* misma. *Pues nunca creemos en la muerte ni en la inmortalidad*; y soportamos la

flama de esta luz terrible mediante la devoción, pues sería infiel inducirse al engaño de que el otro que vive *en nosotros* vive en *sí mismo*: porque vivimos esto o aquello en su memoria, en memoria de él. (Derrida, 1989c: 34. La cursiva es nuestra)

El término “inmortalidad” desplaza a “memoria” y “duelo” en el texto de Unamuno. Esto, sumado a una clara apropiación del personaje de don Quijote como pretexto o “cañamazo” de sus reflexiones, nos lleva al género autobiográfico.

Para Paul de Man, el discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte, trabajan sobre la vida en lo que llamamos “autobiografía”. “Y tiene lugar *entre* la ficción y la verdad. La distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad “o esto/o aquello” sino que (...) es *insoluble*”. (Paul de Man en Derrida, 1989c: 35. La cursiva es nuestra). Es así como, para Jacques Derrida evocando a su amigo, el problema de la “autobiografía” suscita varias preocupaciones: la del género, la de la totalización y la de la función performativa. Las tres están enlazadas por un cierto vínculo con la memoria o las memorias.

En realidad –dirá Derrida– la “autobiografía” más que un género es “una figura de lectura que se presenta en todos los textos”, pues siempre se “interioriza” allí una “estructura especular” (1989c: 35). Unamuno parece concebir la autobiografía como un relato transparente de la vida, donde la escritura (*grafía*) es sólo un lugar de pasaje del yo (*auto*) y de su vida (*bio*). De allí su mirada que denominamos “anti-retórica”. Esto trae como correlato su visión antinómica de literatura o vida descuidando la aporía autobiográfica que Derrida describe como un “entre” la verdad y la ficción de toda autobiografía y de esta como figura de la lectura, constitutiva de todo texto.

En cuanto a la “totalización”, es una estructura especular, que lejos de identificarse con el *self*, revela una dislocación tropológica que impide toda totalización anamnésica del *self*. Esto significa que no hay clausura ni totalización en la memoria autobiográfica. Nadie puede recordarlo todo. Hay una economía del olvido, necesaria para que la memoria sea posible. En Unamuno, la idea de inmortalidad va asociada a la memoria –y, por lo tanto, a la metonimia como tropo predominante de su retórica– pero a un duelo que pretende situar su significación fuera de toda retórica, precisamente como totalización.

Por último, la función performativa está implicada en la dislocación tropológica a raíz de la falta de totalización. El tropo de la autobiografía es la prosopopeya donde pareciera prevalecer el acto de habla “transparente”, y la figura de la totalización imposible es la metonimia, la parte por el todo. Para el caso del duelo, es el ser del otro, irremediabilmente ausente, “en nosotros”.

El afán que llamamos “anti-retórico y anti-ficcional”, sumado al combate contra lo científico y la fría lógica, en lo autobiográfico que constatamos en Unamuno, encuentra su explicación en aquello que Paul de Man plantea como “rechazo a lo representacional y cognitivo en aras de lo contractual, no fundamentada (la autobiografía) en los tropos sino en actos de habla” (1989c: 37). De todos modos, se reingresa en un sistema de tropos –analogías, oxímoron, prosopopeya, metonimia– en el mismo momento en que se pretende escapar de él. Derrida agrega que lo que está realmente en juego:

(...) es una tropología de la memoria en el discurso autobiográfico *como* epitafio, como la signatura de su propio epitafio, si algo de esta suerte fuera posible de otro modo que mediante una figura, tropo o ficción. ¿Qué figura?

¿Qué ficción? ¿Qué tropo? La prosopopeya. (1989c: 37. La cursiva es del original)

Todo lo que la prosopopeya interpela, dicta y prescribe –por lo que es una voz alucinatoria– es que nos sacrifiquemos a la ficción.

La tensión máxima de este sacrificio, y el revés de toda ficción es el episodio –mencionado arriba– de don Quijote con Maese Pedro. Esta caída declarada de la convención es fundamental para la pesquisa de la moneda falsa en la hipótesis del don. La figura de la prosopopeya es la ficción de un apóstrofe, está llamada a convocar la “presencia” excluyendo la ficción, sin embargo la *différence* hace de ella una realidad ya habitada por su “suplemento” o re-presentación. Es como toda entidad deconstructible y deconstructiva un concepto que se detiene al borde de sí mismo. Es la figura misma del lector y la lectura. Pregunta Derrida: “¿Es pensable, en esta memoria por el amigo ausente ir más allá de esta alucinación, más allá de una prosopopeya de la prosopopeya?” (1989c: 39). La respuesta es negativa. *No hay amistad sin este conocimiento de la finitud* (1989c).

Hipotetizamos que esta “prosa desnuda” o rechazo de la retórica que hemos visto en Unamuno, se vincula entonces con un cuasi-duelo por personajes que conoce por sus huellas escritas o archiescritas, lo que lo desliza hacia una interiorización, apropiación narcisista del “otro” donde el yo y el “nosotros los españoles” se anteponen a dicho “otro” del que emana la auténtica inmortalidad de esta historia/fábula narrativa/alegoría/ficción/transcripción escrita en un par-ergon o ex-ergon, que es precisamente un *borde*, como toda locura, como el don, entre la vida y la muerte.

Duelo e indecidible

La idea de Unamuno sobre un Dios que nos sueña es idéntica a la formulación borgiana de “Ruinas circulares”, lo que nos hace volver al cartesianismo y a esa aporía aún no resuelta en la indecidibilidad sueño/vida o la incertidumbre acerca de vida como término contrario de muerte y contradictorio de sueño. Así, Unamuno piensa –como luego Borges– que Dios despierta para los buenos cuando a la muerte despiertan del sueño de la vida.

Somos “pobres sueños, soñadores”. Para Ricardo Gullón (prologuista del texto de *Vida*) esta es la expresión unamuniana “del sentimiento agónico de una vida oscilante entre esperanza y desesperanza; preguntas dirigidas a tres destinatarios: Dios, el hombre-escritor y el hombre-lector, invocado directamente el primero; asociados los otros dos en el plural “nos” y “nosotros”, “pobres sueños soñadores” (Unamuno, 2000: 18). Hay un ruego imperativo “¡Sueñanos Señor!” como de quien al gritarlo le va en ello la vida.

Unamuno se adueña del texto y del personaje y su voz es protagonista y mediadora. Por su mediación asistimos a la escena, oímos al cura y la palabra tan desacatada de Sancho/Unamuno: “henchido de fe y loco de remate cuando su amo se moría cuerdo”. No hay misterio en esta conversión-inversión, testimonio de cuanto puede la convivencia con el hombre bueno y justo.

Allí donde está el sepulcro de Quijote está la “cuna”, el “nido”: “Y de allí volverá a surgir la estrella refulgente camino del cielo” (2000: 28).

La escritura de Unamuno aparece ante el amigo al que le responde una carta como un texto no-volitivo y como lo plantea Paul de Man, “alucinatorio” desde la prosopopeya como figura:

Muchas de estas ocurrencias de mi espíritu que te confío, ni yo sé lo que quieren decir (...). Hay alguien dentro de mí que me las dicta (...). Le obedezco y no me adentro a verle la cara ni a preguntarle por su nombre. Sólo sé que si le viese la cara y se me dijese su nombre me moriría yo para que viviese él. (2000: 30)

En el Capítulo X, cuando Sancho quiere que don Quijote coma y atienda como cualquier persona a sus “menesteres naturales”, y Quijote le pide que no se preocupe por lo que a él le da gusto y “no quiera sacar a la locura de sus quicios”, Unamuno responde a Sancho:

No quieras, no, pobre Sancho, hacer mundo nuevo curando de su locura a los generosos, ni quieras sacar a la locura de su quicio, que le tiene tan bien hincado y tan derecho como la cordura misma, como ese llamado sentido común. (2000: 45)

La locura funcionaría como una bisagra en la polaridad vida-muerte construyendo una economía centrífuga, inclinada al triunfo de la segunda. El remate de este capítulo es clave en la reaparición del par binario naturaleza/cultura y en la economía vida/muerte: “Sancho como no sabe leer ni escribir, no sabe ni ha caído en las reglas de la profesión caballeresca, como él dice. Y es cierto lo que dices, Sancho: por el leer y escribir entró la locura en el mundo” (2000: 83).

La economía vida/muerte es un correlato de la fe en la duda. Es este un tema propio de la deconstrucción: la duda es constitutiva de la fe, como la muerte es constitutiva de la vida. No son términos contradictorios sino contrarios, coexisten indecidién-

dose y reconvirtiéndose mutuamente en el devenir:

Una vida sin muerte alguna en ella, sin deshacimiento en su hacinamiento incesante, no sería más que perpetua muerte, reposo de piedra. Los que no mueren no viven; no viven los que no mueren a cada instante para resucitar al punto, y los que no dudan no creen. (2000: 179)

Lo imposible aparece como una bisagra de la locura visualizada entre el principio de placer y el de realidad, por parte de Unamuno, que en el desdoblamiento Quijano/Quijote cree escuchar al primero:

¡Oh, si el imposible, por ser imposible, se cumpliera merced a mi locura, si Aldonza movida a compasión y encantada por la locura de mis proezas, viniese a romper mi vergüenza, esta vergüenza de pobre hidalgo entrado en años y henchido de amor... (2000: 246)

Comienza la invasión del desaliento que sigue a la construcción de un mundo psicótico, impermeable a lo real. “Te has *cobrado* asco a ti mismo”, y comienzan las puestas en abismos de cómo imagina Unamuno que imagina Quijote: “Todo esto es mentira; yo ni aún sé lo que voy a decir; aquí venimos a *engañarnos*; voy a ponerme en *espectáculo*; vámonos, pues, cada uno a su casa, a ver si se nos mejora la ventura y adobamos nuestro juicio”. A renglón seguido, la confesión del propio Unamuno:

El lector echará de ver, de seguro, que escribo estas líneas bajo un apretón de desaliento. Y así es. He hablado esta tarde en público y aún se me revuelven en el oído triste-

mente los aplausos (...). Tienen razón: fue un número de feria; tienen razón: me estoy convirtiendo en un cómico, en un histrión, en un profesional de la palabra. (2000: 251)

Abismo que hace espectáculo del espectáculo y “arruina” tanto a actores como espectadores.

Don, locura y justicia

Como anticipáramos, Unamuno dando cuenta de evidente influencia nietzscheana, nos dice que quienes buscan en el héroe una “segunda intención” son los “esclavos”.

El episodio de Juan Haldudo, el rico, y su criado, muestra que don Quijote no entiende que lo constitutivo de la promesa es que el contenido de la misma no se cumpla, como plantea la deconstrucción. Aquí aparece la pulsión de la crueldad en el amo y la candidez de un don Quijote que se aleja pensando que ha resuelto un agravio cuando en realidad no ha hecho más que empeorar la indefensión del pobre criado.

Cuando don Quijote hubo traspuesto el bosque “volvióse el rico Haldudo a su criado, tornó a atarle a la encina y le hizo *pagar cara* la justicia de don Quijote” (2000: 88. La cursiva es nuestra). Este es un caso palmario de aquellos en que el regalo del don se convierte en veneno. Unamuno destaca el comentario malicioso de Cervantes: “y con esto el criado se partió llorando y su amo se quedó riendo; y de esta manera deshizo el agravio el valeroso don Quijote” (2000: 89). Unamuno critica esta ironía diciendo “y con él (Cervantes) maliciarán cuantos hablan de lo contraproducente del ideal”. Para Unamuno al niño le resultaron de:

(...) mayor premio la segunda tanda de azotes con que le dejó por muerto su amo, que no la primera y sin duda

muy merecida en justicia humana. Más le valieron y enseñaron aquellos segundos furiosos azotes, que le hubiera valido y enseñado los 63 reales sahumados. (Unamuno, 2000: 89)

Esto deja pensando en torno a la posibilidad del *don* como justicia humana, terrestre y temporal. La “transacción” no se cumple con la moneda, ni con el abandono del injusto castigo.

El *don* se produce –si lo hay– en un registro parergonal diferente que es aquel en que el lector es apabullado y avergonzado con la sensación de asfixia que produce la existencia de la crueldad, no ajena por otra parte, ni a la locura ni al don que también es “dar la muerte” .

Esto se relaciona con el hecho de que para Unamuno no se puede juzgar un acto humano por sus consecuencias externas, con el “miserable criterio jurídico” ya que “vale más daño infligido con santa intención que no beneficio rendido con intención perversa” (Unamuno, 2000: 90). La justicia se relaciona con la intención, no con los efectos. “Hay algo más íntimo que eso que llamamos moral, y no es sino la jurisprudencia que escapa a la policía; hay algo más hondo que el Decálogo, que es una tabla de la ley: hay un espíritu de amor” (Unamuno, 2000: 91).

El derecho español tiene relación con los fallos judiciales moderados prudentes y equilibrados de Sancho durante el gobierno de la ínsula. “En cambio los de don Quijote son aparentemente absurdos, por lo mismo que son de justicia trascendental”. Le interesa “mantener la justicia ideal en el mundo” (2000: 92).

Unamuno piensa –con la deconstrucción, con Nietzsche y con la república de bandidos en *Don Quijote*– que “todo género de justicia humana brotó de la injusticia, de la necesidad que ésta tenía de sostenerse y perpetuarse. La justicia y el orden na-

cieron en el mundo para mantener la violencia y el desorden” (2000: 261-262).

Nuestros preceptos morales y jurídicos han nacido de la violencia y para poder matar una sociedad de hombres, se ha dicho a cada uno de estos que no deben matarse entre sí, y se les ha predicado que no deben robarse unos a otros para que así se dediquen al robo en cuadrilla. Tal es el verdadero abolengo y linaje de nuestras leyes y nuestros preceptos; tal la fuente de la moral al uso. Por eso nos sentimos inclinados a perdonar y aún querer a los Roque Guinart, porque en ellos no hay doblez ni falsía, sino que aparecen sus bandas tal y como son, mientras los pueblos y naciones que se dicen llamados a cumplir el derecho y servir a la cultura y a la paz son sociedades fariseas. ¿Conocéis algún rasgo quijotesco de una nación de hombres como tal nación? (Unamuno, 2000: 262)

Una forma de lectura de la economía vida/muerte en términos de ética es la frase de Pablo de Tarso que recupera Unamuno: “No hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero hago; miserable hombre de mí, ¿quién me librará de este cuerpo de muerte?” (Génesis citado Unamuno, 2000: 263-264). La crueldad, según Jacques Derrida, carece de contrario, no existe la “no-crueldad”. Siempre se está en ella, por exceso, por defecto, por acción o por omisión. En las siguientes afirmaciones, Unamuno recupera, *avant la lettre*, los términos de esta filosofía:

(...) la conducta de Roque Guinart (...) nos pide meditar que no es lo mismo cumplir la ley que ser bueno. Hay en efecto, quien se muere sin haber abrigado un solo buen deseo y

sin haber, a pesar de ello, cometido un solo delito, y quien, por el contrario, llega a la muerte con una vida cargada de delitos y de generosos deseos a la vez. Son las intenciones y no los actos lo que nos empuerca y estraga el alma, y no pocas veces un acto delictuoso nos purga y limpia de la intención que lo engendrara (...). El criterio jurídico sólo ve lo de fuera y mide la punibilidad del acto por sus consecuencias; el criterio estrictamente moral debe juzgarlo por su causa y no por su efecto (...). Y por ello, aunque en el mundo de la servidumbre, en el mundo aparential, de las transgresiones del derecho, caigamos en delito, nos salvaremos si conservamos sana intención en el mundo de la libertad, en el mundo esencial de los anhelos íntimos (...). Tengo pues, para mí que Roque Guinart y sus compañeros eran mejores de lo que ellos mismos se creían. (Unamuno, 2000: 265)

Don Quijote, Unamuno y el perdón

Para Jacques Derrida (1999)¹⁶ “el único perdón que vale, si es que existe, consiste en perdonar lo imperdonable”. Es en el umbral de esta temible contradicción que comienza su reflexión. Reflexión que se produce en el umbral de este nuevo siglo, al compás de procesos por crímenes, viejos y nuevos, declarados imprescriptibles y con una multiplicación de escenas de “reconciliación”, de “pedidos de perdón y de arrepentimientos oficiales”. Todas reposan sobre esta vaga y ambigua noción de perdón, herencia de las religiones del Libro (judía, cristiana y musulmana).

Para el hilo conductor que nos compete, el don y el perdón, dejaremos a un lado las complejas relaciones entre historia,

memoria y justicia, en el plano geopolítico, para plantear, sucintamente, algunas similitudes entre la aporía del perdón y la liberación de los galeotes por parte de Quijote, interpretada por Unamuno.

Según Unamuno, se ha de castigar para después perdonar y que “el perdón no sea gratuito y pierda así todo mérito; para que gane valor costando adquirirlo, teniendo que completarlo con sufrir castigo” (2000: 17). Los términos “costar”, “gratuito”, “merecer”, “valor”, pese y debido a su pertenencia al mundo de lo económico y la transacción –excepto “gratuito” que viene de “gracias”–, ponen en evidencia las premisas de la deconstrucción referidas al perdón como uno de los paradigmas del don: “Y el que todo lo comprende no comprende nada, y el que todo lo perdona nada perdona.” (Unamuno, 2000: 33).

Derrida plantea la necesidad de no confundir, a veces de manera calculada, el perdón con temas vecinos: la excusa, el lamento, la amnistía, la prescripción, nociones que por otra parte dependen de un derecho penal frente al que el perdón debería permanecer en principio heterogéneo e irreductible. Así lo entienden también don Quijote (en la acción) y Unamuno (en la reflexión) en el episodio de los galeotes. Para este último el lenguaje religioso y la concepción de justicia divina parecen secularizarse y se traslada sin más el concepto de perdón a otro orden de problemas. En esto es evidente que el quijotismo cristiano que construye a partir de don Quijote, coloca el perdón a los galeotes por parte de este como un acto que lo equipara a un agente de restitución de lo divino y lo natural.

Este umbral entre lo humano y lo divino está en el mandato mismo de la caballería andante que encarna don Quijote. En este gesto de Quijote, el perdón se mantiene heterogéneo e irreductible al Derecho, y se encamina a un ideal caballeresco de

16. Los fragmentos transcritos son traducción nuestra.

Justicia.

Esto se afirma aún más en la reincidencia y hasta desagradecimiento de los galeotes. El perdón no sería un “hiper-don” si Quijote/Unamuno, esperasen la restitución de un don equivalente. Estaríamos en un plano de transacciones jurídicas. El toque deconstructivo de don Quijote en su gesto hacia los galeotes es devolverles su humanidad y su parte sagrada, divina, a imagen y semejanza de Dios para colocar en una inversión y reconversión de lo secular en divino y del Derecho en Justicia, el delito y el castigo que los galeotes pagan, así como la injusticia misma:

¿Por qué castigaría Quijote a los galeotes, si no hay castigo humano que sea absolutamente justo? (...). Don Quijote castigaba, es cierto, pero castigaba como castigan Dios y la naturaleza, inmediatamente, cual es la naturalísima consecuencia del pecado (...). Esto repugna al cristianismo quijotesco. La última y definitiva justicia es el perdón. Dios, la Naturaleza y Don Quijote castigan para perdonar. Castigo que no va seguido de perdón, ni se endereza a otorgarlo al cabo, no es castigo, sino odioso ensañamiento. El fin de la justicia es el perdón (...). Con la pena de vivir y las penas a ella consiguientes se pagan las fechorías todas que en la vida se hubiesen cometido (...). No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndose en ello nada. (Unamuno, 2000: 115-117)

Para su misión de caballero los verdugos de los galeotes son, en todo caso, los criminales. Para que haya perdón, su gesto y su lenguaje tiene que ser puro y desinteresado, es decir no involucrar el campo político. *Esta actitud de Quijote, pura, irreductible a*

la transacción y a la política sólo es posible en la aporía de la locura, que como el perdón, depende de lo político pero es irreductible y heterogénea de este. La locura es una ética más allá de la ética.

Las razones de Quijote para liberar a los galeotes “son un compendio de las que alimentan la rebelión del espíritu español contra la justicia positiva” (Unamuno, 2000: 113).

El gesto de Quijote con los galeotes no tiene finalidad, no intenta reestablecer una reconciliación, una normalidad social, nacional, política, psicológica. El perdón nunca es normal, normativo ni normalizante. Es excepcional y extraordinario, está a prueba de lo imposible. Además, ¿hay realmente perdón en don Quijote? O preguntando con más precisión: ¿hay algo imperdonable en los galeotes? Unamuno pareciera decir que sí: no ceder a la locura de su liberador agradeciendo a Dulcinea el noble acto. Hay un crimen en esto porque en el quijotismo cristiano, Dulcinea ocupa el lugar ideal e idealizado del destinatario sagrado. Los galeotes devuelven el don con burla, apedreando y quitándole la ropa a don Quijote. Dice Unamuno: “Lo cual debe enseñarnos a libertar galeotes precisamente porque no nos lo han de agradecer, que de contar de antemano con su agradecimiento, nuestra hazaña carecería de valor” (2000: 119).

Esa es la hazaña, traducida al alemán como “acto de voluntad”. La locura de la decisión que interrumpe el curso ordinario de la temporalidad histórica, como el don.

Al respecto sostiene Unamuno:

Si no hiciéramos beneficios sino por las gratitudes que de ellos habríamos de recoger, ¿para qué nos servirían en la eternidad? Debe hacerse el bien no sólo a pesar de que no nos han de corresponder en el mundo, sino precisamente porque no han de correspondérselo. El valor infinito de

las buenas obras estriba en que no tienen pago adecuado en la vida, y así rebosan de ella. La vida es un bien muy pobre para los bienes que en ella cabe ejercer. (2000: 119)

El perdón debe anunciarse como lo imposible mismo. Este don no es posible más que haciendo lo im-posible. Esa es la aporía misma del don en todas sus formas como la locura, el perdón, la justicia, el testimonio, etc. No es por casualidad que el personaje que hace posible el perdón, don Quijote, está loco.

Dice Jacques Derrida:

Para perdonar hace falta por un lado, entenderse, de ambos lados, sobre la naturaleza de la falta, saber quién es culpable, de qué, hacia quién, etc. Cosa ya bastante improbable (...). Pero, y por otro lado, lo contrario, es decir: el perdón puro no puede o no debe exhibirse como tal en el teatro de la conciencia, sin al mismo tiempo, denegarse, mentir o reafirmar una soberanía. Entonces, ¿cómo saber, si el perdón tiene lugar, quién perdona a quién, qué, etc.? Al mismo tiempo es necesario, en efecto, que la alteridad, la no-identificación, la incompreensión misma permanezcan irreductibles. El perdón es, por lo tanto, loco, debe hundirse lúcidamente en la noche de lo ininteligible (...). Desde el momento que la víctima «comprende» al criminal, desde que habla, escucha, intercambia con él, la escena de la reconciliación ha comenzado, y con ella este perdón cotidiano que es de todo menos un perdón. (1999: 15)

El perdón –apenas pensable– que plantea Jacques Derrida, de la tradición abrahámica es incondicional, es una gracia, infinito, no estratégico, no negociable, a-político y an-económico:

Algo que debe permanecer intacto, inaccesible al derecho, a la política, a la moral misma: absoluto. Pero yo haré de este principio trans-político, un principio político, una regla o una toma de posición política: es necesario respetar, en política, el secreto, aquello que excede lo político o que no depende más de lo jurídico. Es lo que yo llamaría «la democracia por venir». (1999: 17)

En el mal radical del que hablamos y por consecuencia, en el enigma del perdón de lo imperdonable, hay una suerte de “locura” a la que lo jurídico-político no puede aproximarse, menos aún apropiarse: “Hay una zona de la experiencia que permanece inaccesible y yo debo respetarle el secreto” (Derrida, 1999: 17).

Don Quijote parece coincidir con Derrida en dudar que el perdón tenga que necesariamente tener un “sentido” relacionado con la redención, la salvación, la reconciliación, la expiación. El nervio del argumento deconstructivo es que sólo a partir de lo imperdonable, lo imposible, se puede pensar la condición de posibilidad del perdón. Pero un perdón absoluto que ni siquiera tiene por condición ser pedido por el presunto culpable.

El concepto de perdón se desvanece ante la posibilidad de pensar en un perdón de lo perdonable. Además, el castigo tiene que ver con la ley y el perdón no. Dice Derrida:

Pues cuando yo digo, como lo pienso, que el perdón es loco, y que debe permanecer una locura de lo imposible, no es ciertamente por excluirlo o descalificarlo. Es incluso y quizás lo único que llega, que sorprende, como una revolución, el curso ordinario de la historia, la política y el derecho. Porque eso quiere decir que sigue siendo heterogéneo al orden de lo político, o de lo jurídico tal como se

los entiende convencionalmente. Jamás, en este sentido podrá fundarse una política o un derecho sobre el perdón. (1999: 12)

El perdón de don Quijote a los galeotes tiene algo –quizá– de ese perdón arrogante del soberano, que se ejercería de arriba hacia abajo en ese insoportable e incluso obsceno “yo te perdono”. Pero recordemos que Quijote es –en tanto caballero– no sólo “el brazo de Dios en la tierra” sino que su perdón como su “don” atribuido es, parafraseando a Foucault, la “soberanía de la sinrazón”. ¿Qué pasaría si los galeotes hubieran asesinado, es decir, despojado a su víctima hasta de la posibilidad misma de decir “te perdono”? ¿Qué pasaría si en su locura que hace gigantes de molinos de viento y palacios de miserables ventas, don Quijote hubiera en sus errores y errancia, matado a una persona? Pero este no es un problema menor. Su dificultad es inmensa. Borges lo trata, como ya dijéramos, en un pequeño ensayo llamado, precisamente, “Un Problema”:

En el texto leemos que el héroe (que, como es fama, recorrería los caminos de España, armado de espada y de lanza, y desafiaba por cualquier motivo a cualquiera) descubre, al cabo de uno de sus muchos combates, que ha dado muerte a un hombre. En este punto cesa el fragmento; el problema es adivinar, o conjeturar, cómo reacciona Don Quijote. (Borges, 1974: 794)

Más allá de las tres contestaciones posibles que aparecen en el texto de Borges, creemos que el perdón de don Quijote es, como la locura misma, un perdón sin poder. Incondicional y sin soberano, como lo desea Derrida: “No será mañana ni pasado,

pero ya que la hipótesis de esta tarea impresentable (de disociar lo incondicional de la soberanía, respecto del perdón) se anuncia como sueño para el pensamiento, esta locura no es quizá tan loca...” (Derrida, 1999: 17).

José Ortega y Gasset: el esfuerzo de meditar

El texto de José Ortega y Gasset (1936), “Meditación de El Escorial”, aparecido en 1915 trata del esfuerzo como tensión y límite de la “quijotada”.

El Monasterio de El Escorial en España representa según Ortega y Gasset el Dios de Felipe II, “o lo que es lo mismo, su ideal” (Ortega y Gasset, 1936: 584). La reflexión del filósofo aquí, en el punto que habrá de involucrarnos es “¿Qué expresa la masa enorme de este edificio? Si todo monumento es un esfuerzo consagrado a la expresión de un ideal, ¿qué ideal se afirma y hieratiza en este fastuoso sacrificio de esfuerzo?” (Ortega y Gasset, 1936: 585). La respuesta es que “el monasterio de El Escorial es un esfuerzo sin nombre, sin dedicatoria, sin trascendencia” (Ortega y Gasset, 1936: 586). Nos preguntamos entonces, de esta manera ¿acaso no se está definiendo el “don”?:

Es un esfuerzo enorme que se refleja sobre sí mismo, desdennando todo lo que fuera de él pueda haber. Satánicamente, este esfuerzo se adora y canta a sí propio. Es un esfuerzo consagrado al esfuerzo (...) En este monumento de nuestros mayores se muestra petrificada un alma toda voluntad, todo esfuerzo, mas exenta de ideas y de sensibilidad. Esta arquitectura es toda querer, ansia, ímpetu. Mejor que en parte alguna aprendemos aquí cuál es la substancia española, cuál es el manantial subterráneo de donde ha salido borboteando la historia del pueblo más

anormal de Europa. (Ortega y Gasset, 1936: 587)

Parece ser, recuerda Ortega, que Nietzsche opina sobre los españoles que eran hombres “que han querido ser demasiado”. Dice Ortega: “Hemos querido imponer, no un ideal de virtud o de verdad, sino nuestro propio querer (...) Somos en la Historia un estallido de voluntad ciega, difusa, brutal (...) Parodiando la obra del doctor Palacios Rubios, podríamos definirlo (al Escorial) como un *tratado del esfuerzo puro*” (1936: 587. La cursiva es nuestra).

Hazaña, aventura, decisión

Ortega y Gasset conecta en el mismo ensayo, “*Meditación de El Escorial*” este “esfuerzo puro” (¿una manifestación, una precaria fenomenología sin donante ni destinatario para “nombrar” el don como lo “imposible”?) con la filosofía idealista de Fichte y con *Don Quijote*. Lo hace a través de estos dos apartados:

El coraje, por un lado, y la melancolía, por el otro.

El coraje: Platón, el primer hombre en tratar de hallar los componentes del alma humana, buscó en las razas los resortes de nuestra conciencia. En la nación –dice– “está el hombre escrito con letras grandes” (Ortega y Gasset, 1936: 588). Cuando compara a los griegos con los bárbaros del Cáucaso dice que los primeros son “inteligentes” y que los segundos “no son inteligentes como nosotros, pero tienen *furor*” –en castellano: esfuerzo, coraje, ímpetu–. “Sobre esta palabra construye Platón la idea que hoy llamamos voluntad. He aquí la genuina potencia española (...) Esta es toda nuestra grandeza, ésta es toda nuestra miseria” (Ortega y Gasset, 1936: 588).

He aquí lo que nosotros hemos venido llamando la inversión de la teoría de la acción racional en algo que, a veces, el humo-

rismo de Cervantes y las delicadas ironías de la deconstrucción nos tientan en llamar una teoría de las acciones “patafísicas”.

Esta ciencia de las soluciones imposibles o inviables inventada por los árabes, plasmada y reinventada brillantemente en la obra de Boris Vian y con arraigo en lo mejor del humor de Jonathan Swift y de Julio Cortázar o Macedonio Fernández, entre muchos otros, tiene más que un parecido de familia con la locura y la deconstrucción, subtítulo aclaratorio de la presente investigación.

¿Cómo dar no dando?, ¿cómo agradecer sin dar las gracias?, ¿cómo ser recíproco y cortés huyendo por la tangente?, ¿cómo vivir loco y morir cuerdo?, ¿cómo levantar un colosal monumento no para ostentar el poder de un Luis XIV o para atender a los miles de lisiados de guerra, o para guardar la memoria de un gran faraón sino para cantar la nada del esfuerzo puro y quizá –según el propio Ortega y Gasset– el buen humor de un santo, el eslabón perdido de las hagiografías, que en pleno martirologio, hallándose bien tostado de un lado, pidió que le volvieran del otro?

Según Gasset, lo anterior, imposible, se vuelve posible cuando la visión del mundo que proporciona el mito es derrocada por la ciencia. La épica pierde su “empaque religioso”, se seculariza y sale en busca de aventuras. “Caballerías quiere decir aventuras: los libros de caballería fueron el último gran retoño del viejo tronco épico” (Ortega y Gasset, 1936: 62).

El libro de caballerías conserva los caracteres épicos salvo la creencia en la realidad de lo contado. Aquí Gasset aclara que, aún esto, en cierto modo, se conserva. “Pero me vería obligado a escribir muchas páginas aquí innecesarias, sobre esta misteriosa *especie de alucinación* que yace, a no dudarlo, en el placer sentido cuando leemos un libro de aventuras” (1936: 62. La cursiva es nuestra). Este indecible de la credibilidad frente a este

género, de varias generaciones de públicos, potenciada por esta idea de alucinación, sitúa al libro de caballerías en la hipótesis de “la moneda falsa” y por ende, del don.

Don Quijote –para quien la ficción es su vida– considera que, en todo caso, la locura, como moneda auténtica, no falsificada, no artificial, –aunque es el paradigma de una “ficción sancionada”– carece de adentro/afuera, de realidad/ficción, es una sola tela con “pliegues” e invaginaciones”, “injertos”, pero sin alucinación. Todo es igualmente real en el texto de la vida/muerte.

En la Meditación Décima de Gasset, “Poesía y realidad”, *Cervantes afirma que escribe su libro contra los de caballerías*. En la crítica de los últimos tiempos se ha perdido la atención hacia este propósito de Cervantes. Tal vez se ha pensado que era una manera de presentación convencional de la obra. No obstante hay que volver a este punto de vista. Para la estética es esencial ver la obra de Cervantes como una polémica contra las caballerías. Si no, ¿cómo entender la ampliación incalculable que aquí experimenta el arte literario? El plano épico donde se deslizan los objetos imaginarios era hasta ahora el único, y podía definirse lo poético con las mismas notas constituyentes de aquel. Pero ahora el plano imaginario pasa a ser un segundo plano. *El arte se enriquece con un término más; por decirlo así, se aumenta en una tercera dimensión, conquista la profundidad estética, que, como la geométrica, supone una pluralidad de términos*. Ya no puede, en consecuencia, hacerse consistir lo poético en ese peculiar atractivo del pasado ideal ni en el interés que a la aventura presta su proceder, siempre nuevo, único y sorprendente. Ahora *tenemos que acomodar en la capacidad poética la realidad actual*. Decir “realidad actual” equivale a decir “lo no poético”. *Integrarlos es la máxima ampliación estética que se pueda pensar*.

¿Cómo es posible que sean poéticos esta venta y este Sancho

y este arriero y este maese Pedro? Sin duda alguna que ellos no lo son. Frente al retablo significan formalmente la agresión a lo poético. Cervantes destaca a Sancho contra toda aventura, a fin de que al pasar por ella la haga imposible. Esta es su misión. No vemos, pues, cómo pueda sobre lo real extenderse el campo de la poesía. Mientras lo imaginario era por sí mismo poético, *la realidad es por sí misma antipoética*. Sería ininteligible si la gran gesticulación de don Quijote no acertara a orientarnos. ¿Dónde colocaremos a don Quijote?, ¿del lado de allá o del lado de acá? Sería torcido decidirse por uno u otro continente. *Don Quijote es la arista en que ambos mundos se cortan formando un bisel*. Agregamos: es, en su locura, el personaje de la indecidibilidad. Y es gracias a él que la novela moderna no es ni un documento historiográfico, como lo pretendía Unamuno, ni una novela de caballerías más en la larga serie que inspirará a Cervantes.

Si se nos dice que Don Quijote pertenece íntegramente a la realidad, no nos enojaremos. Sólo haríamos notar que con don Quijote entraría a formar parte de lo real su indómita voluntad. Y esta voluntad se halla henchida de una decisión: *es la voluntad de la aventura. Don Quijote, que es real, quiere realmente las aventuras*. Cómo él mismo dice:

Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo será imposible. Por eso con tan pasmosa facilidad transita de la sala del espectáculo al interior de la patraña. Es una naturaleza fronteriza, como lo es, en general, según Platón, la naturaleza del hombre. (1936: 66)

La realidad entra en la poesía para elevar a una potencia estética más alta la aventura. Si esto se confirmara, veríamos a la realidad abrirse para dar cabida al continente

imaginario y servirle de soporte, (...) Ello es que lo referido en los libros de caballerías tiene realidad dentro de la fantasía de don Quijote, el cual, a su vez, goza de una indubitable existencia. De modo que, aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria, lleva dentro de sí, *infartada* la aventura. (1936: 67. La cursiva es nuestra)

Tener el don del quijotismo es pensar la realidad como aventura, todo es posible y viable por obra del esfuerzo y la voluntad. El don de Don Quijote es constituirse en ese “bisel” o “bisagra” entre la capacidad poética y la realidad actual, multiplicando y diseminando la deriva estética, de un modo impensado antes de Cervantes. Ortega y Gasset, en plena coincidencia con la deconstrucción, definida como un “ansia ciega por el análisis” que en sí mismo carece de finalidad y dirección o programa, por lo que esta filosofía se abre a la aventura de lo que ad- viene, dirá:

El fin es siempre un producto de la inteligencia, la función calculadora, ordenadora. De aquí que para el hombre esforzado no tenga interés la acción. La acción es un movimiento que se dirige a un fin y vale lo que el fin valga. Más para el esforzado el valor de los actos no se mide por su fin, por su utilidad, sino por su pura dificultad, por la cantidad de coraje que consuman. No le interesa al esforzado la acción, sólo le interesa la *hazaña*. (1936: 588. La cursiva es nuestra)

Esta palabra es, según el maestro de Ortega y Gasset el filósofo alemán Hermann Cohen, la palabra más usada por Sancho en *Don Quijote*, palabra que, a su vez Fichte ha convertido en el fun-

damento de su filosofía. “Hazaña”, que el romántico Tieck, traductor de la novela al alemán traduce como *Tathandlung*, “acto de voluntad, de decisión”. En este punto, baste, por ahora, con retrotraernos al ensayo de Jacques Derrida sobre *Cogito e Historia de la locura* y al epígrafe de Kierkegaard con el que encabeza su *demarche deconstructrice*: “...El instante de la decisión es una locura...”.

Así es como, dice Ortega, Alemania –el pueblo intelectual de los poetas y los pensadores– pasa con Kant a afirmar también los derechos de la voluntad, junto a la lógica y la ética, para inclinar la balanza con Fichte del lado del querer, y antepone a la lógica, la hazaña. “Antes de la reflexión, un acto de coraje, una *tathandlung*: éste es el principio de su filosofía” (Ortega y Gasset, 1936: 589).

Pasemos ahora al segundo apartado tratado por Ortega y Gasset, la *melancolía*. La pregunta de este filósofo es:

¿Mas adónde puede llevar el esfuerzo puro? A ninguna parte; mejor dicho, sólo a una: a la melancolía. Cervantes compuso en su *Quijote* la crítica del esfuerzo puro. Don Quijote es, como Don Juan, un héroe poco inteligente: posee ideas sencillas, tranquilas, retóricas, que casi no son ideas, que más bien son párrafos. (1936: 589)

Pensamos al leer esto, nuevamente en el componente anti-retórico y anti-ficcional de la biografía sobreimpresa de Unamuno en *Vida*, Ortega y Gasset parece invertir la economía de la locura viendo pura literatura donde Unamuno sólo veía existencia y realidad. “Sólo había en su espíritu algún que otro montón de pensamientos rodados como los cantos marinos. Pero Don Quijote fue un esforzado: del humorístico aluvión en que con-

vierte su vida sacamos su energía limpia de toda burla". (1936: 589).

Su única realidad consistió en ser un hombre de corazón, y en crear un mundo de fantasmas a su alrededor. Todo se convertía en pretexto para que su voluntad se ejercite y su entusiasmo se desboque. Pero llega un momento en que se levantan dentro de aquel alma incandescente graves dudas sobre el sentido de sus hazañas. Y entonces comienza Cervantes a acumular palabras de tristeza.

Desde el Capítulo LVIII hasta el fin de la novela todo es amargura: "Derramósele la melancolía por el corazón –dice el poeta–. No comía –añade– de puro pesaroso; iba lleno de pesadumbre y melancolía (...) Déjame morir –dice a Sancho– a manos de mis pensamientos, a fuerza de mis desgracias." Continúa Ortega: "Por primera vez toma a una venta como venta. Y, sobre todo, oíd esta angustiosa confesión del esforzado: «La verdad es que yo no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos, no sé lo que logro con mi esfuerzo»" (Cervantes en Ortega y Gasset, 1936: 590).

Notemos en las dos frases de don Quijote (intensificadas con negrilla) la aporía de la *psyché*, entre un ánimo que jamás será vencido y un esfuerzo sin dirección que no sabe lo que conquista con sus trabajos. Por este agujero del "no saber" se cuela la melancolía.

Por ahora plantearíamos la aporía del don en este "esfuerzo puro", "hazaña", "acto de voluntad", "decisión", como aquel "arribante absoluto" que aún no tiene nombre ni identidad. Su lugar de llegada se encuentra también sin identificar. Dice Derrida:

Todavía no se sabe o ya no se sabe cómo nombrar, cuál es el país, el lugar, la nación, la familia, la lengua, el «en casa» en general que acoge al arribante absoluto (...) no se rige

tampoco por la memoria de algún acontecimiento originario en donde lo arcaico se alía con la extremidad final, con la finalidad por excelencia del «telos» o del «eskhaton». Excede incluso el orden de la promesa o, al menos, de cualquier promesa determinable. (1998a: 64)

Nos preguntamos: un fin que no se puede nombrar aún, del cual sólo entrevemos ambiguamente su contenido, ¿deja por esto de ser un fin? ¿No estamos ante la contradicción de Kant al decir que "el arte es una finalidad sin fin?" Jacques Derrida plantea:

La aporía última es la imposibilidad de la aporía como tal. Las reservas de este enunciado parecen incalculables; éste se dice y cuenta con lo incalculable mismo. La muerte, en tanto que posibilidad de lo imposible como tal, o también del como tal imposible: ésta es una figura de la aporía en la que «muerte» y la muerte pueden sustituir –metonimia que arrastra al nombre más allá del nombre– a todo lo que no es posible, si lo hay, más que como lo imposible: el amor, la amistad, el don, el otro, el testimonio, etc. (1998a: 2)

El esfuerzo "puro" como el "perdón puro" de don Quijote sería, en un polo a-histórico, una hipérbole imposible, inalcanzable, pero aporético en la medida en que sólo manteniendo la relación con lo histórico y lo "pragmático" –aunque sea en el fracaso– es posible la ética y la responsabilidad.

Lo que ocurriría es que la locura del personaje concentra la pureza de lo hiperbólico puro, de lo imposible, constituyéndose a la vez en aporía, pero resistiéndola como tal. De allí que sólo

vence la aporía con la muerte, y podríamos decir que parcialmente, ya que muere Alonso Quijano para que sobreviva, en tanto aporía, la memoria de la locura del don, a través de don Quijote y de todos los textos/memoria —el presente es apenas uno más— que se le sobreimprimen y se dan en el don de su loca deriva.

Capítulo Séptimo

Meditar, representar

Meditaciones del Quijote, Meditaciones de Descartes

Abordamos ahora las *Meditaciones del Quijote*, de José Ortega y Gasset (1936), para establecer, desde una lectura deconstruccionista, su filiación cartesiana y para sugerir sus contrastes, en tanto género de la representación y la apropiación del mundo cervantino, con la concepción de locura como hipérbole demoníaca de cualquier cogito, tal como lo plantea Derrida (1989) en *Cogito e historia de la locura en la época clásica*. Este marco nos permite explorar la locura de don Quijote al compás de un desahogado de la aporética del don.

La acción de Meditar nos lleva directamente al acto hiperbólico de la operación cartesiana. Dice Derrida que “lo que Foucault nos enseña a pensar es que existen crisis de razón extrañamente cómplices de lo que el mundo llama crisis de locura” (1989b: 89) como una de esas “crisis de razón que se parecen tanto a las crisis de locura”. Esto es: la razón es también una hipérbole cuando, como en el caso de Descartes, no ha sido normalizada o “cartesianizada” por el discurso social, ya científico, ya cotidiano, etcétera.

Meditar es, tanto para Descartes como para Ortega y Gasset, recoger, medir, ordenar, es la acción intelectual de re-presentar. Por lo tanto, la meditación re-ubica la anacronía y la atopía delusivas de don Quijote, del mismo modo que re-ubica las cosas no claras ni distintas en Descartes.

Una vez recuperada la hipérbole cartesiana, su cogito desmesurado, el racionalismo se naturaliza direccionando la visión

del mundo hacia lo normativo y normalizando hacia la razón instrumental, procedimental y representativa predominante que ha llegado hasta nosotros. Pero pensemos que *Don Quijote* es sólo algunos años anterior a la obra de Descartes. Más que el tiempo de *semiosis* para una recuperación naturalizada, estamos aún en esa Edad Clásica en que todavía la sinrazón tiene voz, y la filosofía, a su vez, es confesión aterrada de locura. Existe, así, un cierto equilibrio indecible entre la razón y la locura, como parte de un *Logos* sin contrario.

Las lecturas de *Don Quijote* que enfatizan su locura como desajuste entre su subjetividad y el mundo objetivo que ha cambiado sin que él logre los beneficios de una estrategia o “conciencia práctica” son muy posteriores. Por ejemplo, las de Carlos Marx, Heidegger, Foucault, entre otros. Don Quijote es para ellos un ser que persevera compulsivamente en comportamientos de antaño sin tener conciencia del cambio operado a su alrededor. Representa lo que Bourdieu llamaría “histéresis” de los “habitus”: hay en don Quijote una desarticulación entre el marco de legibilidad de lo social y la implementación de prácticas adaptativas. Un desajuste entre el valor pasado y el actual de ciertos “capitales” que implica la movilización de estos últimos, cuyo valor está perimido o muy devaluado.

La locura de don Quijote es frecuentemente leída en estos términos de una presencia del pasado que opera una suerte de falsa anticipación del futuro. El sentido del futuro probable se encuentra desmentido, y las disposiciones mal ajustadas a las chances objetivas. Por eso, su accionar recibe sanciones sociales negativas.

La deconstrucción recusa esa lectura estrictamente socio-lógica apelando a la existencia de otras lógicas no-sociales estructurales –incluso antisociales– que no dependen de la racionalidad

instrumental ni son explicables por el *rational choice*, y que se vinculan con una razón expresiva y emocional ego-lógica, no calculada ni necesariamente calculable, no programada ni programable, no normalizada ni normalizante, y con el sentido del *proyecto humano como promesa*, no por ello menos reflexivas o valiosas o viables que la lógica del *homo economicus*.

El delirio y la literatura es una lógica de signo contrario a la racionalidad instrumental, en la que la locura es constitutiva y no exterior a su configuración como discurso social. Esa es la hipótesis de Cervantes en la creación de *Don Quijote*. Es tan hiperbólica como las *Meditaciones cartesianas*, publicadas en París en 1641, y ambas construyen el *omnitud realitatis* del Renacimiento, antes del “Gran encierro” de la locura, tal como lo describirá Foucault en el final de la Edad Clásica.

Los “encantadores” de don Quijote y el “genio maligno” de Descartes

Cuando Descartes inicia su primera meditación (*De las cosas que pueden ponerse en duda*), comienza a rastrear desde su infancia para encontrarse con esa duda radical hacia todo lo exterior, percibido por los sentidos:

Cuántas cosas falsas he admitido desde mi infancia como verdaderas y cuan dudosas son todas las que después he apoyado sobre ellas; de manera que, por una vez en la vida, deben ser subvertidas todas ellas completamente, para empezar de nuevo desde los primeros fundamentos, si deseo establecer alguna vez algo firme y permanente en las ciencias. (Descartes, 1987: 12)

Don Quijote lleva siempre su voluntad por encima del entendimiento, o tropieza con la verdad por casualidad o, aún con

más frecuencia, se equivoca. Cuando recupera el juicio, se siente culpable. Desde el punto de vista del valor otorgado a la subjetividad, Descartes y Quijote no son muy distintos. Pero Descartes une verdad/error a inocencia/culpabilidad o pecado. Por el contrario, la locura a don Quijote lo desentiende de la moral.

Mis errores dependen de dos causas: de mi facultad de conocer y de la de elegir o libre arbitrio, es decir que dependen del *entendimiento y de la voluntad*. La facultad de entender es muy pequeña y finita. Sólo la voluntad o libertad de arbitrio experimento que es en mí tan grande, que no concibo la idea de otra mayor; de manera que ésta es la principal razón por la que entiendo que tengo cierta relación de imagen y semejanza con Dios. (Descartes, 1987: 61. La cursiva es nuestra)

En este sentido, Descartes parece menos moderno que Cervantes. Tampoco es moderna la importancia otorgada a Dios como garante del saber. El problema de don Quijote adviene de no abstenerse de juzgar cuando no percibe con claridad y distinción qué es lo verdadero. En realidad, él percibe lo que percibe, cree en una realidad empírica que no existe para los demás, que no es acorde a la re-presentación y, cuando cae en el error, dice que la misma (la realidad, no su entendimiento) le ha sido cambiada, transfigurada por los “engañadores”. El “engañador” es necesario para legitimar una grilla de legibilidad basada en la semejanza y en la conexión arbitraria. Es el regalo-veneno (*Gift/gift*) del “don” de don Quijote. Casi podría decir con Descartes:

Supondré pues, no que un Dios óptimo, fuente de la verdad, sino cierto *genio maligno, tan sumamente astuto como*

poderoso, ha puesto toda su industria en engañarme: pensaré que el cielo, el aire, la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y todas las cosas externas no son diferentes de los engaños de los sueños, y que por medio de ellas ha tendido trampas a mi credulidad. (Descartes, 1987: 16. La cursiva es nuestra)

En las *Meditaciones del Quijote*, Ortega y Gasset (1936) se propone hacer un estudio del quijotismo. Reconoce que esta palabra es presa del equívoco propio de su conversión en “mercancía”: él no va a tratar de don Quijote personaje sino de *Don Quijote* en tanto libro.

Don Quijote es la parodia triste de un Cristo más divino y sereno: es él un Cristo gótico, macerado en angustias modernas; un Cristo ridículo de nuestro barrio, creado por una *imaginación* dolorida que perdió su inocencia y su voluntad y anda buscando otras nuevas. (Ortega y Gasset, 1936: 16-17. La cursiva es nuestra)

Para Descartes, el alma es *animi contentione*. *Contentio* significa “esfuerzo” y “tensión”. La imaginación parece implicar tanto cierto esfuerzo mental –porque debe atender a todas y cada una de las partes del objeto representado– como cierta contención –porque su poder de representar objetos es mucho más limitado que el entendimiento–:

Mis errores proceden de que *al extenderse más la voluntad que el entendimiento*, no la contengo dentro de los mismos límites, sino que *la extiende también hasta las cosas que no entiendo*, respecto de las cuales ella es indiferente,

desviándose así de lo verdadero y de lo bueno, y por eso ocurre que me equivoco y peco. *Es manifiesto por luz natural que la percepción del entendimiento debe preceder siempre a la determinación de la voluntad.* (Descartes, 1987: 62. La cursiva es nuestra)

Don Quijote tiene el entendimiento nublado por los libros de caballería y la voluntad indeclinable. El quijotismo es esfuerzo y voluntad.

Don Quijote prioriza esta imaginación que es “esfuerzo y tensión del alma” al movimiento de intelección, de allí que representa cuantitativa y cualitativamente objetos que el entendimiento aún no ha contenido ni limitado. Esa tensión y esfuerzo se agotan y desploman ante un mundo que no “es” verdadero más que en su volición y en los juicios de re-presentación de otros locos que habrían perdido justamente el juicio. Sus problemas de pensamiento no son entonces ni con las ideas, ni con las voliciones o afectos, sino con los juicios que implican un contraste empírico consensuado y normalizado culturalmente. En ese desfase respecto de la percepción normalizada surge su locura y, a la vez, su genialidad.

En la Cuarta Meditación, Descartes agradece los dones de Dios: “debo dar las gracias a quien, sin deberme nada, tanto me dio” (1987: 55). Aún cuando ese don también tendrá, por sus “hiperbólicas dudas” acerca de lo real, la ambivalencia del *pharmakon*. La aporía es que su conciencia no puede ser soberana y constituir el fundamento del conocimiento científico –otra grilla de legibilidad y de correspondencia entre los signos y las cosas– con un argumento que apele a lo divino, pero tampoco puede salir de la duda en que lo sumerge el genio maligno, acerca de si está soñando el mundo exterior o no, sin Dios, aunque

más no sea como axioma o recurso lógico para sostener el edificio del cogito. La secularización que da origen al sujeto moderno no es absoluta...

Meditación y concepto

Tanto René Descartes como don Quijote desprecian los sentidos (anti-empirismo), y el cogito de ambos tiene su origen y legitimación en algo subjetivo, eidético, idealista: Dios, en Descartes como parte de un axioma lógico, contracara del genio maligno; y en el Quijote, Dios también, como parte de la religión caballeresca, fusionado con su dama, Dulcinea. Descartes, no obstante suscribir con sus *Meditaciones* el acta de nacimiento del sujeto moderno y secularizado, tiene a Dios como axioma lógico, es decir como garante de verdad:

Las ideas pueden entenderse o bien subjetivamente, como operación del entendimiento, o bien objetivamente, como representaciones de cosas. En este caso se habla de realidad objetiva de la idea porque lo representado, por ejemplo un triángulo, no depende de mí, sino de lo que ello es.

La idea por la que entiendo un sumo Dios, eterno, infinito, omnisciente, omnipotente y creador de todas las cosas, tiene más realidad objetiva que las que me muestran sustancias finitas.

(...) A partir simplemente de que yo existo y de que hay en mí la idea de un ente perfectísimo, esto es, de Dios, hay que concluir que se demuestra evidentísimamente que Dios también existe. (Descartes, 1987: 41-46)

Las *Meditaciones* de Gasset, por el contrario, y tal como las

presenta él mismo, no son procedimentales, representativas y cognoscitivas en el sentido científico del término. Son más bien, un género exento de erudición, no son filosofía sino ensayos, es decir, ciencia sin prueba o contrastación explícita. Sólo ofrecen *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Aún así, son cartesianas en cuanto a la idea de “tensión” y “esfuerzo” y necesidad del “concepto” como aquello “claro y distinto”. Tienen como objetivo atender a la circunstancia del hombre, ya que por ellas éste comunica con el universo. Es la hipótesis que permite saber qué nos dice *Don Quijote* al oído de los contemporáneos.

En la Meditación Sexta, Gasset define el género de la “meditación”:

(...) como aquel movimiento en que abandonamos las superficies, como costas de tierra firme, y nos sentimos lanzados a un elemento más tenue, donde no hay puntos materiales de apoyo. Avanzamos atenidos a nosotros mismos (...).

Cuando meditamos, sospechamos que a la menor vacilación todo se vendría abajo y nosotros con ello. *El ánimo se sostiene a toda tensión. Es un esfuerzo doloroso e integral.* Al meditar nos abrimos paso entre masas de pensamientos. *Separamos unos de otros los conceptos*, hacemos penetrar nuestra mirada por el imperceptible intersticio que queda entre los más próximos, y una vez puesto cada uno en su lugar, dejamos tendidos resortes ideales que les impidan confundirse de nuevo. *Como las ideas claras y distintas de Descartes*, así podemos pasear por los paisajes de las ideas que nos presentan claros y radiantes sus perfiles. (1936: 29. La cursiva es nuestra)

Para “entender” –valga la redundancia– al “entendimiento”, resulta útil el “concepto de concepto” que Ortega y Gasset plantea en la Meditación Décima, llamada, precisamente, “El concepto”:

Cuando sobre el sentir del bosque tenemos también el concepto de bosque, salimos ganando. Se nos presenta el concepto como una repetición o reproducción de la cosa misma, vaciada en una materia espectral (...). Pensamos en lo que los egipcios llamaban el doble de cada ser, umbrátil duplicación del organismo. Comparado con la cosa misma, el concepto no es más que un espectro o menos aún que un espectro. (1936: 40)

Aquí viene un juicio de valor de Gasset que tendrá relación con la concepción de locura de nuestro personaje y con la concepción de “justicia” –el único indeconstruible– de Jacques Derrida, cuya condición de posibilidad son los espectros:

Por consiguiente, a nadie que esté en su juicio le puede ocurrir cambiar su fortuna en cosas por una fortuna en espectros (...). El concepto no suplanta cosas materiales, su misión no es desalojar la intuición, la impresión real. *La razón no puede, no tiene que aspirar a sustituir la vida.* De todos modos la razón es –contra lo que muchos creen– una función vital y espontánea del mismo linaje que el *ver* o el *palpar*. (1936: 40. La cursiva es nuestra)

Una antigua doxa opone las “nieblas germánicas” (1936: 33) o la cultura de las “realidades profundas” a la “cultura de las superficies” propia de los mediterráneos:

Los mediterráneos que no hemos pensado claro, vemos claro (...). En Cervantes esta potencia de visualidad es literalmente incomparable: llega a tal punto que no necesita proponerse la descripción de una cosa para que entre los giros de la narración se deslicen sus propios puros colores, su sonido, su íntegra corporeidad. Con razón exclamaba Flaubert, aludiendo al «Quijote»: *Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites !* (citado en Ortega y Gasset, 1936: 35)

El mundo de Goethe no se presenta de una manera inmediata ante nosotros. Cosas y personas flotan en una definitiva lejanía (...). Cuando una cosa tiene todo lo que necesita para ser lo que es, aun le falta un don decisivo: la apariencia, la actualidad. (Ortega y Gasset, 1936: 35)

(...) La única diferencia está en que la «realidad» –la fiera, la pantera– cae sobre nosotros de una manera violenta, penetrándonos por las brechas de los sentidos mientras la idealidad sólo se entrega a nuestro *esfuerzo* (...). *¿Qué es meditar comparado al ver?* Apenas herida la retina por la saeta forastera, acude allí nuestra íntima, personal energía, y detiene la irrupción. La impresión es filiada, sometida a civilidad, pensada, y de este modo entra a cooperar en el edificio de nuestra personalidad. (Ortega y Gasset, 1936: 37. La cursiva es nuestra)

El regalo o presente no es metafísico-cartesiano, es físico en Cervantes. He aquí otro dato para la deconstrucción de la metafísica de la presencia. “Para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, su posibilidad, sino su presencia,

su actualidad: a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas” (Ortega y Gasset, 1936: 36).

Al mediterráneo le encanta ver. Por eso suele contentarse con ello: el placer de la visión de recorrer, de palpar con la pupila la piel de las cosas, es el carácter diferencial de su arte. “No se le llame realismo porque no consiste en la acentuación de la *res*, de las cosas, sino de la apariencia de las cosas. Mejor fuera denominarlo *aparentismo*, *ilusionismo*, *impresionismo*” (1936: 36. La cursiva es nuestra). No obstante, también hay verdad en aquello que no se ve, en lo que deja su huella en tanto retención de un pasado y protensión de un porvenir:

El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible, por eso en todos los idiomas conserva su nombre un halo de misterio (...). El bosque está siempre un poco más allá de donde nosotros estamos. De donde nosotros estamos acaba de marcharse y queda sólo su huella aún fresca. (Ortega y Gasset, 1936: 20)

¿No es el ilusionismo de la locura-narrada de *Don Quijote*, el don de la escritura cervantina con su crematística, proliferación discursiva, desdoblamiento, aquello que hace que la re-presentación sea confundida con la presentación del “libro-escorzo”, del personaje errante-errado?

Don Quijote tiene fisurado ese puente convencional entre el mundo corpóreo y los sentidos, de allí las ideas “des-normalizadas” en su entendimiento. Veamos, sin embargo, que justamente su “trasmundo superior” no es menos real, sólo que se ha producido una inversión: en los demás es latente y en él es patente, como dirá Ortega y Gasset, y la diferencia entre ambos se mide

por un grado superior de esfuerzo:

Hay toda una parte de la realidad que se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir ojos y oídos –el mundo de las puras impresiones–. Bien que le llamemos *mundo patente*. Pero hay un trasmundo constituido por estructuras de impresiones, que si es *latente* con relación a aquél no es, por ello, menos real. Necesitamos, es cierto, para que este mundo superior exista ante nosotros, abrir algo más que los ojos, ejercitar actos de *mayor esfuerzo*; pero la medida de este esfuerzo no quita ni pone realidad a aquél. El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más de nosotros. (Ortega y Gasset, 1936: 24)

¿Es éste el esfuerzo y voluntad que lleva, en Descartes, al dominio del mundo a través de la ciencia, y a la melancolía de un visionario anacrónico en don Quijote? Lo dejamos en suspenso. Aunque podemos inferir –y en esto la deconstrucción y Gasset parecen coincidir también– que en el quijotismo, invisible y ubicuo, la *contentione* (esfuerzo, energía) es la misma y produce dos hipérboles Razón/Locura –Genio Maligno/Encantadores– en Descartes y don Quijote, respectivamente:

Desconocer que cada cosa tiene su propia condición y no la que nosotros queremos exigirle es, a mi juicio, el verdadero pecado capital, que yo llamo pecado cordial, por tomar su oriundez de su falta de amor. Nada hay tan lícito como empequeñecer el mundo por medio de nuestras manías y cegueras, disminuir la realidad, suprimir imaginariamente pedazos de lo que es. (Ortega y Gasset, 1936: 22)

Veremos cómo este “pecado cordial” toma forma en las meditaciones orteguianas sobre don Quijote. ¿No sería él, el propio don Quijote, pese a ser un “hombre de corazón” un pecador cordial paradigmático? Dejamos la respuesta en suspenso. Aún cuando es un pecado “lícito” y podríamos preguntarnos qué sería de lo imposible, de la esperanza, sin el don de don Quijote, pese a su manía, pese a su ceguera, pese (gracias) a su locura.

La Cuarta Meditación de Ortega y Gasset, “Trasmundos”, nos dice que quien quiera enseñarnos una verdad, que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros. De lo contrario, adquieren esas costras utilitarias que no nos interesan como verdades sino como recetas. La pura iluminación que caracteriza la verdad, la posee esta sólo en el instante de su descubrimiento. De allí su nombre griego, *aletheia* –que significó originariamente lo mismo que después la palabra *apocalipsis*–, es decir, descubrimiento, revelación, propiamente develación, quitar un velo cubridor.

Gasset insiste en que el bosque le ha enseñado, como a Descartes su bata y el fuego de la chimenea, que hay un primer plano de realidades que se impone a uno de una manera violenta: son los colores, los sonidos, el placer y dolor sensibles. Pero tras esas realidades aparecen otras, superiores, más pudorosas porque no caen sobre nosotros como presas. Al contrario, para hacerse patentes nos ponen una condición: que querramos su existencia y nos esforcemos hacia ellas.

Viven, pues, en cierto modo, apoyadas en nuestra voluntad. La ciencia, el arte, la justicia, la cortesía, son órbitas de realidad que no invaden bárbaramente nuestras personas, como hacen el hambre o el frío; sólo existen para quien tiene la voluntad de ellas. (Ortega y Gasset, 1936: 25)

Además, un nombre propio, Platón, une las meditaciones cartesianas con las de Gasset. Ambos dicen no mirar con los ojos sino con los conceptos. *Idea* en Platón quería decir punto de vista. Y teoría viene de una palabra griega que significa “ver”.

La prevalencia en *Don Quijote* del sensualismo sobre la meditación, hace de esta obra un “equívoco” asociado a la burla, similar al sentido que Miguel de Unamuno da a esta palabra:

Seamos sinceros: el *Quijote* es un equívoco. Todos los diti-rambos de la elocuencia nacional no han servido de nada. Todas las rebuscas eruditas en torno a la vida de Cervantes no han aclarado ni un rincón del colosal equívoco. ¿Se burla Cervantes? ¿Y de qué se burla? De lejos, sólo en la abierta llanura manchega la larga figura de Don Quijote se encorva como un signo de interrogación: y es como un guardián del secreto español, del equívoco de la cultura española. ¿De qué se burla este pobre alcaballero desde el fondo de una cárcel? ¿Y qué cosa es burlarse? ¿Es burla forzosamente una negación?

(...) No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación. (Ortega y Gasset, 1936: 46)

En la Meditación Quinta, “El rapsoda”, Gasset vuelve a plantear la compleja problemática del realismo, las apariencias, las esencias, el cruce de la impresión y el concepto:

¿Qué haría un griego con la palabra realismo? Para nosotros real es lo sensible, lo que ojos y oídos nos van volcan-

do dentro: hemos sido educados por una edad rencorosa que había laminado el universo y hecho de él una superficie, una pura apariencia. Cuando buscamos la realidad, buscamos las apariencias. Pero el griego entendía por realidad todo lo contrario: real es lo esencial, lo profundo y latente; no la apariencia sino las fuentes vivas de toda la apariencia. Plotino no pudo nunca dejar que le hicieran un retrato, porque según él, era legar al mundo, la sombra de una sombra.

El poeta épico, con la batuta en la mano, se alza en medio de nosotros, su faz ciega se orienta vagamente hacia donde se derrama una mayor luminosidad; *el sol es para él una mano de padre que palpa en la noche las mejillas de un hijo; su cuerpo ha aprendido la torsión de un heliótropo y aspira a coincidir con la amplia caricia que pasa.* (Ortega y Gasset, 1936: 59. La cursiva es nuestra)

El heliótropo, trabaja aquí como fármaco-remedio: desaloja el presente, nos posesiona del pasado. La oralidad, la luz, la caricia del padre, el logos, el capital, el calor y la contención de no ser huérfano en el “loco placer de representar”, de la “plenitud de la presencia”. Una memoria perfecta, sin duelo por el pasado porque el presente ha sido desalojado para que el pasado nos aloje completamente. Lo contrario de esta torsión heliotrópica hará Cervantes en *Don Quijote*. Y por extensión la novela moderna donde, a diferencia de la épica, la penumbra reemplaza a la luz, el padrastró al padre, la escritura a la oralidad, etcétera.

El heliótropo –tema favorito de la deconstrucción– igualmente en *Madame Bovary* de Flaubert actúa en tanto fármaco-veneno, no sólo porque la protagonista se suicide con éste, sino también porque la escritura asigna memoria y por ende vida/

muerte (*Madame Bovary*, *Don Quijote*) a seres comunes que sin ese suplemento, jamás hubieran tenido existencia social, o lo que es lo mismo, existencia a secas, en la economía del olvido de una sociedad. Una memoria imperfecta, donde los lectores somos los deudos ya que el pasado es diferido y pese a “la actualidad como actualidad” –siempre diferida–, ningún presente es desalojado ni alojado del todo en nosotros. La lectura es una deriva emocional con protensiones hacia el futuro y retroproyecciones hacia el pasado. No hay presente pleno porque éste está habitado *ab initio* por sus “otros”, no-presentes. Hay luz lunar, derroche, locura y el frío suplementario de la orfandad sin caricia, los *corpus* sin cuerpo del idealismo romántico en el amor adúltero de Emma Bovary, como en los devaneos errantes del errado caballero.

El filósofo de la deconstrucción es también como el poeta épico, el rapsoda, un heliótropo. Rapsoda, de *rhaptein*, coser, y *odé*, canto, es aquel que en Grecia Antigua iba de pueblo en pueblo cantando trozos de los poemas de Homero u otras poesías. La deconstrucción también “cose” trozos de textos en una deriva de “costuras invisibles” (o casi).

El rapsoda toma motivos siempre idénticos del cosmos –el mar, el viento, las fieras, las aves– inyecta en el bloque arcaico la savia de actualidad estrictamente necesaria para que *el pasado, como tal pasado, se poseione de nosotros y desaloje el presente*. A diferencia del poeta moderno, no vive aquejado por el ansia de originalidad. Sabe que su canto no es suyo sólo. La conciencia étnica, forjadora del mito, ha cumplido, antes que él naciera, el trabajo principal; ha creado los objetos bellos. Su papel queda reducido a la escrupulosidad de un artífice. (Ortega y Gasset, 1936:

59. La cursiva es nuestra)

La hipérbole de la locura que hace existir gigantes para don Quijote y la hipérbole de la razón por la que surge la ciencia moderna con Descartes no se diferencian ni en el esfuerzo ni en la voluntad en que se apoyan sus efectos: lograr existencias. Habrá que dejar en suspenso por qué una es crisis de locura, la otra es crisis de razón, y por qué se ridiculiza la primera y se legitima la segunda en tanto manera de conocer y dominar el mundo.

Don Quijote –y siguiendo a Diderot, para quien “sería estar loco de otro modo el no estar loco”– encarna el *bisel* o *bisagra* que en el mismo *logos* griego separará para siempre la locura de la razón. Con todo lo razonable de las crisis de locura y todo lo demencial de las crisis de razón. Don Quijote es la hipérbole antitética de la razón cartesiana. Los dos, Descartes y Quijote, tienen “crisis” parecidas, los dos son idealistas. Don Quijote siente la hipérbole de lo Mismo y de su mecanismo, la semejanza. Descartes siente la hipérbole de la Diferencia, con su mecanismo, la discreción del mundo en sus componentes “claros y distintos”.

Meditación y corpus/cuerpo

Como tematizamos en capítulos anteriores, el don es “naturaleza”, pero también es “cultura”, ya que lo arbitrario de la creatística inscrita en lo “natural” lleva siempre a confusiones donde, entre la “diferencia” y la “no-diferencia”, paradójicamente no hay diferencia. Todo lo natural es cultural *ab origine*. Nada más equívoco que lo natural de la naturaleza frente a un Dios que –como en Nietzsche, en Derrida y en Klossowski– ha muerto y no es dador de garantías de aquello que se supone “dado”.

En lo dado y el don, se trata, como a lo largo de toda la deconstrucción, de descubrir las paradojas de la suplementariedad

(del cuerpo frente al alma, de la locura frente a la razón, del sueño frente a la vigilia, de la escritura frente a la voz, etcétera).

Don Quijote es pura acción y puro cuerpo, hasta la Segunda Parte, en la que se convierte en el personaje de una novela. Aún así, está lejos de ser un hombre de la no-presencia y de la no-verdad, de los simulacros, las copias y los plagios cuya “dise-minación” sería clausurada con la muerte de Quijote en Alonso Quijano.

Nunca somos distintos de nuestro cuerpo ni podemos existir sin él, porque –como ya vimos– para la deconstrucción, el sentido del “sentido” es “cuerpo”, y el sentido del “cuerpo” es “sentido”. Esa es la condición del sentido, sin entrada ni salida, el espaciamiento, los cuerpos. El “tener lugar” del cuerpo es la ofrenda, el don, la locura. No hay mente ni yo fuera del cuerpo, el cuerpo es el espacio, el darse de algo, su lugar. El alma, la mente, la emoción son sólo un nombre para la experiencia que el cuerpo es. Dice Descartes en la Sexta Meditación, titulada “De la existencia de las cosas materiales y de la distinción real entre el alma y el cuerpo”:

Puedo alcanzar la verdad por lo corporal y los sentidos, suponiendo que Dios no es falaz y no me habría de conceder una facultad para tener una opinión falaz y no otra facultad para enmendarla. *Y no hay duda de que todo lo que me enseña la naturaleza tiene algo de verdad. Y por mi naturaleza en particular entiendo el conjunto de todas las cosas que Dios me ha concedido.* No hay nada que esta naturaleza me enseñe más expresamente que esto: que *yo tengo un cuerpo*, que está mal cuando siento dolor, que necesita alimento o bebida cuando tengo hambre o sed etc., por lo tanto no tengo duda de que haya algo de verdad en ello.

Me enseña que formo una sola cosa con él. (Descartes, 1987: 74. La cursiva es nuestra)

Meditación y conexión

Foucault, en el primer tomo de su *Historia de la locura en la época clásica* (1992), define la meditación en tanto conjunto de enunciados que siguen ciertas reglas formales. En ella, el sujeto del discurso, lejos de no involucrarse, o quedar neutralizado, produce, como otros tantos acontecimientos discursivos, enunciados nuevos que llevan con ellos una serie de modificaciones del sujeto enunciante. Esta perspectiva coincide con la deconstrucción. A través de lo que se dice en la meditación,

el sujeto pasa de la oscuridad a la luz, de la impureza a la pureza, de la coacción de las pasiones a la liberación, de la incertidumbre y de los movimientos desordenados a la serenidad de la sabiduría etc. (...). En la meditación el sujeto es alterado sin cesar por su propio movimiento; su discurso suscita efectos en el interior de los cuales queda preso, lo expone a riesgos, lo hace pasar por pruebas o tentaciones, produce en él estados y le confiere un estatuto o una calificación que no tenía en el momento inicial. En suma, la meditación implica un sujeto móvil y modificable por el efecto mismo de los acontecimientos discursivos que se producen. (Foucault, 1992: 357)

Ortega y Gasset presenta a todas sus *Meditaciones* como referidas directa o indirectamente a circunstancias españolas. Carecen de valor informativo. Son ensayos de “amor intelectual”. Son lo que un humanista del siglo XVII hubiera denominado “salva-

ciones”: “(...) dado un hecho, un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado” (1936: 3).

La simpatía como conexión y amor es un componente *sine qua non* de la meditación en Gasset. La Meditación Novena, “Las cosas y su sentido”, comienza así:

Así como para el sensual el órgano es la retina, el paladar, las pulpas de los dedos, etc., el meditador posee el órgano del concepto, órgano normal de la profundidad.

Platón ve en el «eros» un ímpetu que lleva a enlazar las cosas entre sí; es una fuerza unitiva y es la pasión de la síntesis. Por esto, en su opinión, la filosofía, que busca el sentido de las cosas, va inducida por el «eros». *La meditación es ejercicio erótico. El concepto, rito amoroso.* (1936: 39. La cursiva es nuestra)

Ese camino se parece al descubrimiento del *etymon* de los estilistas: “Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores, y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda” (1936: 4). Ser “salvado” para un tema quiere decir ser transfigurado, transubstanciado por el espíritu, puesto en conexión con las corrientes elementales del espíritu.

Para el español, el mundo parece una cosa rígida, seca, sórdida y desierta. El amor hace que algo o alguien nos resulte imprescindible, que lo consideremos una parte de nosotros mismos. El amor es lo que hace que todo el universo viva en conexión. La meditación es *per se amor intellectualis*. El afán de comprensión es llamado “locura de amor”. En dicho afán hay una actitud religiosa. La filosofía es para Ortega y Gasset la ciencia general del amor, representa el mayor ímpetu hacia una conexión omnímo-

da.

El odio, por el contrario, fabrica inconexión, aísla, desliga, atomiza el orbe y pulveriza la individualidad.

Todas las morales utilitarias son perversas. Al igual que para el dispositivo deconstruccionista, no se confunde el bien con el cumplimiento material de normas legales adoptadas de una vez para siempre. Esto conecta las *Meditaciones* de Ortega y Gasset con nuestro hilo conductor: el don.

Las cuatro similitudes en la “prosa del mundo”

Michel Foucault, en *Historia de la locura en la época clásica*, ejemplifica con don Quijote los desajustes temporales, en un umbral de crisis de la representación. Don Quijote está en el umbral renacentista del loco con poderes ocultos, viviendo a la luz del día y, por otro lado, en el momento en que la locura ya no se relaciona tanto con la verdad y con el mundo, como con un universo enteramente moral. La locura tiene aún en don Quijote la fuerza primitiva de la revelación, pero a la vez asoma lo cómico y la confiscación de su elemento trágico en aras de una conciencia crítica inmanente a la razón. En menos de medio siglo se encontrará recluida y ya dentro de la fortaleza del confinamiento, “ligada a la Razón, a las reglas de la moral y a sus noches monótonas” (Foucault, 1992: 125).

La verdad de la locura es ser interior a la razón, ser una figura suya, una fuerza y como una necesidad momentánea para asegurarse mejor de sí misma (...) el secreto de su presencia múltiple en la literatura de fines del siglo XVI y principios del XVII, un arte que, en su esfuerzo por dominar esta razón que se busca a sí misma, reconoce la presencia de la locura, de su locura, la rodea y le pone sitio, para finalmente triunfar sobre ella. Juegos de una época barroca (Foucault, 1992: 62. La cursiva es del original).

Cervantes dibuja de una vez y para siempre las características de “la locura por identificación novelesca”. Sólo en apariencia nos encontraríamos con una crítica fácil de las novelas de imaginación, ya que, un poco por debajo hay una inquietud sobre las relaciones que existen, en la obra de arte, entre la realidad y la imaginación, y sobre la extraña comunicación que hay entre la invención fantástica y las fascinaciones del delirio.

También en *Don Quijote* hay algo de lo que Foucault llama “la locura de la vana presunción”: ya no es sólo con un modelo literario con el que el loco se identifica; es consigo mismo, por medio de una adhesión imaginaria, que le permite atribuirse todas las cualidades, todas las virtudes o poderes de los que, en realidad, está desprovisto:

En la experiencia literaria de la locura a principios del siglo XVII con Shakespeare y Cervantes, ésta ocupa un lugar extremo, ya que no tiene recursos. Nada puede devolverla a la verdad y a la razón. Solamente da al desgarramiento que precede a la muerte. (Foucault, 1992: 66)

(...) La muerte de don Quijote sucede en paisaje apacible, recobradas en el último instante la razón y la verdad. De golpe, la locura del caballero ha adquirido conciencia de sí misma, y ante sus propios ojos se convierte en tontería. Pero esta brusca sabiduría de su locura, ¿no es una nueva locura que acaba de penetrarle en la cabeza? Equívoco indefinidamente reversible que no puede ser decidido definitivamente más que por la muerte. (Foucault, 1992: 67)

El siglo XVI ha privilegiado la experiencia dialéctica de la locura: más que ninguna otra época ha sido sensible a lo

que podía haber allí de indefinidamente reversible entre la razón de la locura, a todo lo que había de próximo, de familiar, de similar en la presencia del loco, a todo aquello que su existencia, en sí, podía denunciar de ilusión y hacer estallar la irónica verdad. (Foucault, 1992: 266)

Palíndromos y reversibilidad son una premisa deconstructiva que justifica la elección de la locura como tema y de *El Quijote*, como recorridos para desmontar la metafísica de la presencia. Razón y sinrazón son términos controvertibles, como lo son el fármaco, el veneno y el remedio. La identidad entonces es indecidible.

Foucault señala en *Las palabras y las cosas* (1969) que hasta fines del siglo XVI –época de Don Quijote– la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental, la pintura imitaba el espacio y la representación se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo. La semejanza guió la exégesis e interpretación de textos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El arte de mirar el mundo está gobernado por una trama semántica: *amiticia, aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societas, pax et similia), consonantia, concertus, continuum, Paritas, proportio, Similitudo, conjunctio, copula* (Grégoire citado en Foucault, 1969: 26).

Hay cuatro figuras esenciales que prescriben sus articulaciones al saber de la semejanza:

1. *La conveniencia*. Es la vecindad de los lugares. Son “convenientes” las cosas que, acercándose una a otra, se unen, mezclan sus franjas, la extremidad de una traza el principio de la otra. Así se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propie-

dades. La vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro.

Por ejemplo, la lectura ávida de los libros de caballería, el *quid pro quo* de la tremenda locura de Quijote es una vecindad que luego se materializa en otra vecindad: la quema de la biblioteca por parte de su sobrina y el cura. Quizá la superposición del cuerpo de Alonso Quijano con el de don Quijote marca la conveniencia- semejanza de la conversión de Alonso Quijano en don Quijote en la locura del comienzo de la novela, y la reconversión final de don Quijote loco en Alonso Quijano cuerdo, a la hora de la muerte. Un ejemplo más banal es el del yelmo-bacía o baciyelmo dado que el lugar de ambos tiene que ver con el rostro (cabeza, y receptáculo para la barba cortada). Las bellotas y el discurso de la edad de oro, que el narrador encuentra inconveniente, también tiene, no obstante, ese efecto visible de la proximidad, en tanto parentesco oscuro que sólo algunos pueden ver.

Por su parte, Miguel de Unamuno encuentra que la semejanza de los gigantes-molinos de viento no es arbitraria, ya que se trata de la tecnología y, por lo tanto, del mal encarnado en los gigantes.

Las semejanzas entre las posaderas y las damas, la venta y el castillo serían más bien inconvenientes, o sea, delusión, delirio. Pero espacialmente siguen ligadas. Debido al encadenamiento de la semejanza y del espacio, por la fuerza de esta conveniencia que avecina lo semejante y asemeja lo cercano, el mundo forma una cadena consigo mismo. Es una semiosis *metonímica* por la contigüidad espacial, donde el *ground* o fundamento de la relación sígnica es más o menos arbitrario o racional

según el muy variable *consensus*. La locura de don Quijote es inconveniencia, es la *hybris* que resulta de juntar lo que no se debe juntar.

2. *La emulación*. Una especie de conveniencia que estaría libre de la ley del lugar y jugaría inmóvil en la distancia. Como si la connivencia espacial se hubiera roto y los eslabones de la cadena, separados, reprodujeran sus círculos, lejos unos de otros, según una semejanza sin contacto.

Quizá las bellotas y los molinos de viento integren más holgadamente esta segunda forma de similitud ya que la falta de vecindad espacial es evidente.

Hay algo del reflejo y del espejo; por medio de la emulación se responden las cosas dispersas a través del mundo. Es esta lejanía la que nos lleva a pensar que el *ground* de la semiosis en la locura está marcado predominantemente por este tipo de semejanza, donde la falta de cercanía espacial aumenta la “arbitrariedad” y subjetividad en la que se funda la semejanza. Esta es la conexión erótica, “el fluir de unos seres en otros” de Keats, el mundo va aboliendo la distancia que le es propia y la *emulatio* triunfa sobre el lugar que le es dado a cada cosa.

Con frecuencia resulta imposible decir dónde está la realidad y dónde la imagen proyectada, porque la emulación es una especie de gemelidad natural de las cosas, nace de un pliegue del ser cuyos dos lados, de inmediato se enfrentan.

La figuras deconstructivas que trazan la aporía son típicas de esta grilla de legibilidad: la invaginación y el injerto manifiestos en el heliótropo. Por ejemplo, la

gemelidad de don Quijote asomando-emulando en el cuerpo de Alonso Quijano, o del “Genio maligno” modificando las figuras y desafiando al “Dios” infinito y omnipotente de Descartes.

Relacionamos también esta forma de semejanza con el *palíndromo*, la escritura *anagramática* y con la *estructura parergonal*, propios de la reversibilidad de la lectura de *Don Quijote* como un signo que leído del principio al final es el nacimiento de don Quijote y su locura desembocando en la muerte de Alonso Quijano; y leído de atrás para adelante es la muerte física de don Quijote/Alonso Quijano a través del nacimiento de la razón en Alonso Quijano/Don Quijote, siempre atravesando la locura como bisagra de la inmortalidad literaria de don Quijote. Nunca en la emulación los dos rivales tienen un valor ni una dignidad iguales. Los anillos de emulación no forman una cadena como los elementos de la conveniencia: son más bien círculos concéntricos, reflejados y rivales. Así puede pensarse el *Quijote* de Avellaneda, respecto del de Cervantes. Así puede pensarse Dios frente al Genio maligno, o don Quijote frente a Alonso Quijano, o la realidad de la Sobrina (o el Cura o el Bachiller) frente a los Encantadores que deforman la realidad que “lee”, de modo tan *sui generis*, don Quijote.

3. *La analogía*. En ella se superponen la *convenientia* y la *ae-mulatio*. Al igual que esta última, asegura el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio, pero habla, como aquella de ajustes, ligas y junturas. Es el caso típico de los molinos de viento transformados en gigantes por el arte de mirar de don Quijote.

El poder de la analogía es inmenso, pues las simili-

tudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas, basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones. De allí que relacionamos esta forma con la *metáfora*, en el sentido de un desplazamiento relacional inédito pero a la vez inteligible. Así, por ejemplo, el número infinito de parentescos entre los “encantadores” de don Quijote y Dulcinea cambiada por una ruda campesina maloliente, o la ficción mentirosa del retablo de Maese Pedro, las medias rotas de don Quijote con el inicio de su fatiga, su melancolía y su entrada en juicio, etc. Siempre la analogía se halla atravesada por la proximidad, pero también por relaciones subyacentes de gemelismo y rivalidad. Los enfrentamientos Quijano/Quijote, locura/cordura siguen siendo paradigmáticos, como también lo es la ecuación moneda=locura. La reversibilidad (palíndromo) como la polivalencia (metáfora) dan a la analogía un campo universal de aplicación. Por medio de ella pueden relacionarse todas las figuras del mundo. El espacio de las analogías es, en el fondo, un espacio de irradiación. Ya no solo el heliótro-po, sino el sol mismo.

4. *Las simpatías*. La simpatía es, tal vez, la forma de semejanza más acorde con la de la locura de don Quijote y con la “conexión” como manifestación del amor en la meditación, según Ortega y Gasset, en la medida en que no existe ningún camino determinado de antemano, ninguna distancia está supuesta, ningún encadenamiento prescripto. Quizá el narrador se enoja con don Quijote por la arbitrariedad de su relación “bellotas-edad de oro” porque él no encuentra la simpatía de la misma que sí advierte la mirada del protagonista. La simpatía subya-

ce en las cuatro sintaxis del arte de mirar señaladas por Foucault. El consenso de los cuerdos frente a la falta de consenso de los locos puede ser leído en clave de la oposición simpatía/antipatía.

La simpatía juega en estado libre en las profundidades del mundo. El poder de la simpatía es tan grande que no se contenta con surgir de un contacto único y con recorrer los espacios; suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes. *Es el principio de la movilidad*. También aquí la *metáfora* –siempre en su acepción deconstructiva– parece ser preponderante.

La simpatía es un esfuerzo de lo Mismo tan fuerte y tan apremiante que no se contenta con ser una de las formas de lo semejante; tiene el peligroso poder de asimilar, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad, así pues, de hacerlas extrañas a lo que eran. La simpatía transforma, altera pero siguiendo la dirección de lo idéntico, de tal manera que si se liberara su poder, el mundo se reduciría a un punto, a una masa homogénea, a la melancólica figura de lo Mismo (...). (Foucault, 1969: 32-33)

¿No está describiendo el arte de mirar de don Quijote? ¿No es acaso su imán el corpus caballeresco que le indica las transformaciones de cada cosa o persona en su irreductible alteridad para indiferenciarlas en la identidad inmutable de dicho corpus? En esta simpa-

tía, también llamada por Foucault “homosemantismo” como arte de ver y forma extremadamente subjetiva de la semejanza reside el don de la locura de don Quijote, se anudan allí la melancolía, el “esfuerzo puro” y el idealismo.

A principios del siglo XVII, Cervantes muere; su segundo *Don Quijote* ya ha sido escrito y publicado, y comienza lo que, equivocadamente o no, ha sido llamado barroco. El pensamiento deja de moverse en la semejanza. Lejos de ser forma del saber, es la ocasión del error y de las confusiones. Para el barroco solo quedan los juegos de la similitud: semejanza e ilusión, las quimeras, el *trompe-l’oeil*, la ilusión cómica, el teatro dentro del teatro, el libro dentro del libro, el tiempo de los sentidos engañosos, donde las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje. Los encantadores amenazaban a don Quijote, y su mundo no podía acceder a la objetividad racional. Comienza en fin, la deriva de los textos, tal como hoy la conocemos.

De allí que la simpatía debe ser compensada por su figura gemela, la antipatía. Esta mantiene a las cosas en su aislamiento e impide la asimilación. Encierra cada especie en su diferencia obstinada y su propensión a considerar lo que es. Claramente, aquí tendríamos a la sobrina de don Quijote con el cura y la quema de libros de caballería, fuente de la peligrosa alquimia simpática de don Quijote. Este bando lo integran casi todos los personajes, incluyendo el narrador y a veces Sancho Panza. Representan la simpatía por la razón y la antipatía por la locura. Don Quijote comienza este proceso antipático de discrecionalización de lo idéntico hacia el final, cuando no soporta el plagio de Avellaneda (en tanto “*alter ego*” de Cervantes) y cuando decide entonces terminar su “historia” de don Quijote loco como Alon-

so Quijano El bueno.

Lo que antes se hacía converger inicia entonces un proceso de desconexión, de divergencia, que tiene que ver con des-emejar, constituir lo otro como tal, en su irreductibilidad, pero donde está presente el dolor y la nostalgia de la separación¹⁷.

La identidad de la cosa, el hecho de que puedan asemejarse a las otras y aproximarse a ellas, pero sin engullirlas y conservando su singularidad es el balance continuo de la simpatía y la antipatía, el equilibrio entre la meditación como arte erótica de la conexión pero sin desconocer los “conceptos” que trazan fronteras, ideas “claras y distintas” (Foucault, 1969: 33; Ortega y Gasset, 1936: 39).

Homosemantismo: el poeta y el loco

Este personaje, el loco, dibujado en las novelas y en el teatro del barroco e institucionalizado gradualmente hasta la psiquiatría del siglo XIX, es el “enajenado” dentro de la “analogía”. “Es el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro” (Foucault, 1969: 54). Invierte todos los valores y todas las proporciones porque cree descifrar los signos pero es un mal hermeneuta. La percepción que se tiene del loco hasta el siglo XVIII es la de aquel que es Diferente porque no conoce la Diferencia. Sólo ve semejanzas.

En el otro extremo del espacio cultural, el poeta, simétricamente cercano al loco, ve por debajo de las diferencias nombradas, cotidianas y previstas, los parentescos huidizos, las similitudes dispersas. Hace revivir el tiempo en el que las palabras

destilaban la semejanza universal entre las cosas. De allí la coexistencia conflictiva en la cultura occidental entre el poeta y el loco, de los cuales todos tenemos un poco. Mientras el loco asegura la función del *homosemantismo*: junta todos los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar, el poeta asegura la función inversa, preserva la *alegoría*, bajo las diferencias y discreciones de las unidades lingüísticas bien recortadas, trata de oír el “otro lenguaje”, sin palabras ni discursos, de la semejanza. Hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella. El loco, como don Quijote, llena los signos con una semejanza que acaba por borrarlos. Los dos están en una situación límite y es frecuente que coexistan en una misma persona.

No olvidemos que, según Foucault, es con el encierro cuando el loco –portador de un saber poderoso y extraño, el de la sinrazón– pierde su palabra, o mejor aún, esta es enmudecida y oprimida por un saber cartesiano de las cosas “claras y distintas”. La gran ruptura en el sujeto occidental: ya no más similitudes sino identidades y diferencias, de medida y de orden. Basta de magia, el siglo XVII marca la entrada de la naturaleza y el orden de la ciencia. Ya no se tratará de “relacionar” sino de “discernir”. Darse por intuición una representación clara y distinta de las cosas. En tal sentido, la última voz de la sinrazón, *el último don que podrá dar locura, por muchos siglos habrá sido Don Quijote*. Luego adviene para la locura el encierro y el enmudecimiento. La verdad estará en la percepción evidente y definida. Vemos en el don, así como en don Quijote, una bisagra entre las dos hipérboles –la locura y la razón–, entre la simpatía de la conexión y la antipatía de la discreción, un ambigrama que se configura según el punto de vista del que mira y modifica lo mirado.

La representación y sus operaciones: escorzar, invaginar,

17. Hemos desarrollado con mayor profundidad esta suerte de anagnórisis del loco cuando comienza a “saber” o “reconocer” que su mundo no se corresponde con la realidad, en Levstein, A. (1995a). La invención de la locura en Michel Foucault. *Revista Estudios*, (5), 191-218. y Levstein, A. (2000). *Antígona Extramuros. Locura y discurso amoroso*. Córdoba: Editorial Alción.

injertar

Ni Sancho, ni el cura, ni Madame Bovary ni su marido son interesantes. Nadie da un centavo por verlos a ellos, pero nos desprenderíamos de un reino para verlos captados dentro de los dos célebres libros. No nos conmueven los personajes, ni las realidades sino su representación, “la representación de *la* realidad de ellos” (Ortega y Gasset, 1936: 71. La cursiva es del original). Esto es fundamental en Gasset: “lo poético de la realidad no es la realidad como esta o aquella cosa, sino la realidad como *función genérica*”. Y agregamos: *la novela es el género literario llamado a representar la realidad como función genérica*. “La realidad es un simple y pavoroso «estar ahí». Presencia. Yacimiento, inercia. Materialidad” (1936: 71).

La narración tiene que justificarse por su asunto. Así, el autor del libro de caballerías, a diferencia del novelista, hace gravitar toda su energía poética hacia la invención de sucesos interesantes, las aventuras. El capricho gobierna los acontecimientos: “La aventura es interesante por sí misma, por su inmanente caprichosidad” (Ortega y Gasset, 1936: 63).

Si revisamos nuestra noción vulgar de realidad, constatamos que no consideramos real lo que efectivamente acaece, sino una cierta manera de acaecer las cosas que nos es familiar. Es real, no tanto lo visto como lo previsto, no tanto lo que vemos como lo que sabemos. *La aventura quiebra como un cristal la opresora, insistente realidad*. Es lo imprevisto, lo impensado, lo nuevo. Cada aventura es un nuevo nacer del mundo, un proceso único. En cambio, tomar posesión de lo real es como haber medido los metros de una cadena prendida de nuestros pies, sentir el peso grave de la existencia (Ortega y Gasset, 1936: 62).

A medida que se desenvuelve la aventura, la tensión emocional crece. Hay una lucha contra la inerte realidad para que

cuando esta amenaza con hacer entrar los sucesos en el curso natural de las cosas, una nueva embestida del poder aventurero empuje hacia mayores imposibles. Esta parcialidad nuestra por *la aventura aumenta con cada peripecia y contribuye a una especie de alucinación*, en que tomamos por un instante la aventura como verdadera realidad.

Cervantes ha representado maravillosamente esta mecánica psicológica del lector de patrañas en el proceso que sigue el espíritu de Don Quijote ante el retablo de Maese Pedro (...).

Los bastidores del retablo que anda mostrando Maese Pedro son frontera de dos continentes espirituales. Hacia dentro, el retablo constriñe un orbe fantástico, articulado por el genio de lo imposible: es el ámbito de la aventura, de la imaginación, del mito. Hacia fuera, se hace lugar un aposento donde se agrupan los hombres ingenuos, de estos que siempre están ocupados en el pobre afán de vivir. En medio de ellos está un mentecato, un hidalgo de nuestra vecindad, que una mañana abandonó el pueblo impedido por una pequeña anomalía anatómica de sus centros cerebrales. Nada nos impide entrar en este aposento: podríamos respirar en su atmósfera y tocar a los presentes en el hombro, pues son de nuestro mismo tejido y condición. Sin embargo, este aposento está a su vez incluso en un libro, es decir en otro como retablo más amplio que el primero (...).

Por el conducto de la simplicidad y la amenidad van y vienen efluvios del uno al otro continente, del retablo a la estancia, de ésta a aquél. Diríase que lo importante es precisamente la osmosis y endosmosis entre ambos. (Ortega

y Gasset, 1936: 64-65. La cursiva es nuestra)

Lo que parece enojar a don Quijote en esta historia de Maese Pedro es eso que Unamuno llama “sancionar la ficción”, como sinónimo de aprobar la mentira. Quijotismo es una locura que desnuda la hipocresía, rompe las figurillas de mazapán de un tiritero disfrazado que no es sino Ginés de Pasamonte, desnuda la crematística imbécil de una cadena de inocentes espectadores que irán a pagar un “espectáculo religioso” a un ateo busca fortuna como Ginés. Eso enfurece a don Quijote. Y pese al barroquismo del libro de Cervantes, aquí hablamos de un “quijotismo” del personaje y del libro que parece común a los dos críticos, a Unamuno y a Gasset.

La deconstrucción desmonta los conceptos de representación a partir de las aporías del don y del presente (de su *différence*) y de las nociones metafísicas de naturaleza, cultura, signo e imaginación tal como vimos que operan en la lectura que Derrida hace de Rousseau. Además el signo ya no es binario sino ternario (Peirce). No hay realidad “en sí” a representar, no hay origen ni punto de llegada, no hay signo transparente sino opaco, negativo y diferencial en un reenvío de semiosis infinita.

Representar para el sujeto moderno es pensar, tener el mundo y su conciencia frente a sí, como un cuadro, y volver a hacer presente algo. La re-presentación implica para el sujeto que piensa, un conocimiento, un dominio del mundo, un control, una soberanía que se ejerce sobre sí mismo y lo/s demás.

Foucault en el capítulo “Representar” de *Las Palabras y las cosas* (1969) nos dice que, con todas sus vueltas y revueltas, las aventuras de don Quijote trazan el límite entre el mundo y los signos, o sea entre las cosas y su representación. En las aventuras de este personaje terminan los juegos antiguos de la seme-

janza y de los signos; allí se anudan nuevas relaciones:

Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticoloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. Así como de su estrecha provincia, no logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia, ni reunirse con el corazón de la identidad. Ahora bien, él mismo está hecho a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros. Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas. Sin embargo, no del todo. Pues en su realidad de hidalgo pobre, no puede convertirse en caballero sino escuchando de lejos la epopeya secular que formula la Ley. El libro es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de caballería escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura. (Foucault, 1969: 52)

Así es como cada decisión, cada hazaña es un calco de los libros de caballería, en relación de semejanza y mismidad. Pero, para mantener esa semejanza tiene que poner a prueba los signos, porque éstos (legibles) ya no se asemejan a los seres (visibles). Don Quijote y su arte de mirar es entonces la *bisagra* o el *bisel* (o “*injerto*”) entre dos mundos: el del siglo XVI, caracteriza-

do por el conocimiento como semejanza y representación, con cosas y signos separados, y el siglo XVII, donde los signos son cosas y la realidad comienza a volverse texto.

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista, la escritura ya no es la prosa del mundo y las semejanzas han roto su viejo compromiso con los signos:

(...) ahora las similitudes engañan, llevan al delirio, las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene, duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. La erudición que leía como un texto único la naturaleza y los libros es devuelta a sus quimeras: depositados sobre las páginas amarillentas de los volúmenes, los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a la aventura. (Foucault, 1969: 55)

Si la deconstrucción tuviera que elegir un libro para ejemplificarse a sí misma, donde la deriva de los signos o los textos, de la vida y de la muerte constituyen lo mismo, textos sin origen ni fin, y donde justamente a raíz de un comienzo de in-diferencia entre las cosas y los signos comienza a insinuarse una caída del régimen de la representación que atraviesa la contemporaneidad, no encontraría en la literatura universal un texto más paradigmático que *Don Quijote*. Y la atribución y luego pérdida

del título “don” pone el “resto” a esta economía-aneconómica del *dar cuenta de*, o *dar razón de*, que sostiene a la vez la locura y su registro contable siempre aporético.

El asunto de don Quijote es cumplir la promesa de los libros proporcionando la demostración de que dicen la verdad, de que son el lenguaje del mundo. Su aventura será un desciframiento frustrado y frustrante del mundo. Para demostrar que los libros dicen la verdad, la hazaña debe ser comprobada, pero –y a raíz de esto– la hazaña no consistirá en un éxito real, sino en transformar la realidad en signo. Luego, precisamente a causa de la controvertibilidad-reversibilidad de los signos, los desplazamientos metafóricos, los espaciamientos de los cuerpos, como en toda escritura, para los lectores *Don Quijote* no resultará un desencanto o una frustración sino la emblemática de una promesa, de un por-venir. Esto es evidente en la lexicalización de “ser un Quijote”, “emprender una qui jotada”.

Quijote transforma la realidad en signo. En signo de que los signos del lenguaje se conforman con las cosas. Don Quijote lee el mundo (los seres visibles) para demostrar los libros (lo legible), en un “mundo” donde lo que anudaba lo visible y lo legible se ha desanudado y, por lo tanto, el principio de representación y semejanza ya tampoco van de la mano. *Don Quijote* representa paradójal y simultáneamente la pérdida de la analogía cosas-signos, pero a través de una escritura que potencia al extremo las cuatro figuras de la semejanza: conveniencia, emulación, analogía y simpatía. Así, don Quijote se transforma en la promesa misma de una prescripción caballeresca jamás cumplida. Y por eso es promesa y porvenir. Y por eso es conexión y amor. Y la sintaxis de lo imposible, como los procedimientos de la deconstrucción.

Con Cervantes, el lenguaje no es algo totalmente impotente.

Tiene de aquí en más nuevos poderes. El lenguaje barroco y auto-implicado de la locura. En la segunda parte de la novela, don Quijote encuentra personajes que han leído la primera parte y que lo reconocen a él, el hombre real, como el héroe del libro. El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se invagina, crece desde su interior, convirtiéndose en objeto de su propio relato para sí mismo:

La primera parte de las aventuras desempeña en la segunda el papel que asumieron al principio las novelas de caballería. Don Quijote debe ser fiel a este libro en el que, de hecho se ha convertido, debe protegerlo contra los errores, las falsificaciones, continuaciones apócrifas, debe mantener su verdad. Pero el propio Don Quijote no ha leído este libro y no podrá hacerlo, puesto que es él en carne y hueso. El, que a fuerza de leer libros, se había convertido en un signo errante en un mundo que no lo reconoce, se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad, recoge exactamente todo lo que él ha hecho, dicho, visto y pensado y permite, en última instancia, que se le reconozca en la medida en que se asemeja a todos estos signos que ha dejado tras sí como un surco imborrable. (Foucault, 1969: 54)

Este poder del lenguaje permite hablar de *invaginación*, esta vez en el arte de mirar de Cervantes, por los pliegues y abismos de un texto en otro:

Entre la primera y la segunda partes de la novela, en el intersticio de estos dos volúmenes y por su sólo poder, Don Quijote ha tomado su realidad. Realidad que sólo debe al

lenguaje y que permanece por completo en el interior de las palabras. La verdad de Don Quijote no está en la relación de las palabras con el mundo, sino en esta tenue y constante relación que las marcas verbales tejen entre ellas mismas. La ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje. Las palabras se encierran de nuevo en su naturaleza de signos. (Foucault, 1969: 55)

Don Quijote es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar a al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura; porque la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y de la imaginación. Una vez desatados la similitud y los signos, pueden constituirse dos experiencias y dos personajes pueden aparecer frente a frente. El loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes (1969: 56).

Al radicalizar el pensamiento derridiano la idea de pérdida de la presencia y del origen como categorías del pensamiento metafísico, la escritura-injerto es concebida como marca y enigma de una alteridad absoluta, es siempre una presencia diferida que elude el presente y se vincula a otra cosa.

La *différence* imbrica las instancias de la lectura y de la escritura en un dispositivo estratégico que disemina al texto en un movimiento inacabado al que no puede asignársele un comienzo absoluto –un origen– y que opera por maniobras de desvío

que no permiten tampoco, pensar en un horizonte de clausura. Así surgen los términos “huella”, “traza”, *gramma* para fundamentar el concepto de texto.

El encadenamiento al cual no escapa ni el discurso hablado (fonema) ni el escrito (grafema) se constituye a partir de la huella que han dejado en él otros elementos de la cadena o del sistema. Este encadenamiento o tejido, es el texto que solo se produce en la transformación de otro texto. De allí la noción de injerto: no hay nada ni en los elementos ni en el sistema, simplemente presente o ausente. No hay más que diferencias y huellas de huellas.

En tanto “institución durable de un signo” el lenguaje “dura”, se sostiene porque se inscribe en una huella que lo constituye como diferente y a la vez equivalente a otros signos. Ningún lenguaje es pensable para Derrida fuera de la escritura, fuera de la posibilidad de la “inscripción”, de la articulación, de la repetición, de ser sacado de su propia cadena y de ser “injertado” en otra. Esto trastorna no sólo el campo de la escritura sino también el de la lectura. Las fronteras intergéneros se vuelven difusas, y todo texto es pasible de ser leído como literario.

En *Márgenes de la filosofía* (1988), Derrida piensa al injerto —a la vez que lo produce introduciendo columnas a la derecha de su discurso— de un texto de Michel Leiris que ilustra la idea de “tímpano” (*tympaniser* en francés significa a la vez “criticar” y “anunciar con bombos y platillos”), para abordar el límite o lo otro de la filosofía (en esa forma doble que por un lado critica y hace diacrítico a aquello que a la vez aturde, apabulla y se vuelve confuso), mientras en cierta forma anula dicho límite en términos gráficos de lectura y escritura. Es también un injerto lo que ocurre en *La doble sesión*, con un extracto de *Filebo* de Platón y su texto sobre la mimesis, también en *La diseminación*, en *La carta*

postal, en *Circonfession*, en Jacques Derrida de Geoffrey Bennington y Jacques Derrida, entre otros. “Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra” (Barei, 2001: 20).

Se piensa al injerto como modelo que imbrica las operaciones de inserción, de deslizamiento y de propagación de la mirada que lee-escribe. El movimiento y la contigüidad asocian el injerto a la metáfora y a la metonimia respectivamente, constitutivas del lenguaje. El injerto es, así, la posibilidad misma de todo texto, es la posibilidad misma de la escritura.

El injerto tiene sus matices o tipologías como en botánica o en medicina humana. Puede ser desde un “arrimamiento”, una aproximación de dos textos que, por cierto, pierden su disposición tipográfica habitual en el blanco de la página, hasta una mezcla y/o borramiento absoluto de las apropiaciones autorales. El injerto es un tema emparentado con el *parergon*.

Tramar es agujerear, perforar, trabajar por una y otra parte de la cadena. Es por eso que se relaciona con el tímpano, como bastidor de madera sobre el que se tiende un trozo de tejido de seda.

Este tímpano, a su vez, está en relación con la filosofía situada en un laberinto:

(...) en una multiplicidad que es desbordada por más que vigile sus márgenes como un espacio virgen, homogéneo y negativo, dejando fuera su afuera, sin marca, sin oposición, sin determinación, preparado como la materia, la matriz, la *khôra*, a recibir y a repercutir los tipos, esta interpretación habrá sido verdadera, la historia misma de la verdad... (Derrida, 1988:34).

Otro sinónimo de injerto es *intususcepción*, palabra extraída de una de las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset (*in-*

tus=interior; *susceptio*=acción de recibir) que tiene por forma exagerada o patológica la “invaginación, es decir, la manera en que animales y plantas crecen por los elementos que extraen del interior” (Jackson, 1967).

De suerte que no es sólo *Don Quijote* quien fue escrito contra los libros de caballerías, y, en consecuencia, lleva a éstos dentro, sino que el género literario “novela” consiste esencialmente en aquella *intususcepción* (...).

Esto ofrece una explicación a lo que parecía inexplicable: cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en sustancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio de lo mítico. *Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito.* En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte y significante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal. (Ortega y Gasset, 1936: 68. La cursiva es nuestra)

Invaginar es envainar, doblar hacia el interior los bordes de la boca de un tubo o vejiga; introducir uno en otro los dos extremos del intestino dividido, con objeto de restablecer la continuidad del tubo intestinal.

Según Ortega y Gasset, toda novela es un proceso de *intususcepción* porque es —como la invaginación— una mirada oblicua, como el vestíbulo vaginal y el del tímpano, visión de la realidad no perpendicular ni directa, sino en perspectiva. Esta realidad se invagina en sí misma, se pliega, se mima, se desdobla, se disemina gracias a la utrícula y la sácula, crece interiormente, y se abisma. En este punto, el mirar oblicuo propio de la novela,

sumados a la oblicuidad vaginal y del tímpano, se unen en la idea de “escorzo”, “fecunda” para Gasset, si seguimos la metáfora derridiana de la diseminación, para explicar a *Don Quijote*, “novela-escorzo” por antonomasia.

El escorzo es el órgano de la profundidad visual; en él hallamos un caso límite, donde la simple visión está fundida con un acto puramente intelectual. (Ortega y Gasset, 1936: 26)

Del mismo modo que las siluetas de las rocas y de las nubes encierran alusiones a ciertas formas animales, las cosas todas, desde su inerte materialidad, hacen como señas que nosotros interpretamos. Estas interpretaciones se condensan hasta formar una objetividad que viene a ser una duplicación de la primaria, de la llamada real. Nace de aquí un perenne conflicto: la «idea» o «sentido» de cada cosa y su «materialidad» aspiran a encajarse una en otra. Pero esto supone la victoria de una de ellas. *Si la «idea» triunfa, la «materialidad» queda suplantada y vivimos alucinados.* Si la materialidad se impone, y, penetrando el vaho de la idea, reabsorbe ésta, vivimos *desilusionados*. (Ortega y Gasset, 1936: 70. La cursiva es nuestra)

Nuevamente la idea de invaginación, y el bisel como “puente” o “bisagra” del injerto.

El quijotismo en Gasset tiene relación con esta extraña y retórica noción —deconstructiva *avant la lettre*— de una materialidad inerte contra la que se “intususcepciona” o invagina o injerta una “idea” para recibir oblicuamente una mirada que siembra “sentidos” y alucina o hace mirar de otro modo. Este no sólo es

el mecanismo por antonomasia de la novela, para injertar poesía o épica en la actualidad y hacer de la realidad un texto, sino que parece ser una demanda psíquica en el equilibrio del que se dota el principio del placer (delusión) y el principio de realidad (desilusión), donde el “bisel” no sería otro que el *facteur* o cartero (¿de la verdad?).

Capítulo Octavo

Delirar, alucinar

*Si no creyera en el delirio ni en la garganta del sinsonte,
si no creyera que en el monte se esconde el río y la bravura.*

Silvio Rodríguez

El don del delirio

El delirio implica al igual que la meditación una visión del mundo natural y social, es decir una máquina científica, artística, siempre política y subversiva por el deseo que la mueve creando –como el poder– realidad.

Quizá, el itinerario deconstruccionista, adicto a los palíndromos y ambigramas, abordaría estos dos últimos capítulos al revés, comenzaría por el delirio y la alucinación, asumiendo su idea de realidad –racionalidad como signo relacional, diferencial, negativo, reenvío *ad infinitum*–, ya que sólo por la alucinación definimos la meditación y la reflexión, sólo conociendo el desvío del de-lirio, conocemos la rectitud del dis-curso, sólo anticipándose la Psicosis se puede identificar el Cogito.

Alucinar y delirar no sólo constituyen el punto de referencia a través del cual, el Logos puede medir su “Otro-Razón”, sino que constituyen la “sinrazón”, la otra parte de dicho Logos, primario, occidental u *omnitude realitatis* como llamara Deleuze a ese “huevo cósmico” que contiene todo en la inmanencia, en proporciones iguales y simétricas: mito, verdad; razón, sinrazón (1985: 43).

Michel Foucault (1992) define magistralmente el delirio como un tipo de discurso con una organización rigurosa, con

una armadura sin falla. Ese discurso-delirio, en su lógica apela a las creencias más sólidas, avanza por juicios y razonamientos que se encadenan, “es una especie de razón en acto” (1992: 365). Señala que

bajo el delirio desordenado y manifiesto reina el orden de un delirio secreto. Y en ese segundo delirio, que es en un sentido, pura razón, razón liberada de todos los oropes exteriores de la demencia, se recoge la paradójica verdad de la locura. (Foucault, 1992: 365)

Se encuentra allí, a la vez, lo que hace que la locura sea verdadera (lógica irrecusable, discurso perfectamente organizado, encadenamiento sin falla en la transparencia de un lenguaje virtual) y lo que la hace verdaderamente locura: lo hiperbólico, la desmesura de un acto que es el primero en su tipo, el aterrador sentimiento de ver que el mundo está al revés y que, parafraseando a Marx, “la historia avanza por el lado malo”, la incompreensión de los sensatos, la impermeabilidad del discurso delirante no hegemónico ni hegemonizable, el aislamiento y, luego de la “abertura luminosa” –que da lugar al “delirio-razón”–, el “hundimiento autistizado” (Deleuze, 1985: 12), es decir, el delirante atrapado y atontado por los hospitales, los médicos y los psicofármacos. La medicina psiquiátrica tiene mucho por recorrer en la comprensión de este fenómeno “locura” que no le pertenece totalmente. El asumir con humildad este objeto histórico que no es “naturalmente” médico, ya es un gran paso, como en cierta forma lo hizo la antipsiquiatría con Cooper, Basaglia y Laing, entre otros.

Lo cierto es que el delirio, pesada y aleatoria materialidad discursiva, si las hay –parafraseando *El orden del discurso*–, cubre

todo el dominio de extensión de la locura.

La definición más sencilla y más general que pueda darse de la locura clásica es el delirio, palabra que deriva de *lira*, un surco; de manera que *deliro* significa apartarse del surco, del recto camino de la razón. Además, el delirio hace del lenguaje la estructura primera y última de la locura, su forma constitutiva.

Don Quijote en una cartografía de la locura

Según Michel Foucault, la nosografía psiquiátrica actual ha cambiado muy poco respecto del minucioso trabajo de observación de los siglos XVII y XVIII, con Colombier, Doublet y Esquirol. Pero es justamente por ello que su especificidad durante la época clásica amenaza con ocultarse bajo la naturalización y permanencia de las palabras que todos hemos retomado.

Los consabidos obstáculos: más que ninguna otra enfermedad, la locura ha mantenido a su alrededor, hasta el fin del siglo XVIII, todo un cuerpo de prácticas a la vez arcaicas por su origen, mágicas por su significado y extra-médicas por su sistema de aplicación. Ya en la *Enciclopedia* (citada en Foucault, 1992: 366), figuran el “frenesí”, “delirio febril” y la “manía”. Esta última es un delirio sin fiebre y comprende “todas esas enfermedades prolongadas en que los enfermos no sólo dicen disparates, sino que no perciben las cosas como debe ser y efectúan acciones que son o parecen ser sin motivo, extraordinarias y ridículas” (Foucault, 1992: 367).

La *melancolía* también es un delirio, pero un delirio particular que gira sobre uno o dos objetos determinados, sin fiebre ni furor. Es un delirio que muy frecuentemente va de la mano con una tristeza insuperable, un humor sombrío, misantropía y tendencia a la soledad. La melancolía, que luego quedaría atada a la manía como furor en una sola enfermedad, es un trastorno

psíquico donde los temas delirantes no comprometen la razón en su conjunto.

Por el contrario, y ya lo había observado Aristóteles, los melancólicos son, fuera de su delirio, gente muy inteligente y sensata, con una sagacidad, penetración y discernimiento mayor que el común de las personas.

Esta es la locura o el loco que apasionará a Cervantes en *El licenciado vidriera* y en *Don Quijote*.

La *Enciclopedia* dice que los síntomas esenciales de la *manía* provienen del hecho de que los objetos no se presentan a estos enfermos como en realidad son. Melancolía y manía son, primero, considerados términos opuestos: el espíritu del melancólico está completamente ocupado por la reflexión, de manera que la imaginación permanece en ociosidad y reposo; en el maníaco, al contrario, la fantasía y la imaginación están ocupadas por un flujo perpetuo de pensamientos impetuosos.

El melancólico se fija en un objeto único, al que atribuye proporciones irrazonables; la manía deforma conceptos y nociones, los objetos pierden su congruencia, o los caracteres de su representación están falseados. Por un lado, el melancólico, con un “mundo mojado, casi diluviano”, donde el hombre está sordo, ciego y adormecido, para todo aquello que no es su miedo o terror único, un mundo simplificado, desmesuradamente agrandado en un solo detalle. Por el otro, el maníaco, con su mundo ardiente y desértico, un mundo pánico donde todo es desorden, huida, velocidad máxima e instantaneidad.

Willis observa, a mediados del siglo XVIII, la coherencia del ciclo “maníaco-depresivo” y captura el parentesco interior entre ambos males y sus extrañas metamorfosis: “Sucedee que cuando la diátesis melancólica se agrava, se transforma en furor, y cuando el furor decrece y pierde su fuerza para entrar en reposo,

se transforma en la diátesis atrabiliaria” (Foucault, 1992: 427). Atrabiliaria, del latín *atra* (negra) y *bilis* (cólera), la bilis negra es uno de los “humores” que, según esta teoría, predominaban en los melancólicos.

Diátesis proviene del griego *diathesis* (disposición) y se refiere a la predisposición orgánica a contraer ciertas enfermedades. Desde la etimología de estos términos podemos configurar estas enfermedades del alma como “pliegues” del cuerpo y de la mente, y del alma como cuerpo-mente, y esta observación no es un dato menor para explicar la afición por el tratamiento de la locura en los grandes escritores considerados barrocos.

Los juegos del ser y el no-ser, del teatro y la vida, de los libros y la vida, del teatro dentro del teatro o la parodia en la parodia no son sino ejercicios barrocos de plegado y des-plegado *ad infinitum*.

De don Quijote se dice que es monomaniaco, ya que su delirio es prolongado, sin fiebre, y su entendimiento —en general claro— se oscurece frente a todo lo vinculado a la caballería. De allí que parece un loco a medias, cuyo *quid pro quo* alucinatorio (tomar una cosa por otra) se relaciona con una avidez por cumplir la “promesa” de los libros caballerescos. Su espíritu se desordena sólo en lo referente a ese punto, no se aísla ni se deprime. Pero esto sí ocurre entrando en la melancolía hacia el final, cuando se vuelve cuerdo y decide morir como Alonso Quijano “El Bueno”, siendo que ha alquilado su cuerpo a don Quijote, “loco” durante tantos años.

Insistimos: el planteo de Cervantes muestra “el fármaco”, la deconstrucción y reversibilidad de la locura en razón y viceversa. Y también la reversibilidad que había demostrado Willis, respecto de la melancolía y la manía, hoy llamada bipolaridad o trastorno maniaco-depresivo.

Alucinar: el don de inventar al otro/lo otro

¿No es esto ya el poema, cuando se hace una promesa, la venida de un acontecimiento, en el instante en que la travesía del camino que se llama traducción parece tan improbable como un accidente y, no obstante, se sueña intensamente con ella, se la requiere allí donde lo que ella promete siempre deja algo que desear?

Jacques Derrida

De *Psyché. Invenciones del otro* de Jacques Derrida (1987) podemos inferir que en toda locura se inventa al otro, a los otros, lo otro. La locura crea mundo y crea nuevos territorios. De allí también que, como toda invención, es clandestina, tiene siempre “alguna ilegalidad”.

¿Qué tienen en común el arte con la locura? Respuesta: la invención.

La “invención” que encuentra o descubre cosas, ideas, tiene su correlato en una novedosa “disposición”, es decir, un dispositivo que sitúa, localiza y dispone las cosas o ideas, para las palabras (“elocución”) o la forma (“disposición”).

La locura, insistimos, no es ajena a la noción de “lugar”. Y en ello se vincula con el arte. Pues bien, el arte –o más bien lo hermoso– si tiene lugar, se inscribe y se anuncia como lugar privado de lugar. Corre el riesgo, teniendo lugar, de no tener dominio propio.

Dice Covarrubias en su *Tesoro de la lengua Castellana* (citado en Quarleri, s.f.) que el loco es “aquel vacío y sin seso”, acepción que derivaría del sustantivo latino *locus/ci*, por lo que valdría como “lugar vacío”. Nuevamente la clásica definición de la locura o el loco por aquello que no tiene, por su privación, no por su positividad.

A lo largo de este trabajo hemos buscado, más o menos ex-

plícitamente, crear una máquina para leer *Don Quijote*, para hacerlo hablar desde zonas de máxima intraducibilidad, y el procedimiento tiene que ver con una cartografía de ideas y cosas, por un lado, y con un dispositivo retórico de puesta en discurso, por el otro.

Toda invención supone que algo o alguien venga una primera vez. Por ejemplo, el advenimiento de Dulcinea en el argumento alucinatorio de don Quijote. Hay en esta invención la estructura paradójica de esta “primera vez”, única, aún cuando esta unicidad dará lugar a la repetición. Pero al mismo tiempo debe ser también la “última vez”, es decir, arqueología y escatología hacen signo –alegórico– en la ironía de un solo instante. Es un acontecimiento que parece producirse hablando de él mismo, desde el momento en que inventa el sujeto de la invención.

Toda ficción o fábula –Dulcinea en este caso– convocan como todo relato, el tiempo, el don, por lo tanto la deuda, la firma, la contrafirma, el nombre propio, el testimonio (¿quién verifica la veracidad de Dulcinea como existente real?, ¿o la experiencia de don Quijote en la cueva de Montesinos?) y la muerte.

Cuando don Quijote vuelve a ser Alonso Quijano, y el Caballero de la Triste Figura, es sencillamente El bueno, la fábula que formula en acto la referencia y la especularidad del lenguaje, es decir la posibilidad de decir el otro o hablar al otro, se opaca, como se cubren los espejos en la tradición judía en ocasión de una muerte, para que esta no se repita. Ese espejo que ya no refleja nada es el límite de la reapropiación de Dulcinea en don Quijote.

Ya don Quijote sabe que no se puede tratar más que de ella en él, de su metonimia. El desvanecimiento de Dulcinea arrastra el de don Quijote. “Para que un alma se reconozca a sí misma tiene que verse en otra alma” dice Alcibíades en *El banquete*. No

existiendo Dulcinea, tampoco existe don Quijote; quizá existan Aldonza y Quijano.

Alonso Quijano ya sabe que ha estado alquilado por una ficción, por una aventura que rompe su referencia y especularidad. Ahora las dos muertes de las dos invenciones del otro y lo otro: Dulcinea, don Quijote y todas las aventuras caballerescas se disponen en un trabajo de duelo, en una memoria interiorizante que no podrá sino llevar a Alonso Quijano a su propia muerte.

Queda así la ficción formulándonos en acto, la cuestión del lenguaje en la literatura, de su referencialidad nuevamente, esta vez produciendo en nosotros el duelo de una escritura que se termina, dejándonos la metonimia del texto –lo otro– en nosotros, de lo otro en nos/otros. Y así se cierra la estructura alegórica de la alucinación como invención, en su doble registro de ficción o fábula por un lado y de máquina o dispositivo técnico, por el otro. Dulcinea y don Quijote nos dicen que no hay metalenguaje, ambos son construcciones de lenguaje autorreflexivo. Sólo hay lenguaje.

Locura e institución nada pueden la una sin la otra. Ambas son necesarias para la estructura alegórica. De lo contrario ¿cuál sería “el otro” para la “otra” o viceversa? Además, sigue jugando el palíndromo, la inversión Quijote/Quijano, locura/cordura y un regreso a foja cero que resulta una inversión activa/reactiva de todo lo que mima. Posibilidad de inversión y perversión mimética:

La oscilación infinitamente rápida entre performativo y constativo, lenguaje y metalenguaje, ficción y no-ficción, auto y heterorreferencia, etc., no produce sólo una inestabilidad esencial. Esta inestabilidad constituye el acontecimiento mismo, digamos la obra, cuya invención

perturba normalmente, si podemos decir, las normas, los estatutos y las reglas. Allí llama a una nueva teoría y a la constitución de nuevos estatutos y de nuevas convenciones capaces de tomar en cuenta la posibilidad de tales acontecimientos y de medirse con ellos. (Derrida, 1987: 63)

La deconstrucción está llamada –precisamente– a deconstruir la lógica oposicional que se establece entre lo performativo y lo constativo, que no son jamás componentes puros porque se parasitan uno al otro, como en tantas distinciones anexas. Lo que existe es una indecidibilidad radical entre los opuestos.

El peligro para una tarea de deconstrucción es la “posibilidad” de volverse un recetario de procedimientos regulados. Su interés y su fuerza residen en esa “experiencia de lo imposible”, es decir “del otro”, la experiencia del otro como invención de lo imposible, como la única invención posible.

Alucinación y luz

El diccionario *Jackson* (1967) nos dice que “alucinar” viene del latín *allucinari*, que significa producir sensaciones o percepciones imaginarias. Como verbo transitivo significa ofuscar, seducir, engañar, haciendo que se tome una cosa por otra; y como intransitivo (o más bien reflexivo) significa confundirse, desvariar.

La alucinación (con idéntica raíz latina) es un fenómeno que consiste en percibir como reales personas o cosas no presentes en aquel momento, o, por el contrario, en la no percepción de algo existente. Sensación subjetiva que no va precedida de impresión en los sentidos. También puede referirse a estados internos, como las formas alucinatorias del propio cuerpo y del yo: cambio de personalidad, alejamiento de sí mismo, etc. Según el *Petit Larousse* (1977), la alucinación es una sensación mórbida,

no provocada por un objeto real. También aparece como “percepción sin objeto”. En el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1973), de Corominas, aparece “alucinar”, 1499, del latín *alucinari* (*sin relación con la luz*). Alucinar sería, así como la locura para la época clásica, sin-razón, estar privado de luz, una clásica definición “clásica”, o sea negativa.

El tema de la luz en relación a la locura y particularmente a la alucinación da lugar a un desarrollo aparte en este mismo capítulo: las metáforas heliotrópicas, ya tematizadas someramente en otros capítulos de este libro.

Es por la alucinación como “privación de luz” que, en coincidencia plena con Jacques Derrida: “Sólo hago filosofía en el terror, pero en el terror *confesado* de estar loco. La confesión es a la vez, en su estar presente, olvido y desvelamiento, protección y exposición: economía” (1989a: 88. La cursiva es del original).

Alucinar: la re-presentación se vuelve reenvío negativo (el reenvío y la semiosis siempre lo son) hacia las racionalidades no-normalizadas socialmente (anacronía, atopía, y multifrenia del sujeto).

En todas las acepciones de alucinación y alucinar podríamos colocar a don Quijote: tiene percepciones imaginarias, toma una cosa por otra, desvaría, es engañado y seducido por los encantadores o “genios malignos”, también percibe lo no-presente como se da a entender en la experiencia de la cueva de Montesinos. Alucinar aquí es oscuridad, confusión. Aunque en otros episodios también será deslumbramiento, hiper-lucidez. En tanto hombre cómico, la locura lo relaciona con una (supuesta) no-verdad. Su delirio y su alucinación lo hunden en la oscuridad que representa la locura como un sistema de proposiciones falsas en la sintaxis general del sueño, en la noche de la ceguera y en la ceguera de la noche.

La locura es un error constante del alma para el siglo XVII y XVIII. El loco no es engañado sino que se equivoca. Se nubla y se oscurece su relación con la (supuesta) verdad. He aquí la metáfora heliotrópica que recorrería desde los griegos hasta la actualidad la filosofía de Occidente. La época clásica, nunca tan bien llamado “iluminismo” o “época de las luces”, asimila el delirio a la noche del espíritu.

Este conjunto, transpuesto por entero a la claridad de la vigilia, constituye la locura en la época clásica. Así, el loco no encuentra de día más que la inconsistencia y las figuras de la noche, es un sonámbulo de la sinrazón, deja que la luz lo oscurezca con todas las ilusiones del sueño. Su día no es más que la noche más superficial de la apariencia. Don Quijote loco, en su parte trágica es portador de su verdad, “puesto que arroja al rostro del sol implacable todos los secretos de la noche, en tanto que el hombre loco está totalmente excluido del ser”. En la locura se juntan “durante el tiempo de un relámpago, la verdad de la luz y la profundidad de la noche (...) La locura designa el equinoccio entre la vanidad de los fantasmas de la noche y el no-ser de los juicios de la claridad” (Foucault, 1992: 383-384).

Es notable cómo, cuando la locura deja de ser una entidad médica, o al menos sólo médica, un instante de ella, donde el loco entiende y relaciona todo, como la inteligencia del licenciado Vidriera, es llamada “iluminación” o “apertura luminosa”. La oscuridad o hundimiento vendrán con el encierro, el aislamiento y los psicofármacos. Significa que, al menos parte de nuestra contemporaneidad filosófica ha invertido los opuestos y los ha deconstruido. ¿Existiría sino la confesión de hacer filosofía “bajo el terror confesado de estar loco”?

La alucinación, la/s voz/voces y el/los fenómeno/s

Aún sin mencionar lo alucinatorio, *La voz y el fenómeno* de Jacques Derrida (1995c) parece un texto “ideal” para ser leído en esa clave. Evidentemente, ninguna decidibilidad orienta la errancia que Derrida exige para ser leído.

Si la “archiescritura” existe, es porque la alucinación es previa al oír, tanto a la voz que se oye a sí misma, como al oír en general.

El trabajo estratégico de la *différance* es, según la cita que Patricio Peñalver hace de *La diseminación* en el prólogo de *La voz y el fenómeno*: “una economía –de guerra– que pone en relación a la alteridad radical o la exterioridad absoluta de lo exterior con el campo cerrado, agonístico y jerarquizante de las oposiciones filosóficas” (Derrida, 1995c: 20).

Toda la fenomenología está recorrida por el valor y la evidencia dadora originaria, el presente o la presencia del sentido a una intuición plena y originaria. Hay un valor fundacional de la presencia que convierte a toda la apodicidad fenomenológica en una aventura metafísica de la que algunos fenomenólogos, entre ellos Husserl, querían escapar. La “conciencia” sigue siendo la posibilidad de la presencia a sí del presente en el presente viviente. Cada vez que este valor de presencia sea amenazado Husserl lo hará volver a él en la forma del *telos*, es decir de la “idea” en el sentido kantiano.

La idealidad es la salvación o el dominio de la presencia en la repetición. En su pureza, esta presencia no es presencia de nada que exista en el mundo, está en correlación con actos de repetición ideales ellos mismos.

Nos preguntamos: ¿No es esta “aporía” una explicación y/o legitimación cognitiva para las alucinaciones? ¿No es una aporía y alucinación a la vez que, aquello que abre la repetición

al infinito o se abre ahí cuando se asegura el movimiento de la idealización, es una cierta relación de un “existente” con su muerte? Además, el lenguaje es el médium de este juego de la presencia y de la ausencia. Otro elemento en común con la alucinación: el componente de la significación que parece preservar mejor a la vez la idealidad y la presencia viviente es la palabra viva, la espiritualidad del soplo como *phoné*, e igualmente ocurre con la música.

La fenomenología, metafísica de la presencia en la forma de la idealidad (por lo que incluimos aquí la similitud con la alucinación delusiva no sólo auditiva, es decir, ver lo que no hay), es también una filosofía de la vida. El núcleo del concepto de *psyché* –alma, psiquismo– es la vida como relación consigo, se haga o no en la forma de la conciencia.

El problema reside en que Husserl ha querido mantener una capa originariamente silenciosa, “pre-expresiva” de lo vivido. Pero dado que la posibilidad de constituir objetos ideales pertenece a la esencia de la conciencia, y estos objetos ideales son productos históricos, que aparecen gracias al lenguaje, conciencia y lenguaje se vuelven cada vez más difíciles de discernir. Una nueva aporía que deja filtrar la alucinación en la “conciencia” y en la percepción normal: la indiscernibilidad de la que hablamos ¿no introduce acaso la no-presencia y la diferencia (la mediación, el signo, el remitir, el re-envío *ad infinitum*) en el corazón de la presencia a sí, es decir, del Logos?

La voz simula la guardia de la presencia, pero hablar de simulación es zambullirnos en una infinita complejidad, “*como una ilusión, un fantasma o una alucinación*” (Derrida, 1995b: 53. La cursiva es nuestra).

La diseminación del sentido hace que éste exista como una constante no-presencia a sí del presente viviente, de la tempora-

lización que califica simultáneamente la relación con el otro en general y consigo mismo en particular.

La alucinación vuelve invisible el desfase temporal, pero dicho desfase existe, sólo que naturalizamos el “presente” como no mediado, como si la presentación originaria fuera posible.

La deconstrucción afirma que la percepción –a la que Husserl vincula el soliloquio del alma y la alucinación– no existe, o que aquello que llamamos percepción no es originario, y que de una cierta manera, todo “comienza” por la “re-presentación”, proposición que no puede sostenerse, más que con la tachadura de “origen” y “presente”. Esto significa que no hay “comienzo” y que la “re-presentación” no es la modificación de un “re” sobrevenida a una presentación originaria, sino el volver a introducir la diferencia del “signo” en el corazón de lo “originario”. No hay origen sino prótesis de origen, no hay presentes sino re-presentaciones.

En tal sentido, cuando don Quijote dice “Yo sé quien soy”, se trata de la confesión de un mortal. El movimiento que conduce desde el “Yo soy” a la determinación de mi ser como *res cogitans* (como inmortalidad) es el movimiento por el cual el origen de la presencia y de la idealidad se sustrae en la presencia y la idealidad que dicho movimiento hace posibles. El aparecer del yo a sí mismo en el “yo soy” es, pues, originariamente, relación con su propia desaparición posible. Yo soy quiere decir, pues, originariamente, yo soy mortal. La posibilidad del signo es esta relación con la muerte. No hay pensamiento sin signos (Peirce), por lo tanto tampoco hay “yo soy” sin la mediación de la economía (o deconstrucción de opuestos) vida/muerte; presencia/ausencia.

Como la estructura del signo es originariamente repetitiva, esto domina la totalidad de los actos de significación. Una consecuencia de ello es que el signo está originariamente trabajado por la ficción. El signo es extraño a la presencia. Los actos

psíquicos según Husserl “son vividos por nosotros en el mismo instante (...). El presente de la presencia a sí sería tan indivisible como un abrir y cerrar de ojos, un parpadeo” (Derrida, 1995c: 113).

La presencia de sí debe producirse en la unidad indivisa de un presente temporal para no tener que mediatizar ningún saber a través de la procuración del signo. Esta unidad indivisa parece ocurrir con don Quijote. No hay mediación entre los libros y él, signo también de una locura y su errancia. Jacques Derrida entiende que si la puntualidad del instante es un mito, una metáfora espacial o mecánica, un concepto metafísico heredado, o todo eso a la vez, si el presente de la presencia a sí no es simple, si se constituye en una síntesis originaria e irreductible, entonces toda la argumentación de Husserl está amenazada en su principio.

El “parpadeo” indivisible vivido en el mismo instante es también metafísico, ya que la presencia del presente percibido no puede aparecer como tal más que en la medida en que se compone continuamente de una no-presencia y una no-percepción: el recuerdo y la espera primarias (retención y protensión). Estas no-percepciones no se añaden, no acompañan eventualmente al “ahora” actualmente percibido, participan indispensablemente y esencialmente en la posibilidad.

Esta alteridad temporal –una de las tantas definiciones de *différance*– es la condición de la presencia, de la presentación y, por lo tanto, de la representación en general.

Esta relación con la no-presencia, una vez más, no viene a sorprender, rodear o incluso disimular la presencia de la impresión originaria: permite su surgimiento y su virginidad renaciente siempre. Pero destruye radicalmente toda posibilidad de identidad consigo mismo en la simplicidad. Y esto vale para el flujo del presente o de la percepción en su mayor profundidad:

“Si comparamos ahora con estas unidades constituidas los fenómenos constituyentes, encontramos un flujo, y cada fase de este flujo es una *continuidad de escorzo*” (Derrida, 1995c: 119. La cursiva es del original).

Vimos en el capítulo anterior que *Don Quijote*, para José Ortega y Gasset es el libro-escorzo por excelencia, ya que el escorzo es el órgano de la profundidad visual donde esta se toca y se funde con un acto puramente intelectual.

Es probablemente esta “profundidad”, esta “perspectiva en oblicuo” –que Derrida desarrolla tanto en *Márgenes de la filosofía* como en *La Diseminación*–, lo que vuelve a *Don Quijote*, una apertura de modernidad: se trataría de la primera novela, y quizá una de las primeras obras en el mundo en que convergen el intento ostensivo y a-sígnico de toda locura y su “presente viviente”, con el despliegue de una fase de este flujo en tanto “continuidad de escorzo”.

Esta intimidad de la no-presencia y de la alteridad a la presencia, quiebra, mutila, en su raíz el argumento de la inutilidad del signo en la relación consigo de la presencia y del presente.

El escorzo en el lenguaje de *Don Quijote* es la alegoría misma de la locura como alucinación. Sin embargo, el escorzo es también el origen tachado de toda percepción auditiva y visual, donde lo instantáneo –por ejemplo de la alucinación– parecería señalar la virginidad de la *phoné*, una presentación que ya es, no obstante, y desde el comienzo, re-presentación. Es entonces, una forma de re-torno o de res-titución del presente, (retención y representación) que se constituye bajo el movimiento mismo de la *différance*.

El escorzo es el devenir que niega, en tanto flujo, toda posibilidad de un presente o presencia ante sí. El rimbaudiano “soy otro” en tanto “desarreglo de los sentidos”. Es la metáfora visual

de la percepción dislocada, así como Hamlet es la metáfora temporal del *out of joint* o tiempo dislocado.

La presencia del presente es pensada a partir del pliegue del retorno, del movimiento de la repetición, y no a la inversa. Esta *différance* es siempre más vieja y más “originaria” que la presencia, le procura su apertura. Pero la deconstrucción del presente de la voz en el “soliloquio del alma”, el escorzo-*différance* como la *psyché* originaria y constitutivamente dislocada respecto de sí ¿no cancela de plano la posibilidad de hablar de una identidad consigo mismo?, ¿Cuál es la identidad/diferencia entre Alonso Quijano/Don Quijote?, ¿cuál es originario y anterior?, ¿no es acaso previa a cualquier identidad la invención del/lo otro?

La voz hace que la opacidad sígnica –en apariencia– desaparezca. Esto ocurre en la alucinación. La presencia inmediata de la voz consiste en que el “cuerpo” fenomenológico del significante parece borrarse en el momento mismo en que se produce. Parece, como la alucinación, pertenecer al elemento diáfano de la idealidad. La operación del “oírse-hablar”, que según Lacan se produce en toda alucinación auditiva es una auto-afección de un tipo absolutamente único.

Lo que tiene en común con la alucinación es que la unidad del sonido y de la voz, lo que permite a esta producirse en el mundo como auto-afección pura, es la única instancia que escapa a la distinción entre la intra-mundinidad y la trascendencia, distinción que al mismo tiempo la hace posible. Ninguna conciencia es posible sin voz. La voz es la conciencia. A partir de esta auto-afección, Husserl creía poder excluir todo: el espacio, el afuera, el mundo, el cuerpo, etc. Desde que se admite que la auto-afección es la condición de la presencia a sí, ninguna reducción trascendental pura es posible. Pero hay que pasar por ella para recuperar la diferencia en lo más próximo de ella mis-

ma: no de su identidad, ni de su pureza, ni de su origen –ya que no los tiene–, sino del movimiento de la *différance*.

El presente se piensa a partir de la diferencia, y no a la inversa. El cogito se piensa a partir de la psicosis, y no a la inversa. La intersubjetividad inseparable de la temporalización como aber-tura del presente a un fuera-de-sí (lo Otro), también es anterior a la subjetividad.

La no-identidad consigo de don Quijote es evidente. La misma palabra “tiempo” como la ha entendido la metafísica es una metáfora que indica y disimula al mismo “tiempo” el “movimiento” de esta auto-afección de don Quijote. Como sostiene Derrida: “Todas las oposiciones de la metafísica –actividad/pasividad, voluntad/no-voluntad, afección/auto-afección, pureza/impureza, etc.– *recubren* el extraño “movimiento” de esta diferencia.” (1995c: 144. Las comillas y cursivas son del original en castellano).

El presente viviente surge a partir de su no-identidad consigo, y a partir de la posibilidad de la huella retencional: Don Quijote surge casi virginalmente a partir de la huella retencional de los libros de caballería leídos por Alonso Quijano. Hay que pensar el ser-originario desde la huella, y no a la inversa. Lo retencional carece de origen, es ya una huella, es la archi-escritura operando en el origen del sentido.

La voz-escrita de don Quijote, la *différence* es el suplemento –o locura– que establece la operación de diferir en el tiempo, a la vez que fisura y retarda la presencia, el “bisel” o “bisagra” de don Quijote en la temporalidad, en el diferir como dilación y como trabajo activo de la diferencia.

Precios, monedas, dones, deudas, usuras

Retomando la hipótesis del don y la moneda falsa desde *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault (1969), constatamos que en el siglo XVI el pensamiento económico está limitado o casi limitado al problema de los precios y al de la sustancia monetaria. El problema de la sustancia monetaria es el de la naturaleza del patrón, de la relación de precio entre los diferentes metales utilizados, de la distorsión entre el peso de las monedas y sus valores nominales. Pero estas dos series de problemas estaban ligados, ya que el metal aparecía como signo, y como signo medidor de las riquezas, por ser él mismo una riqueza. Si podía significar, es porque era una marca real. Para poder decir el precio, era necesario que fueran preciosos. Era necesario que fueran raros, útiles, deseables.

Y también era necesario que todas estas cualidades fueran estables para que la marca que ellos imponían fuera una verdadera signatura, universalmente legible. De allí esta correlación entre el problema de los precios y la naturaleza de la moneda, que constituye el objeto privilegiado de toda la reflexión sobre las riquezas, desde Copérnico hasta Bodino y Davanzatti (Foucault, 1969: 200).

En la realidad material de la moneda se fundan sus dos funciones, como medida común de las mercancías y como sustituto en el mecanismo de cambio. Una medida es estable, reconocida por todos y valiosa en cualquier lugar, si tiene por patrón una realidad asignable que se pueda comparar con la diversidad de las cosas que se quiere medir. En consecuencia, la moneda sólo mide si su unidad es una realidad que existe como referente para todos y respecto de la cual puede cotizarse cualquier mercancía.

El metal precioso era la marca de la riqueza, era signatura

visible de todas las riquezas del mundo. Por esta razón tiene un *precio*; por esta razón también *mide* todos los precios; y finalmente, por esta razón, se le puede *cambiar* por cualquier cosa que tenga un precio. Era lo *precioso* por excelencia.

Aquí la locura –que bien pudo tener un muy buen precio durante el Renacimiento– choca no obstante con la imposibilidad de medición, y más aún, con la posibilidad de cambio, a no ser pagando por todo un sobreprecio inmerecido, indebido, ya que nada vale tanto como ella. En el siglo XVII, la situación de la locura y el loco se modifica. Las de la economía política también.

A la moneda entonces, se le atribuyen siempre estas tres propiedades (tener un precio, tener posibilidad de medida y por último tener posibilidad de cambio o sustitución); pero en el siglo XVII se hace descansar a las tres funciones no ya sobre la primera (tener precio), sino sobre la última (sustituir a lo que tiene precio). Aquí aparecerán los problemas de *opacidad e incommensurabilidad propios del don* que describimos a lo largo de este trabajo. En tanto que el Renacimiento fundaba las dos funciones del metal amonedado (medida y sustituto) sobre la reducción de su carácter intrínseco (el hecho de ser precioso), el siglo XVII hace oscilar el análisis: lo que sirve de fundamento a los otros dos caracteres es la *función de cambio*.

Con esto comienza el mercantilismo. Este instauro no una identidad más o menos confusa entre las riquezas y las monedas, sino una articulación reflexionada que hace de la moneda el instrumento de *representación* y análisis de las riquezas y, a la inversa, de las riquezas el contenido *representado* por la moneda. Para el siglo XVII toda la riqueza es amonedable: ¿Podrá tasar la locura de don Quijote?

Para el mercantilismo las “riquezas” son cosas que, siendo representables, son además objeto del deseo. Parecería impensa-

ble –pese a su rareza y eventual placer– poder hablar de la locura como riqueza, salvo en términos *a fortiori* metafóricos, pero no económicos. No obstante en *Don Quijote* hay un cruce (probablemente el primero en la literatura mundial) entre moneda y locura¹⁸.

El fin del pensamiento clásico que, según Foucault, hizo posible la gramática general, la historia natural y la ciencia de las riquezas, coincidirá con la retirada de la representación. El fin del reinado del discurso representativo, la dinastía de una representación que se significa a sí misma terminaría con Sade. Allí comienza una inversión. El orden del discurso encuentra su Límite y su Ley; pero tiene aún la fuerza de permanecer coextensivo a aquello mismo que rige. Con Sade hay un orden estricto de la vida libertina: toda representación debe animarse en seguida en el cuerpo vivo del deseo, todo deseo debe enunciarse en la luz pura de un discurso representativo. Dice Foucault:

Quizá *Justine y Juliette*, en el nacimiento de la cultura moderna, ocupan la misma posición que *Don Quijote* entre el Renacimiento y el Clasicismo. El héroe de Cervantes, leyendo las relaciones del mundo y del lenguaje como se lo hacía en el siglo XVI, descifrando por el solo juego de la semejanza castillos en las posadas y damas en las mozas del campo, se aprisionó, sin saberlo, en el modo de la representación pura; pero dado que esta representación no tenía más ley que la similitud, no podía dejar de aparecer

18. Podemos pensar los subtítulos “Esquizofrenia y capitalismo” de los textos *Anti-Edipo* (1972) y *Mil mesetas* (1980) de Deleuze y Guattari como prolongación de este extraño cruce entre la economía y la locura. La emergencia de una economía de la locura y de una locura de la economía. La aporética del don lo permite.

bajo la forma irrisoria del delirio. Ahora bien, en la segunda parte de la novela, Don Quijote recibe de este mundo representado su verdad y su ley; no tenía ya nada que esperar de este libro del que había nacido, que no había leído pero cuyo curso debía seguir, un destino que por lo demás le fuera impuesto por otros. Le bastaba con dejarse vivir en un castillo en el que él mismo, que había penetrado por su locura en el mundo de la representación pura, se convertía al final en personaje puro y simple en el artificio de una representación. Los personajes de Sade le responden, en el otro extremo de la época clásica, es decir en el momento del ocaso. No es ya el triunfo irónico de la representación sobre la semejanza; es la oscura violencia repetida del deseo que agita los límites de la representación. *Justine* correspondería a la segunda parte de *Don Quijote*; es el objeto indefinido del deseo cuyo origen puro es ella misma, así como Don Quijote es, a pesar suyo, el objeto de la representación que es él mismo en su ser profundo. (1969: 209)

Metáfora, metafísica y usura

Recorremos ahora esta metáfora/alegoría/ecuación: locura=moneda, desde los protocolos de lectura que la deconstrucción plantea en *La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico* (Derrida, 1988). La premisa del ensayo es que la metáfora compromete en su totalidad el uso de la lengua filosófica.

Este uso/usura no sobreviene a una supuesta lengua “natural” de la filosofía sino que es constitutiva de la historia y la estructura de la metáfora filosófica. Derrida plantea la necesidad de la usura como la única forma de hacer esto sensible, es decir “no se puede acceder a la usura de un fenómeno lingüístico sin

darle alguna representación figurada, es decir metafórica” (Derrida, 1988: 249). Se trataría acá como en la usura económica de un préstamo de dinero a interés, interés que por su exorbitancia es visto como “inmoral”, es decir, un excedente, un *plus*, una rentabilidad no acorde al préstamo otorgado. Y en el ensayo que analizamos se trata de usura como ganancia de sentido.

Habría dos nociones claves en esta relación de la metáfora con el lenguaje filosófico: por un lado, las nociones abstractas, metafísicas de la filosofía, esconden una figura sensible que las hace inteligibles. Por el otro, la historia de la lengua metafísica se confundiría con la “borradura de su eficacia y la usura de su efigie”. Habría una erosión, una degradación como paso de lo físico a lo metafísico (Derrida, 1988: 250).

Habría un doble alcance de la usura:

(...) orradura por frotamiento, el agotamiento, la pulverización, ciertamente, pero también el producto suplementario de un capital, el cambio que, lejos de perder la apuesta, haría fructificar la riqueza primitiva, acrecentaría el reintegro bajo la forma de rentas, de aumento de interés, de plusvalía lingüística, permaneciendo indisociables estas dos historias del sentido. (Derrida, 1988: 250)

Las monedas ya no tienen efigie, por lo tanto nacionalidad ni tiempo ni espacio, “ya no valen cinco francos”. Pero no por eso han perdido, al contrario, “tienen un precio inestimable, y su curso se ha extendido infinitamente” (Derrida, 1988: 250). ¿Cuál es la lógica implícita, las condiciones teóricas e históricas de esta emergencia, a saber, usura como deterioro y borradura del precio, usura como precio inestimable y altísima rentabilidad?

Una imagen común en el siglo XVIII es la idea de que una

pureza del lenguaje sensible pudo haber tenido curso en el origen del lenguaje, y que el origen o verdad de un sentido primitivo permanece siempre, aunque recubierto o escondido, asignable. En otro plano, este etimologismo interpreta la degradación como paso de lo físico a lo metafísico. Como en el planteo de Vico sobre la lengua primitiva, el filósofo haría, sin saberlo, metáforas. “Habría un materialismo fatal del vocabulario”, en su origen. Pero aquí no se trataría de metáforas, sino al contrario, de figuras transparentes, equivalentes a un sentido propio. Se convierten en metáforas cuando el discurso filosófico las pone en circulación.

Se olvida entonces, simultáneamente, el primer sentido y el desplazamiento. No se nota ya la metáfora y se la toma por el sentido propio. Doble borradura. La filosofía sería este proceso de metaforización que se apodera de sí mismo. Entonces, la cultura filosófica siempre habrá estado gastada. Simultáneamente somos metafísicos sin saberlo, por la usura de las palabras que usamos. En esto hay una usura-pérdida/usura-plusvalía ilimitada, que pareciera preferir el metafísico cuando, por ejemplo, elige sistemáticamente conceptos con forma negativa, absoluto, in-finito, in-tangible, no-ser (Derrida, 1988: 251).

Hasta “metafísico”, que va después de los físicos, que está fuera de la naturaleza, se asienta sobre lo negativo de la lengua. Entonces, en el concepto filosófico de metáfora existiría la unidad de una pérdida y de un beneficio: “Aunque la metáfora metafísica haya puesto al revés todo sentido, aunque haya también borrado pilas de discursos físicos, todavía deberíamos poder reactivar la inscripción primitiva y restaurar el palimpsesto” (Derrida, 1988: 252).

Ariste, el interlocutor de Polifilo en *El Jardín de Epicuro* de Anatole France, ofrece una sentencia que por su fuerza explica-

tiva, da título a este ensayo de Jacques Derrida:

(...) toda expresión de una idea abstracta no podría ser sino alegoría. Por un extraño azar, estos metafísicos, que creen escapar al mundo de las apariencias, están obligados a vivir perpetuamente en la alegoría. Poetas tristes, quitan el color a las fábulas antiguas, y no son más que recolectores de fábulas. Hacen mitología blanca. (1988: 253)

La metáfora siempre ha sido definida como el tropo del parecido; no simplemente, entre un significante y un significado, sino ya entre dos signos, de los cuales uno designa al otro. Es su rasgo más general y es lo que nos ha autorizado –dice Derrida– a reunir bajo ese nombre todas las figuras llamadas simbólicas o analógicas evocadas por Polifilo –figura, mito, fábula, alegoría– (1988: 254).

Es cierto, moneda designa a locura, ¿Pero cuál es el parecido? ¿Dónde está lo analógico? Quizá lo simbólico está en que el “Logos” y su “Otro” llegan juntos, al mismo tiempo, como las dos mitades de un ánfora griega.

La deconstrucción del esquema metafísico y retórico que funcionan en nuestra metáfora/alegoría/ecuación es necesaria para reinscribir la locura desde otra apuesta. En la constelación económica del don, que venimos trabajando, hay que añadir a la interpretación este valor de usura, y este simbólico “llegar juntos” de la pérdida y el beneficio, el desgaste y la plusvalía; ya que parece tener una ligadura de sistema con la perspectiva metafórica.

El tema se reencuentra toda vez que se privilegia el tópico de la metáfora, es decir, en deconstrucción, casi siempre. La cuestión de la usura es también una metáfora que importa consi-

go una presuposición continuista: la historia de una metáfora no tendría esencialmente el porte de un desplazamiento, con rupturas, reinscripciones en un sistema heterogéneo, sino el de una erosión progresiva, de una pérdida semántica regular, de un agotamiento ininterrumpido del sentido primitivo. De todos modos, en la metáfora/ecuación que nos ocupa ¿existe esa erosión?, ¿no sigue siendo deslumbrante pese a los siglos que han pasado?, ¿no interrumpe lo que debiera circular y hace circular lo que debiera interrumpir?, ¿no es además de una metáfora, –más o menos alegórica– una aporía?, ¿la aporía de una razón/locura, cuyo “valor”, “interés” y “precio” en el paso del renacimiento al barroco, no terminan de acomodarse? Locura parece ser desde siempre la metáfora de la hipérbole, figura retórica de lo imposible, de lo aporético, desmesurado para el ser humano. “Eso es una locura”, suele decirse más o menos “metafóricamente”.

Para significar el proceso metafórico, los paradigmas de la moneda, del metal, dinero y oro, se han impuesto con notable insistencia. Hay una analogía que organiza los intercambios entre las dos “regiones”. La inscripción del dinero es, frecuentemente, el lugar de cruce, la escena del intercambio entre lo lingüístico y lo económico. Estos dos órdenes reintroducen la hipótesis del don/locura y la moneda falsa, ya que ¿sigue siendo loco quien puede verbalizar su locura?, ¿la locura verbalizada sigue siendo locura?

Marx planteaba en *El Capital* el fetichismo que la forma moneda imprime en los metales preciosos y de donde provienen las ilusiones del sistema mercantil. En el materialismo, la referencia parece más bien del orden económico y la metáfora del orden lingüístico. No es insignificante que Nietzsche invierta la corriente de la analogía, sin disimular la posibilidad común del intercambio de los términos:

¿Qué es entonces la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos, en resumen, una suma de relaciones humanas que han sido poética y retóricamente alzadas, transportadas, adornadas, y que, tras un largo uso, parecen firmes a un pueblo, canónicas y obligatorias; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que han sido usadas y que han perdido su fuerza sensible, monedas que han perdido su impresión y que desde ese momento entran en consideración, ya no como monedas sino como metal. (Citado en Derrida, 1988: 257)

Significa entonces que don Quijote pagaba con una moneda de verdad, no gastada, no usada, donde la locura se instala previa a la creencia (crédito) y al intercambio. En el campo lingüístico saussuriano, diremos, con Jacques Derrida que “la cuestión de la metáfora deriva aquí de una teoría del valor y no sólo de una teoría de la significación” (Derrida, 1988: 257).

Tanto en economía política como en lingüística, la noción de “valor” se vincula a un sistema de equivalencia entre cosas de órdenes diferentes: en una un trabajo y un salario, en la otra, un significado y un significante. Ahora bien, si el salario es dinero, ¿qué clase de trabajo es la locura? ¿No es la locura, para el capitalismo, la improductividad absoluta, el anti-trabajo?, ¿no es acaso, cruzándonos a la lingüística, un trabajo sobre el significante, es decir, que el loco, pondría palabra allí donde para él –pero no aún para la sociedad– existe una “realidad” no nombrable?

Parafraseando el epígrafe de Borges, allí donde el buscarle ausencias al idioma era como buscar espacio en el cielo, el loco ha encontrado el don de una palabra, es decir una presencia/presente idiomáticos que tienen por correlato/regalo una nueva

estrella o un nuevo satélite. Es decir, una nueva realidad. Pedazos de cielo nuevo.

La metaforicidad por analogía es constitutiva de cada uno de los órdenes, el económico y el lingüístico, así como de su relación, a la hora de definir la noción de valor. Es Saussure el que se encarga de demostrarlo. La noción de valor es lo que impide a la lengua quedar reducida a una simple nomenclatura. Los valores parecen regidos por este principio paradójico: siempre son constituidos por una cosa desemejante susceptible de ser cambiada por aquella cuyo valor está por determinar. O bien, por cosas similares que se pueden comparar con aquélla cuyo valor está en causa.

En el caso que tematizamos moneda=locura, lo extraño del valor es que se trataría de dos cosas no similares ni comparables, ni aparentemente conmensurables entre sí. No obstante, deberíamos seguir –en hipótesis– en la primera forma del valor constituido por una cosa desemejante susceptible de ser cambiada por aquélla cuyo valor está por determinar.

El valor a determinar es el de la locura de don Quijote. De lo contrario no hay valor. Ese es probablemente el caso aquí, ya que hacia el final de la obra, la locura de don Quijote es mucho “más provechosa” que su razón, razón por la cual, y valga la redundancia, la locura no resultaría equivalente a ninguna moneda, ni a ningún precio. Además, la moneda es comparable con un valor similar del mismo sistema (otra moneda española) o de otro (un dólar, etc.). Una palabra puede ser cambiada por una idea (algo desemejante) y también comparada con algo de su misma naturaleza (otra palabra). Su valor no se limita a constatar el intercambio sino en compararla con valores similares que se le pueden oponer. Su contenido (aquí el de la moneda, pero también el de la locura) no es verdaderamente determinado sino con la

ayuda de lo que existe fuera de ellas.

El valor nace de ser parte de un sistema. Acá parece surgir una evidencia, aún cuando la locura comienza a ganar en comi- cidad, ridículo, sentido crítico y pérdida de su sentido trágico, todavía es comparable con el sistema monetario, sistema por excelencia y valor por excelencia: esto es, la sinrazón o locura, aún forma parte o lleva huellas de aquel gran cosmos donde locura y razón son inmanentes, clarividentes y reversibles. Algo ha comenzado a desplazarse, pero no del todo. La locura es valiosa. Es cierto que en el siglo XVIII se la convierte en espectáculo, circo y zoológico donde la gente paga monedas para ir a ver a los locos en sus jaulas. Pero todavía aquí, fines del siglo XVI, no se trata ni de ese intercambio ni de esas monedas, ni de esas pobres cabecitas alienadas. Es más bien algo del orden del *krhéma* de los griegos con su enorme potencia para conciliar opuestos y su constitutiva indecidibilidad.

Los heliotropos de la deconstrucción

El valor, el oro, el ojo, el sol, etc., son arrastrados, desde hace mucho tiempo, en el mismo movimiento trópico. Su intercambio domina el campo de la retórica y de la filosofía. Todo nos recuerda que la cosa más natural, la más universal, la más real, la más clara, el referente más exterior en apariencia, el sol, no escapa completamente, desde el momento en que interviene (y lo hace siempre) en el proceso de intercambio axiológico y semántico, a la ley general del valor metafórico (...). El lenguaje no es lo que es, lenguaje, más que cuando puede dominar y analizar la polisemia.

Jacques Derrida

Hay algo que hace girar al sol en la metáfora. Las metáforas heliotrópicas pueden ser malas metáforas. Es difícil saber que es lo propio del sol propiamente dicho, del sol sensible. Se sigue de ello que toda metáfora que implique al sol no nos aporta conocimiento claro y seguro. Esto entraña dos consecuencias que pueden parecer contradictorias pero cuya oposición construye el concepto filosófico de metáfora, lo divide según una ley de ambigüedad que se confirma sin cesar.

La primera es que las metáforas heliotrópicas son metáforas siempre imperfectas. Nos proporcionan poco conocimiento porque uno de los términos directa o indirectamente implicados en la sustitución (el sol sensible) no puede ser conocido en lo que le es propio. El sol es el objeto sensible por excelencia. Es el paradigma de lo sensible y de la metáfora; (se) vuelve y (se) esconde regularmente. Por eso el giro del sol siempre habrá sido la trayectoria de la metáfora. De la mala metáfora, la que no proporciona sino un conocimiento impropio:

Pero como la mejor metáfora nunca es absolutamente buena, sin lo cual no sería una metáfora, la mala metáfora

¿no da siempre el mejor ejemplo? Metáfora quiere decir, pues, heliótropo, a la vez movimiento que gira hacia el sol y movimiento del sol que gira. (Derrida, 1988: 290)

La segunda consecuencia es que, el sol no da sólo un ejemplo, por muy notable que sea entre todos, del ser sensible en tanto que puede siempre desaparecer, sustraerse a la mirada, no estar presente. La oposición misma de aparecer y desaparecer, todo el léxico del *phainesthai*, de la *aletheia*, etc., del día y de la noche, de lo visible y lo invisible, de lo presente y lo ausente, todo eso sólo es posible bajo el sol.

El sol, al estructurar el espacio metafórico de la filosofía, representa lo natural de la lengua filosófica. Es parte de la lengua “natural” de la metafísica. Y esta segunda consecuencia consiste entonces en que algo se ha invertido en nuestro discurso. El sol ya no es más el referente único, el irremplazable, natural, alrededor del cual debe girar todo. El sol sensible no sólo proporciona malos conocimientos por proporcionar malas metáforas sino que él mismo, es sólo metafórico. ¿Cuál es el verdadero sol, el del labriego o el del astrónomo? Cada vez que hay sol, ha comenzado la metáfora. Si el sol es metafórico ya no es completamente natural. ¿Qué hay entonces de natural en la naturaleza? Pese a todo: el sol.

Lo más natural de la naturaleza comporta en sí mismo otro lugar del cual salir de sí; se acomoda con la luz “artificial”, se eclipsa, se elide, siempre ha sido otro: el padre, la semilla, el fuego, el ojo, el huevo, etc., es decir, tantas otras cosas todavía, que dan además la medida de las buenas y malas metáforas, de las claras y de las oscuras; luego, en el límite, de lo que es peor o mejor que la metáfora: todo lo que se dice por medio de metáforas es oscuro.

Además, la metáfora va acompañada de la búsqueda de un cierto conocimiento de la cosa significada, en razón del parecido que establece, pues cada vez que nos servimos de la metáfora lo hacemos a la vista de algún parecido.

En el discurso cartesiano de las *Meditaciones*, reconstruyendo las metáforas en un discurso que se da como no metafórico, siempre vuelve el tenor de la metáfora dominante. El círculo del heliótropo. Las metáforas de la luz y el círculo, tan importantes en Descartes, tienen una organización específica. Pero en el punto más crítico de la marcha crítica, en el punto de la duda hiperbólica y de la hipótesis del Genio maligno, el punto donde la duda golpea no sólo las ideas de origen sensible, sino las “ideas claras y distintas” y las evidencias matemáticas, sabemos que lo que permite al discurso volver a partir y proseguirse, su último recurso, es designado como *lumen naturale*. El correlato de la locura, como vimos, será entonces para el clasicismo, la oscuridad de la noche y su versión claroscuro, oximorónica en el barroco.

La luz natural y todos los axiomas que deja ver nunca son sometidos a la duda más radical. Esta se despliega en luz. Por ejemplo, le hace ver a Descartes, un Dios que no engaña (Derrida, 1988: 306).

La heliotropía y el arte

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger (1960) relaciona mediante otro dispositivo visual y teórico, el arte y la alucinación y ejemplifica con el cuadro de Van Gogh de las botas campesinas. En el ser-obra de la obra hay ese “claro” que Heidegger ubica más allá de lo existente: “Lo existente como existente sólo puede ser si entra y va más allá de lo iluminado de ese claro” (Heidegger, 1960: 14). Nuevamente la heliotropía y el concepto que aquí aliamos a la alucinación, aparecen en este filósofo, fundamental

para entender la deconstrucción: “Sólo este claro nos regala y garantiza a nosotros los hombres un paso a lo existente que nosotros no somos, y el acceso a lo existente que nosotros somos” (Heidegger, 1960: 32).

Si esto es una diacrítica para distinguir el “mismo” del “otro”, para construir la alteridad y, por lo tanto, el yo y el tú, es evidente que Dulcinea es una invención de don Quijote y que toda su locura es un problema de luces que enciegan y de equívocos claroscuros. Don Quijote ha “escorzado” a Aldonza, la ha reinventado y metamorfoseado en Dulcinea.

Nunca el otro o lo otro de don Quijote es empíricamente tangible o socialmente consensuado. Esa es la alucinación: privación de luz, demasiada luz, equivocada luz. Con ella no se ve “claro”, no se distingue el yo del no-yo. Dice Heidegger que gracias a este claro, –no solo en el sentido de claridad sino de espacio despejado– lo existente es desnudo en cierta medida y variable. Sin embargo, aún escondido, lo existente sólo puede serlo en el ámbito de lo iluminado. Cualquier existente posee “esa curiosa hostilidad del estar-presente, pues siempre se mantiene en reservado ocultamiento. El ocultamiento impera de modo doble en medio de lo existente” (Heidegger, 1960: 43).

El lugar abierto en medio de lo existente, el claro no es nunca una escena rígida con el telón constantemente levantado, en la cual se representa el juego de lo existente. Antes bien, el claro acaece solamente en forma de ese doble ocultamiento.

Si la verdad es un juego antagónico de claridad y ocultamiento, le es propio lo que Heidegger llama institución. La instalación de la verdad en la obra es el producir un ser tal que antes no era aún ni jamás volverá a ser luego.

La esencia del arte es la literatura. La esencia de la literatura es instituir la verdad. Heidegger entiende “instituir” en una tri-

ple acepción: instituir como *donar*, instituir como *fundar* e instituir como *iniciar*. Pero el instituir sólo es real en la conservación. De ahí que a todo modo de instituir corresponda un modo de conservar. El poner-en obra la verdad abre de repente lo des-comunal y al mismo tiempo pone en cuestión lo seguro y lo que se tiene por tal.

La verdad que se revela en la obra no puede documentarse ni inferirse nunca a base de lo anterior. Lo anterior, en su realidad exclusiva, es refutado por la obra. Por esto, aquello que el arte instituye no puede ser nunca ponderado ni desafiado por lo existente y disponible: “La institución es un desbordamiento, un *regalo* (...). Siempre que acaece el arte, es decir cuando hay un comienzo, viene a la historia un impulso, la historia empieza o vuelve a empezar” (Heidegger, 1960: 61-63. La cursiva es nuestra). Como cada amanecer. Como el sol.

Derivas de la “representación” y metáfora heliotrópica

Otro texto clave de Heidegger (1960), *La época de la imagen del mundo*, viene a consolidar nuestra trama de supuestos, en lo que respecta a la representación y la crítica del sujeto cartesiano, dos pilares básicos de la metafísica de la presencia.

Nuestros supuestos nos acercan cada vez más a la idea de los movimientos de deconstrucción del logos desde la locura, es decir, caminamos hacia una cierta sinonimia de locura y deconstrucción axiomatizadas en la aporética del don.

Para Heidegger es evidente que la metafísica opera una reflexión sobre la esencia de lo existente y una decisión sobre la esencia de la verdad; funda, por lo tanto, una época. Este fundamento domina todos los fenómenos que caracterizan la época.

Los fenómenos de la época moderna son: la ciencia, la técnica, la estética, la cultura, la desdivinización, entendida, por un

lado como una cristianización de la imagen del mundo que coloca lo infinito, lo incondicionado y lo absoluto como fundamento del mundo, y por el otro, una secularización, transformando el cristianismo en una visión del mundo, teniendo en cuenta que toda “visión del mundo” es moderna.

He aquí el doble aspecto de la representación: por un lado, un Meditar/Representar que depende de lo calculable y lo numérico; por el otro, un Delirar/Alucinar que depende del “pensamiento finito” y la aporía del don, es decir de lo incalculable y el no-dominio de lo representable, la falta de garantías para el hombre como “ente pensante representador” de la edad moderna. Esas son las tensiones de la era moderna, cuya indecidibilidad está zanjada en *Don Quijote*, por la “locura de la decisión” del protagonista, con un pie en la Edad Media y el otro en la Modernidad.

Heidegger aclara que esta desdivinización “es el estado de indecisión sobre Dios y los dioses” (1960: 68). “Los dioses han huido” (Heidegger, 1960: 68). El vacío que dejan es suplido por la investigación histórica y psicológica del mito, y por la ciencia, cuyo sujeto adquiere carta de ciudadanía con René Descartes y Galileo Galilei. Con la ciencia como experimento e investigación –cuyo paradigma es la física– adquiere preeminencia la ley por fundamento: “Hacer un experimento significa: representar una condición en virtud de la cual se siga en su transcurso una determinada relación de movimiento en la necesidad, es decir que de antemano pueda hacerse dominable para el cálculo” (Heidegger, 1960: 72).

Ese “representar” en el cual y con el cual se inicia el experimento, no es arbitraria imaginación. Tanto en las ciencias históricas como en las de la naturaleza, el procedimiento aspira a representar lo constante y a convertir la historia en objeto. Las

ciencias tienen un carácter de institución y de empresa. Esto lleva a la desaparición del sabio que es reemplazado por el investigador. Heidegger se refiere despectivamente a los saberes de la Universidad. El conocer como investigación tiene en cuenta lo existente para saber cómo y hasta donde puede ponerse éste a disposición del representar. En la metafísica de Descartes se determina por vez primera lo existente como objetividad del representar y la verdad como certidumbre del representar.

Hasta aquí es evidente que el don de don Quijote está reñido con el cálculo, por lo tanto es portador de proyecciones-alucinaciones y no de representaciones. Estas proyecciones librescas se vinculan con el cristianismo como fundamento absoluto e infinito del mundo y como visión del mundo de la caballería cristiana, es decir y nuevamente, don Quijote es medieval y moderno a la vez.

El universo que puebla su alma no ha sido aún desdivinizado, no tiene la indecisión sobre Dios y los dioses. Pero así como el equivalente del *niezstcheano* “Dios ha muerto” es la locura, también la decisión de don Quijote por el Dios de los caballeros cristianos es locura. En el final de la Segunda parte, cuando decide morir cuerdo, como cristiano y como Alonso Quijano, asume el cristianismo como visión de mundo, muere como un sujeto moderno y cartesiano *avant la lettre*, demonizando los libros de caballería que lo han arrastrado a la locura. Aún así, lo hiperbólico de su “crisis de razón” no es comparable a lo hiperbólico de su “crisis de locura”.

Al convertirse el mundo moderno en imagen de una representación, el objeto deviene objeto y el hombre portador de la representación deviene sujeto por primera vez en la historia. Antes *subjectum* (traducción del griego *hipokéimenon*) era lo que se hallaba “arrojado” y “abajo”, presente, como sustancia, sin rela-

ción alguna con el hombre y, menos aún, con el yo. Pero, cuando el hombre pasa a ser aquel existente en el cual se funda todo lo existente a la manera de su ser y de su verdad, se convierte en referencia de lo existente como imagen del mundo, es decir, del mundo como lo existente en conjunto y la imagen como su reproducción en la mente, como un cuadro del conjunto de lo existente. La palabra francesa *sujet* conserva esta ambivalencia: es a la vez persona o “sujeto” y tema o asunto. El asunto u objeto es siempre aquello a controlar o dominar. Bien sabemos que dichos objetos pueden ser “sujetos” o seres humanos. De allí que se es “sujeto de” (una acción) o “sujeto a” (sometimiento).

Antes de la época moderna no había “imagen de mundo”. Es tal vez por esto que don Quijote no la tiene, más que cerca de la muerte, cuando ya nada hay para controlar y dominar. Su construcción como personaje data –cultural más que cronológicamente– del pasaje entre una baja Edad Media y una modernidad emergente. Su locura de caballero andante muestra que ha quedado con un pie en cada época. Y allí reside su indecidibilidad y su locura. Don Quijote carece de imágenes del mundo en tanto representación y control que permitirían orientar una acción acorde a la expectativa cultural. Su “sesera seca” es un caleidoscopio de lecturas caballerescas, un conjunto de fragmentos a los que él acude como “fundamento”, ley y prescripción para saber qué hacer. “La obra de arte de la Edad Media y la falta de imagen del mundo de esa Edad responden a lo mismo” (Heidegger, 1960: 90).

En la Edad Media, don Quijote o Cervantes serían “objetos”, no sujetos. Es en la era moderna en que el hombre mismo se pone como actor de una escena en cuyo espacio lo sucesivo, lo existente debe re-presentarse, presentarse, es decir, ser imagen. Y, a la vez, el ser humano existente como cosificación calculada

por la representación o imagen del mundo emergente con el capitalismo, también deviene objeto o sujeto sometido. El hombre pasa a ser el representante de lo existente en el sentido de lo que está enfrente.

Si el hecho de que el mundo pase a ser imagen es exactamente el mismo proceso por el cual el hombre pasa a ser *subjectum* dentro de lo existente, podemos preguntarnos ¿cómo se produce esta relación en don Quijote, bisagra entre la no-imagen o representación y la emergencia de la misma?, o sea, ¿cuál es la relación planteada entre el sujeto y el objeto? Podríamos pensar que lo alucinatorio traba dicha relación y que don Quijote representa probablemente la imposibilidad de la representación en tanto número, cálculo y dominio de una imagen. Don Quijote y su locura constituyen el devenir o la deriva frente a la representación.

La falta de medida de la locura, la desmesura y la *hybris*, lo colocan correlativamente más cerca de un objeto (de críticas, de risa, de burlas, de lecturas) que de un sujeto moderno. Su alejamiento de la ciencia y su acercamiento al mito y la leyenda caballeresca hacen de don Quijote un caballero errante/errado.

El don de don Quijote es la anti-ciencia, o la locura como anti-mito de la ciencia, aplaudida, esta última, junto a la técnica, en la modernidad.

Hay, no obstante, un aspecto de lo científico moderno que sí tiene relación con las alucinaciones de don Quijote, y que, lejos de convertir su “visión” en pasatista y obsoleta, lo transforman en un visionario adelantado y profético: Heidegger –que escribe este ensayo en 1938– señala que lo gigantesco se anuncia, en la ciencia, simultáneamente en dirección con lo cada vez menor: “Pensemos en los números de la física atómica” dice el filósofo.

Recordemos la relación anticientífica que Unamuno proyecta y celebra en don Quijote. Para Unamuno los gigantes que

Quijote ve en lugar de los molinos de viento, existen en la parte más mortífera de la ciencia y la técnica. Lejos de ser un alucinado, Quijote es un visionario. Para Heidegger lo gigantesco en la figura de “lo constantemente no existente, proviene del afán de exageración y superación. Lo gigantesco es más bien aquello mediante lo cual lo cuantitativo se convierte en una cualidad peculiar y, en consecuencia, en una destacada clase de magnitud” (1960: 84).

Tan pronto como lo gigantesco del planeamiento y del cálculo, y la institución y afianzamiento, se transforma desde lo cuantitativo en cualitativo, lo gigantesco y lo que en apariencia es siempre y absolutamente calculable, se convierte precisamente por esto en incalculable. La moneda se transforma en don.

Esto sólo es posible en la modernidad, con su capitalismo, su valor de uso y su valor de cambio, el mercado pero también lo aleatorio del dinero en el juego, el milagro y la irrupción de un dinero mal ganado o mal perdido, la hipótesis enloquecedora en la crematística de la moneda falsa. Cervantes construyó en don Quijote el don de esa locura y la locura de ese don, de esa bisagra con un mundo, en el cual, vivir puede pagarse con una medida convencional o con el colmo de la inconmensurabilidad: la locura.

Mediante la sombra –y aquí volvemos a las metáforas heliotrópicas en relación con el don– el mundo moderno mismo se coloca en un espacio sustraído a la representación y así concede a ese incalculable la determinación que le es propia y lo históricamente único. Desaparece la jaula de hierro weberiana y adviene la contingencia.

Don Quijote puede vencer a los leones, contra todas las predicciones, y también puede ser paseado en una jaula como un animal, contra todo sentido común, como la locura en la Edad

Media, o errar por el mundo como un iluminado en el Renacimiento. Dice Heidegger: "(...) esta sombra apunta a otra cosa cuyo saber nos está negado a nosotros los actuales" (1960: 84). El animal o el iluminado. Siempre una alteridad, un otro del ser humano. Lo incalculable del don. Lo visionario del don. El "ojo mortal" del poema de Hölderlin "A los alemanes" con el que Heidegger cierra el ensayo.

La forma en que don Quijote/Cervantes mira el porvenir es el "ojo artístico". Para guardar ese incalculable en su propia verdad, el hombre debe meditar auténticamente. Es decir, hundirse en el "entre" que por un lado pertenece al ser y sin embargo continúa extraño a lo existente. Es una meditación que por sustraerse a lo calculable de la representación y del cogito nosotros llamamos pensamiento aporético.

La sombra a la que se refiere Heidegger no es simplemente ausencia de luz. La sombra es el pensamiento revelado, aunque impenetrable, del "lucir oculto". Según este concepto de la sombra, aprehendemos lo incalculable como aquello que sustraído a la representación, está sin embargo, patente en lo existente y anuncia el ser oculto. Así, la nada no es nunca nada, y tampoco es algo en el sentido de un objeto; es el ser mismo, cuya verdad se pone al alcance del hombre cuando éste se ha superado como sujeto, es decir: cuando ya no se representa como objeto lo existente. Pensemos por ejemplo en la posibilidad de una guerra de destrucción masiva. He ahí la nada que no es nunca nada sino el ser mismo desde lo peor de los seres humanos.

La noche en el día de la locura puede leerse en este claroscuro del "entre" como un dispositivo sensorial amplificado.

El heliotropo es una planta que busca al sol, con olor a vainilla en sus flores, y, al igual que la filosofía, siempre lleva su doble, por lo tanto su muerte en sí. Es decir su doble como prolonga-

ción, la semilla o el tipo, o el azar de su diagrama o la necesidad de su programa. Metaforiza a la vez el doble y la muerte de la filosofía. Así también, las dos muertes, de don Quijote y de Alonso Quijano, de la Locura y la Razón, se simulan y se repiten la una a la otra.

El heliótropo vuelve su cabeza de noche, además al llevar su doble en sí, siempre puede relevarse. Estamos en el movimiento suplementario de la deconstrucción. El suplemento y el relevo puede desplegarse sin límites y hacer saltar la oposición tranquilizadora de lo metafórico y lo propio. Esa es la gran metáfora, y la gran aporía del don de Don Quijote.

Así, en esta aporía donde las metáforas mueren, la filosofía muere, el ser humano se mira ante las *Aporías* de un *Morir-esperarse (en)* "los límites de la verdad" (Derrida, 1998a), el heliótropo siempre puede convertirse en una "flor seca en un libro":

Hay siempre, ausente de todo jardín, una flor seca en un libro; y en razón de la repetición en la que se abisma sin fin, ningún lenguaje puede reducir en sí la estructura de una antología. Este suplemento de código que atraviesa su campo, desplaza sin cesar su cierre, confunde la línea, abre el círculo, ninguna ontología habrá podido reducirlo. A menos que la antología sea también una litografía ya que Heliótropo nombra también a una piedra; piedra preciosa, verdosa y rayada de venas rojas, especie de jaspe oriental. (Derrida, 1988: 310)

Jaspe, mármol veteado, tan bello como inerte, singularísimo –no hay dos idénticos– deshaciendo los abismos de la repetición y de lo mismo, obturando la posibilidad de la ecuación moneda=locura, ya que una piedra preciosa, única, singular e

irrepetible como el don interrumpe todo valor, ya que cualquier precio por alto que fuere desbordaría la deuda.

El don parece encontrar en la aporía su axioma, es decir, un axioma a propósito no ya sólo de la economía sino de la axiomática misma: es decir, a propósito de alguna evidencia supuestamente indemostrable sobre lo que tiene precio, valor, calidad (*axi*).

El dinero: de la representación al abismo de lo espectral

En *Espectros de Marx* aparece Hamlet, otro “enderezador de entuertos”, en el “todo va mal” de un tiempo descoyuntado, disyunción necesaria para que se anuncie el bien, o al menos lo justo y la posibilidad misma del otro, en el transcurso de una historia de crimen y de venganza –por lo tanto, de derecho–, ya sea la historia del teatro o la de la política entre *Edipo rey* y *Hamlet* (Derrida, 1995b: 36).

No se trata del derecho como lugar para la igualdad calculable, por tanto para la contabilidad o la imputabilidad que vuelve simétricos y sincrónicos los sujetos o los objetos, ni para un hacer justicia que se limitaría a sancionar, restituir y resolver en derecho, sino para la justicia como incalculabilidad del don y singularidad de la exposición no-económica a otro. Lo sepa o no, don Quijote también es –además de enderezador de entuertos– la llamada del don, de la singularidad, de la venida del acontecimiento, de la relación excesiva o excedida con el otro. La aventura, la errancia, la deriva.

En relación con esta justicia in-deconstruible, que no obstante da movimiento a todo lo que puede y debe ser deconstruido, surge, en el texto de Derrida sobre Marx –en relación a nuestro tema– la “desencarnación espectralizante”, “la aparición del cuerpo sin cuerpo del dinero: no del cuerpo sin vida o del

cadáver, sino de una vida carente de vida personal y de propiedad individual. Entonces, el espectro no carece de identidad: el fantasma es un “quien”, no es simulacro en general, tiene una especie de cuerpo, pero sin propiedad, sin derecho de propiedad “real” o “personal”. Es preciso analizar lo propio de la propiedad, y cómo la propiedad general del dinero neutraliza, desencarna, priva a toda propiedad personal de su diferencia. Esta fantasmaticización de lo propio la habría comprendido el genio de Shakespeare hace siglos (Derrida, 1995b: 54).

Escriben Marx y Engels en *La ideología alemana*: “Shakespeare sabía mejor que nuestros pequeño-burgueses imbuidos de teoría lo poco que el dinero, la más general de todas las formas de propiedad tiene que ver con las propiedades de la persona” (citado en Derrida, 1995b: 55).

La frase de Sancho: «Su moneda es locura» afirma el máximo de diferencia, de ser un Otro, de no-idéntico, de espaciamiento, de intervalo, de diacrítica. Resolvería por antítesis la afirmación de Shakespeare, colocando al dinero en lo indiferenciado, lo impropio y lo impersonal en una punta; y a la locura en el cenit de lo subjetivo, lo personal y la diferencia, en la otra. Hay una irreductible heterogeneidad entre la propiedad del dinero y la propiedad personal (tienen «tan poco que ver» entre ellas). Añade Marx que no sólo son órdenes diferentes sino también opuestos. Marx en una imprecación –por lo tanto, no sólo teoría sino también plegaria– se declara misántropo, maldice la corrupción, jura contra la prostitución ante el oro –y la prostitución del oro mismo–: «Pero se toma, a pesar de ello, el tiempo de analizar la alquimia transfiguradora, denuncia la alteración de los valores, la falsificación y, sobre todo, el

perjurio cuya ley es el oro». (Derrida, 1995b: 56)

Las prostitutas son las que se cambian por oro, que se destinan a la *indiferencia* general, las que confunden en la equivalencia, lo propio y lo impropio, el crédito y el descrédito, la fe y la mentira “lo verdadero y lo falso”, el juramento, el perjurio y la abjuración, etc.: “Se trata de la esencia misma de la humanidad” (Derrida, 1995b: 57). Aporía absoluta. La naturaleza del hombre es radicalmente malvada, traición, prostitución, perjurio, abjuración, mentira o simulacro; porque el “crédito” se doblega infaliblemente a la potencia indiferente, mortal y diabólica que es el dinero.

Marx ha descripto siempre al dinero o signo monetario mediante la imagen del espectro, la apariencia, el simulacro, el fantasma. La descripción y definición mediante estas “metáforas” conceptuales, parece apuntar a alguien más que a algo. En *La crítica de la economía política*, (citado en Derrida, 1995b: 57) explica cómo la existencia de la moneda, el metálico, oro o plata, produce un resto. Este resto ya no es, ya no sigue siendo, justamente, más que la sombra de un gran nombre (recordemos la definición de “sombra” y de “nada” de Heidegger). Para Marx, “el cuerpo de la moneda no es sino una sombra”. Metáfora negativamente heliotrópica como la sombra del libro-escorzo, como la noche o la nada de la locura misma.

Todo el movimiento de idealización que Marx describe entonces, se trate de moneda o de ideologemas, es una producción de fantasmas, ilusiones, simulacros, apariencias o apariciones. Luego establecerá una relación entre esta virtud espectral de la moneda y lo que, en el deseo de acumulación, especula sobre el uso del dinero después de la muerte, en el otro mundo, como si el dinero fuera a la vez el origen del espíritu y de la avaricia.

Ya la metamorfosis de las mercancías era un proceso de idealización transfiguradora que puede ser llamado legítimamente –dice Derrida– *espectro poético*. Cuando el Estado emite el papel moneda de curso forzoso, su intervención es comparada con una “magia” que transmuta el papel en oro. El Estado es entonces una aparición. Esta magia hace tratos con los fantasmas. Y este negocio atrae a los desenterradores, aquellos que tratan con los cadáveres pero sólo para robarlos, para hacer desaparecer a los desaparecidos, lo cual es la condición de su “aparición”. En la retórica funeraria de Marx, el “metal inútil” del tesoro se convierte, tras el enterramiento del mismo, en algo parecido a la ceniza enfriada de la circulación, en algo parecido a su residuo químico. El avaro, el acumulador, el especulador, se convierte en su elucubración, en su delirio nocturno, en “un mártir del valor de cambio” (Derrida, 1995b: 60). Ya no cambia más porque sueña con un cambio puro (cfr. el rey Midas en Levstein, 2000: 99). De la misma manera, en el polo opuesto de la diferencia y la subjetividad, podemos ver en don Quijote con su locura, precio usurero que los demás le cobran para divertirse, un “mártir del valor de uso”.

El valor de cambio es descripto en *El Capital* como una “visión” una “alucinación”, “una aparición propiamente espectral”. El hombre del tesoro es un alquimista, (un *pharmaceus* boticario y/o mago) especula en torno a los fantasmas, a los “elixires de vida”, a la “piedra filosofal”.

La finitud del pensamiento o “tejer disminuyendo”

Y ya ha pasado el tiempo en que el tiempo no contaba. El hombre contemporáneo ya no trabaja en lo que no es abreviable (...). Es casi como si la atrofia del concepto de eternidad coincidiese con la creciente aversión a trabajos de larga duración.

Paul Valéry

Cuando Jean-Luc Nancy, invoca el pensamiento, en el primer ensayo que da nombre al libro (*La pensée finie*), inferimos una rica trama sobre locura y don en *Don Quijote*.

Pensar es producir sentido. El “sentido” es tomado absolutamente: el sentido de la vida, del hombre, del mundo, de la historia, el sentido de la existencia. Si hay pensamiento es porque hay sentido. Es el sentido que se da cada vez, y se da a pensar.

En un primer lugar, nuestro fin de siglo habría pensado en varios naufragios del sentido, en su deriva, su derelicción (abandono, desamparo) su inanición, en fin, en su *fin*. Para Nancy se trata de esto: pensar sin reserva y sin cobardía intelectual este fin polimorfo y proliferante del sentido, porque sólo desde allí tenemos la chance de pensar la procedencia del sentido y como éste, siempre nos “llega”.

Finie, como participio pasado, además de adjetivo, también pone en escena un modo de pensamiento que “ha terminado”, que ha sido arrastrado con el acabamiento y el cierre del circuito de posibilidades de significación de Occidente (Dios, Historia, Hombre, Sujeto, Sentido mismo). Pero ahora el pensamiento hace surgir con esa retirada de “grandes relatos” una nueva configuración –la suya–, por lo tanto, va deshaciendo sentidos, direccionamientos, sobre su propio límite.

En un segundo lugar, ocurre que tenemos un pensamiento a la altura de su fin, un pensamiento que primero debe medirse con ese fin, constatar que el sentido ha podido finalizar, lo cual

podría hacer pensar en una finitud esencial del sentido que reclamaría, a su turno, una esencial finitud del pensamiento.

Tercer lugar y última consecuencia: el pensamiento de un tal objeto (el pensamiento finito/el pensamiento terminado), debe calzar con la forma o la condición de ser él mismo un pensamiento finito, un pensamiento que, sin renunciar a la verdad, a la universalidad, o sea, al sentido, no puede pensar sino tocando idénticamente su propio límite y su propia singularidad (Nancy, 1990: 14). Volveríamos a encontrarnos con una aporía, quizá la que englobe a todas, de la muerte como fin, el fin de la idea de eternidad, y un pensamiento que en los términos de vidas humanas se nos aparece como deriva sin clausura, sin contexto, sin capacidad de saturación. No obstante, es también un pensamiento con singularidad, que tiende a un “esperarse (en)” “los límites de la verdad” (Derrida), por lo tanto, a una inmanencia del sentido. Ya sea esperar los límites, ya sea esperarse en los límites, hay una finitud, una inmanencia.

Gilles Deleuze (1993) presenta el “sentido” en *Nietzsche y la filosofía*, como algo que no encontramos nunca, si no sabemos cuál es la fuerza que se apropia de la cosa, que la explota, que se apodera de ella o se expresa en ella. Cualquier fuerza es apropiación, dominación, explotación de una porción de realidad (Deleuze, 1993: 10). El sentido es una noción compleja: siempre hay una pluralidad de sentidos, una *constelación*, (término favorito de Benjamin), un conjunto de sucesiones, pero también de coexistencias, que hacen de la interpretación un arte.

Descubrimos en don Quijote, una fuerza que se apodera de él, que lo hace actuar, una fuerza activa que se sobrepone a las fuerzas reactivas, e igualmente en quienes intentamos interpretarlo. ¿Por qué tantas interpretaciones de *Don Quijote* a lo largo y ancho del mundo y del tiempo? Porque una cosa tiene tanto sen-

tido como fuerzas capaces de apoderarse de ella. Así, tenemos el Quijote anacrónico, utópico, visionario, loco, ridículo, genial, tonto, melancólico, con voluntad de ir más allá para modificar los valores de su comunidad con su ímpetu delirante. Este sujeto, objeto de fuerzas, don Quijote, es expresión de una fuerza, esa fuerza es una voluntad de poder. Esa voluntad no se ejerce sobre la materia, al menos no solamente allí, sino sobre otra fuerza: en este caso Quijote encarna la locura como fuerza que desplaza o re-(emplaza) al logos.

En esta finitud, en esta espera de los límites, en un puente transicional entre in-manencias e in-clausuras en abismo, está don Quijote, confundido, y visionario a la vez. Y una finitud esencial atraviesa lo que nos ha quedado de la palabra “quijote” y afines: “quijotada”, “quijotesco”. Pero no hay una identidad de la voluntad, esta es múltiple, no una. Así, la voluntad única de Quijote como esfuerzo puro, sin meta clara, conduce, como vimos con Ortega y Gasset, a la melancolía, a una fuerza reactiva que se encripta sobre sí misma y tiene como efecto, la materia, los nervios, un cuerpo que se deja vencer, aletargar y morir. No obstante don Quijote ha pasado a la posteridad por “quijotear”, acción que aglutina dos conceptos a la hora de hablar de la locura de don Quijote: sacrificio y exageración o porfía en lograr un “fin” determinado. “Quijotear” es un neologismo creado por la máquina de deconstruir, para comunicar aquellos significados que giran en torno a la locura como oposición de contrarios, oxímoron, paradojas y desplazamientos del horizonte de lo posible mediante un encarnizamiento con lo imposible, es decir, quijotear es empecinarse en la aporía hasta que de ese pantano quieto surja un movimiento que produzca determinados efectos.

Pensar el peor de los presentes: el sacrificio

En el ensayo “Lo insacrificable”, que forma parte de *Un pensamiento finito* (o *Un pensamiento terminado*), Jean- Luc Nancy (1990) nos invita a leer conexiones vinculadas con este don de sí mismo que es la locura y el sacrificio y sus relaciones con la comunidad. Según Nancy este espectáculo debería hacernos entender la importancia de una singular ausencia, entre nosotros, para nosotros, del sacrificio. O mejor dicho, de su presencia ambigua e indistinta. En él ya no hay altares ni sacerdotes. La comunidad, la comunión, la participación, en cuyo provecho se ordenaba el sacrificio tampoco existe de la misma manera. Cuando el nihilismo enuncia que “no hay más comunidad”, se desprende indirectamente que no hay más sacrificio. Nancy intenta enunciar lo mismo pero sin nihilismo. El re-emplazamiento del sacrificio (y la comunidad) en el loco, es nuestro intento.

Hace alrededor de diez siglos el sacrificio se transfigura o se retira del cristianismo y la filosofía. Todo ocurre como si Occidente comenzara allí donde termina el sacrificio. ¿Cuáles serían las estrategias profundas de esta aparente humanización? Desde los griegos, que a su vez lo habían aprendido de los egipcios, cada descubrimiento científico era celebrado con un sacrificio. Actualmente ese casillero sería llenado, según Detienne, por el/lo “otro” rechazado (citado en Nancy, 1990: 67). El sacrificio existe como caso vacío pero como posición estratégica donde en el desprecio/fascinación se instaura el rechazo de lo otro.

En la locura como alucinación hay una invención del otro/lo otro, un dejar que lo otro advenga. En el logos, un rechazo de esta alteridad. El pliegue alegórico es Quijano/Quijote, la invaginación de un nombre en otro, de un cuerpo en otro, de una *psyché* en otra.

Hay un problema léxico: no sabemos nada que no hayamos

ya significado. La palabra “sacrificio” es de nuestra invención. Esta palabra latina-cristiana, no traduce, instauro una significación. En todos los sentidos es una elaboración occidental. Algo similar ocurre con “Don Quijote”, el apelativo “Quijote” no traduce una realidad dada de antemano, la hipótesis nominal que recorre la deconstrucción indica que instauro una significación, funda una discursividad que se relaciona con la “hazaña”, con los hechos heroicos en el límite entre lo humano y lo divino, lanzando un más allá de lo posible. Don Quijote y “hazaña” son una elaboración española. No hay realidad pre-discursiva.

En la interrogación sobre el sacrificio, sobre todo en la lectura que Nancy hace de George Bataille, hay un punto crítico, crucial de la filosofía contemporánea. Bataille presentó su pensamiento como un necesario sacrificio del pensamiento. ¿No lo sería la locura también? El motivo del sacrificio en Bataille compromete el gesto sacrificial mismo, el establecimiento de la comunidad o de la comunicación, el arte en su capacidad de comunicación y finalmente el pensamiento mismo. Si registramos, en *Don Quijote*, la primera novela polifónica del mundo (así opina por ejemplo, Lázaro Carreter), se entiende que en esta partitura compleja con aparentes clausuras y aperturas *ad infinitum*, se consuma una primera construcción de la locura por el logos y del logos por la locura. Se consuma ese sacrificio que según Bataille esperamos desde la infancia, “el desarreglo del orden en que nos ahogamos (...) la negación de este límite de la muerte, que fascina como la luz” (Nancy, 1990: 70). Y nuevamente el heliótropo y su pliegue.

Esta visión iluminada es imposible sin las anacronías y las aporías porque es desde allí que don Quijote “concibe” el mundo. Cuando el humor de los desfases se pierde y su tristeza avanza, y se acerca su muerte por inapetencia del mundo que los “desencantadores” (burladores) le han hecho descubrir, se quebranta la

meta de su esfuerzo que, por lo tanto, no es puro y nunca lo fue. Puro es un atributo para neutralizar la existencia de algo. Entre el principio del placer y el de la realidad está el de tender a lo imposible y más allá.

Don Quijote es una *excritura*, en la medida en que su desnudez es la desnudez de la existencia. Dice Nancy: “La escritura es desnuda porque «excribe», la existencia es desnuda porque está «excrita»” (1990: 63). Un caso atípico de *parergon*, quizá el primero en Occidente.

Lo excrito, el pliegue entre un afuera y un adentro, entre un infinito inaudito y retenido, y un finito por el que cada existencia existe en la fascinación de (ver/sentir/leer) pagar con moneda=locura.

El sacrificio occidental detenta el secreto de una participación o comunicación sin límites. En su unicidad, el sacrificio es inseparable de la idea de una verdad develada de todos los sacrificios, del sacrificio en general. Por otra parte, locura y develación son dos términos correlativos (Levstein, 1995: 210).

Don Quijote se vacía de sí mismo con, por lo menos, tres muertes en abismo, la física con Alonso Quijano, la implícita en la anulación de su firma en el testamento firmado por Alonso Quijano y la escritura doble que lo convierte en personaje de personaje en la Segunda Parte. Literatura de literatura. Se sacrifica su locura en la literatura para consagrarse en la verdad develada por la locura, en la vida y la memoria de los lectores. Don Quijote es un loco que expía la hipocresía de los sensatos inscribiendo en la literatura la locura desnuda de la vida.

Aún en la literatura, sobrevive la locura en tanto “sinrazón”, no Alonso Quijano como cuerpo. El sacrificio siempre es un sacrificio en espíritu al espíritu. Y por el espíritu es la verdad misma lo que el verdadero sacrificio ofrece. La *excritura* es la ope-

ración de este pliegue. El sacrificio contiene el renunciamiento inmediato a una finitud inmediata, es la negación de lo finito de una manera finita. ¿Qué hace don Quijote? Deja de comer, de alimentar su carne, que finalmente perece. Queda el espíritu, lo inmortal. Alonso Quijano reniega de la locura de su inquilino corporal, don Quijote, pero la muerte de quien “vivió loco y murió cuerdo” es literaria. La literatura expía y espía la vida para escribirse. La vida expía y espía la literatura para vivirse. En el pliegue una gran cicatriz, un gigantesco ombligo.

En *Don Quijote*, texto, se sacrifica la locura por la sensatez, la gracia por la seriedad, un pensamiento descentrado por un pensamiento normalizado, el valor de uso por el valor de cambio. Es una mirada-pliegue, la mirada-barroca del emergente capitalismo como base de la modernidad. En Occidente nadie puede prescindir de don Quijote como arquetipo de la locura. Y eso no sería posible sin la lógica sacrificial-parergonal de sus múltiples nacimientos y muertes.

La locura-abertura, iluminación, exalta el sentimiento general del poder humano, pero así como Nietzsche concebía la historia como la necesidad de sacrificar generaciones enteras, para reforzar y exaltar, mediante el sacrificio, dicho sentimiento; por el contrario, el loco, el sacrificado, el chivo emisario de la buena nueva, hace en Occidente el sacrificio en el *nombre* de todos, en el lugar de cada uno de sus prójimos. Luego vendrá la recuperación y la diseminación, con sus semillas, con su faro, pero ya sin él. En don Quijote aparece esta doble misión, cómica y trágica a la vez, oscurantista e iluminadora-iluminista, prejuiciosa y libre de la sinrazón en Occidente, con su encierro-afuera durante la Edad Media y el Renacimiento, y en la frontera con el encierro-adentro, desde el siglo XVII hasta nuestros días.

Finitud y narración

Walter Benjamin descubre en su ensayo *El narrador* que el arte de narrar está tocando a su fin, de la misma manera que Jean-Luc Nancy descubre que el pensamiento termina porque es finito.

Para Benjamin (1999), un indicio del ocaso de la narración es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto) es su dependencia esencial del libro. Sólo se hace posible gracias a la invención de la imprenta.

El narrador tomaba su material de narración de la experiencia, la propia o la transmitida y la convertía, a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. En cambio el novelista se ha segregado. La novela nace del individuo en soledad, es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo:

Escribir una novela significa colocar lo *inconmensurable* en lo más alto al *representar* la vida humana. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente. El primer gran libro del género, Don Quijote, ya enseña cómo la magnanimidad, la audacia, el altruismo de uno de los más nobles –del propio Don Quijote– están completamente desasistidos de consejo y no contienen ni una chispa de sabiduría. (Benjamín, 1999: 115. La cursiva es nuestra)

Únicamente en la novela, sentido y vida se disocian y con ello lo esencial de lo temporal, el inalcanzable e inarticulable

sentido de la vida. El “sentido de la vida” es el centro alrededor del cual se mueve la novela. Pero este planteo no es más que la desasistida falta de consejo con la que el lector se ve instalado en esa vida escrita. “Sentido de la vida” y “la moraleja de la historia” son respectivamente, las soluciones que indican la oposición entre novela y narración, y en ellas puede hacerse la lectura de las posiciones históricas radicalmente diferentes de ambas formas artísticas.

¿Qué hace don Quijote con su don/robado que no puede dar crédito a los otros de su visión del mundo? ¿Cuáles son los límites entre la legitimación de un mirar “consensuado” “institucional” y aquel que estará siempre en el borde, en los pliegues, intususcepcionado/invaginado, en la sombra, en la perspectiva del escorzo y del mirar oblicuo, quizá convertido en filosofía de martillos, muy sonora y clandestina, pero nunca en la claridad meridiana y aceptada de una institución? A no ser que la filosofía sea una institución. A no ser que las aporías aún inviables marquen desde lo imposible un rumbo para lo cada vez menos imposible.

Son los hilos de un nuevo tejido que se trenzan en esta máquina de lectura por el tropismo de una deriva de sentidos que, no obstante, “haremos finita” como el pensamiento, según Nancy. “Disminuyendo” para decir más, o sencillamente para poder decir, como el tejido de Hélène Cixous y Jacques Derrida en *Velos* (2001). Allí aparece un niño argelino en pleno verano, en plena heliotropía, en plenas vacaciones, con una caja de zapatos que alberga *un ver à soi* o gusano de *seda*. Y el niño toca la seda y a la vez siente un saber y un *ver* sobre sí, se ve y se tiene a sí mismo (*s'avoir à soi*). Como tocar el velo del alma. Logra la metamorfosis como el capullo, la mariposa, el retorno a sí del verse que deja caer el antiguo cuerpo como una cáscara rota, “(...) ese madurar

que tuvo lugar una vez pero que exigirá todo el tiempo dado para convertirse en lo que fue (...)” (Derrida y Cixous, 2001: 88).

No se puede tocar el velo, no se puede tocar todo. La escritura no puede ser sino una lýtote, un resumen, un disminuir lo infinito disminuyendo infinitamente. Aún ese desnudo sin velo que es la locura.

Nadie sabe qué tiempo nos es dado. Todo tiempo es finito. Por si acaso hay que “disminuir”. En la esperanza de decir menos, y dar a entender mucho más, en una tesis sobre el don, sobre el “imposible”, que le da su propio movimiento al deseo, a la acción, a la decisión, un imposible que tiene la dureza, la proximidad y la urgencia de lo real.

Conclusiones

Aporetizar/Quijotizar

Si la legibilidad de un legado fuera dada, natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiara a la interpretación, aquel nunca podría ser heredado (...). Se hereda siempre de un secreto que dice: "Léeme. ¿Serás capaz de ello?"
Jaques Derrida

Llegamos hasta aquí habiendo –al menos– desafiado la legibilidad e interlegibilidad de dos hipertextos a través de una máquina de leer aporías en *Don Quijote*. Una frase sintetizaría el espíritu/cuerpo de la presente investigación: lo imposible es la tarea de la deconstrucción, como el don y la locura. Su formalización lógica es la aporía. Podríamos llamar “aporetizar” a sus procedimientos en la dimensión teórica, y quijotizar en la *praxis* política y cotidiana. Si algo caracteriza la interminable tarea de la deconstrucción –que no obstante debe terminar, al menos en lo que respecta a esta investigación– es ese continuo y perturbador *double bind* que construye y problematiza sus objetos desde la coincidencia de opuestos y las paradojas.

La aporía consiste no en su solución (dejaría de ser aporía), sino más bien en el pensamiento de la ausencia de solución en tanto que lugar mismo del sentido.

La locura de don Quijote, lo imposible e intratable del “don” se fue convirtiendo a lo largo de estas páginas, en la contracara o la contra-premisa de la metafísica de la presencia. Siguiendo a Jacques Derrida:

La filosofía se ha atendido a esto: pensar su otro. Su otro: lo que limita y de lo que deriva en su esencia su definición, su producción. Pensar su otro: ¿viene a ser sólo relevar (*aufheben*) aquello de lo que ella deriva, a no abrir la marcha de su método más que para pasar el límite? ¿O bien el límite, *oblicuamente*, por sorpresa, reserva todavía un golpe más al saber filosófico? Límite/pasaje. (1988: 18. La cursiva es nuestra)

Así, uno de los objetivos de este trabajo es esta doble inyección o imperativo de las deconstrucciones –Derrida prefiere este plural– de, por un lado recoger, detectar, conservar, comprender el texto de *Don Quijote*, sin desatender, por el otro, aquello que escapa a toda reapropiación, aquel intratable que resiste, que hace ruido en nuestra máquina, que no se deja jamás interiorizar totalmente en la memoria de un consenso crítico o una comunidad presente, y obliga por ello a re-agenciar otras huellas: experiencia de duelo y de promesa que instituye la comunidad pero a la vez le prohíbe juntarse y asemejarse.

Nuestra máquina de leer *Don Quijote* ha agenciado elementos existentes en la obra, a partir de una reserva de elementos disponibles, en una configuración nueva. La configuración da lugar a nuevas cadenas de sintagmas, produce a su manera un evento, cuenta una historia y produce una desviación en el uso habitual del discurso, de la lectura/escritura, desacomodando en cierta medida el hábito de espera y recepción del género de la “crítica literaria” y de los análisis de discursos de la cultura.

Las deconstrucciones son invenciones que tienden a desafiar un sistema de esperas, a conmover la tranquila naturalidad de una lectura, empezando por su apertura e imposibilidad de clausura.

Jacques Derrida (1992) llama a estos procedimientos de lectura “destinoerrancia” o “clandestinación”. No habría mejor nombre para el recorrido de lectura que Alonso Quijano hace de los libros de caballería y por el cual se rebautiza como don Quijote, reinventando a su vez las errancias de su vida.

Deconstrucción/es: una propedéutica laberíntica

La presente investigación estuvo sostenida por un objetivo propedéutico que, tanto para el complejo ámbito de las teorías literarias como para el de las ciencias sociales y humanas, convirtiera los aspectos fundacionales de la deconstrucción no en pasos o métodos –sería una flagrante contradicción–, pero sí en claves de lecturas dislocadoras. Este objetivo responde a la recurrente crítica que se hace a la deconstrucción por su hermetismo, su lenguaje “iniciático” y críptico, su academicismo y su escasa incidencia en lo político, debido quizá precisamente a esta dificultad constitutiva de transmitir y transferir la operacionalización –siempre singular y única– de sus conceptos basales.

Dado que una propedéutica resultaría también contradictoria con un protocolo de lectura que, como la deconstrucción, coloca la metáfora (el transporte, el movimiento, el desplazamiento, la deriva) como uno de sus ejes, nuestra apuesta fue afirmar que los pantanos o callejones sin salida de la deconstrucción, paradójicamente, tienen salida. Lo que ocurre es que son salidas que no excluyen lo *aporético* o lo *indecidable* y además, sólo formando un pliegue inclusivo y constitutivo de estos conceptos es posible ponderar las salidas, los movimientos, corrimientos, los cambios, y los efectos teóricos en los sujetos puestos en relación con un supuesto “real” o realidad.

La deconstrucción, nuevamente, no es un método, es una estrategia de lectura, cuya idiosincrasia, frente a cualquier otra

radica justamente en el objeto específico que busca; un mecanismo textual que sobrepasa, o que ha sobrepasado, las intenciones de quien produjo el texto en cuestión, o las intenciones que pretendería manifestar el texto mismo.

La deconstrucción o “deconstrucciones” podría definirse como “una apuesta económica en una estrategia de formalización imposible”. Es quizá “la estrategia de la economía misma y el límite de toda formalización” (Derrida, 1992: 357). Es por eso que en lugar de ponernos en un método o camino hacia una interpretación, su topología es oscura y tiende a despistar, a desviar la destinación, a complicar los destinos y los destinatarios.

Escribir sobre la locura, como escribir sobre/desde la deconstrucción –dos imposibles– equivale a diseñar una metonimia (finita) de una errancia (infinita).

La deconstrucción es aquella escritura anterior al habla que puede leer lo ilegible, rastrear aquella “arqueología del silencio”, aquella “experiencia excesiva e imposible” como definió Foucault a la locura. A su turno, Derrida dijo alguna vez: “lo imposible es la especialidad de la deconstrucción”.

La propedéutica fue llevada a cabo a través de una *destinoerrancia* que tuvo por premisas:

- 1) La sustitución de la realidad por textos (hipótesis gramatológica) y de los sujetos o metáforas antropomorfas, por cuerpos y *corpus* con sus espaciamientos y *diferancias* (hipótesis sobre la realidad humana como escritura y prótesis del origen).
- 2) La metáfora heliotrópica como paradigma de toda metáfora, de toda lectura y centro de una constelación de tropos fundamentales que ayudan a diluir en los textos algunas zonas de opacidad o desliz, mostrando claves de inteligibilidad y tramas de lecturas posibles. Este eje

engloba toda la tropología que vuelve visible lo invisible o inteligible lo oscuro (alegoría, metonimia) así como la metáfora organizadora de la escritura como suplemento o fármaco.

- 3) La reversibilidad/inversión/controvertibilidad de las oposiciones binarias capaces de organizar una lectura. Aquí incluimos como tropo central el palíndromo.
- 4) Lo aporético en su relación con el don, como constitutivo a la vez de la fuerza y la debilidad de la deconstrucción, en función de lo cual, la lectura de los textos quedará empantanada en la paradoja inerte o, por el contrario, la aporía será la fuente de movimiento y diseminación de una deriva de sentido. Desde esta perspectiva, trabajar con un texto como *Don Quijote*, en el que se advierten las tensiones entre el renacimiento, el manierismo y el barroco, con la locura del personaje, los juegos de luces y sombras, de escorzos, intususcepciones o invaginaciones, elipsis, laberintos, palíndromos, disfraces, parodias de parodias y abismos múltiples, representó para nosotros una especie de laboratorio para generar esta propedéutica, al compás del análisis, cumpliendo con el proceso de objetivar (alegorizar) la aparentemente inexpugnable abstracción deconstruccionista. El tropo por excelencia es *Don Quijote* como *ejemplo*, en tanto metonimia didáctica y como *muestra* en tanto metonimia cognoscitiva.

Finalmente, estas cuatro premisas, confluyen en la propuesta deconstruccionista englobadora que es diluír, diseminar, suplementar, traducir a otra/s lengua/s –o sea propiamente deconstruir– la metafísica de la presencia. Demoler la visión onto-teológica del logo-fono-falo-centrismo que ha conducido los

destinos de la filosofía y concepciones de mundo en Occidente, por lo menos desde Platón hasta nuestros días.

Para ello, invertir la oposición razón/locura, asumiendo como timón de la investigación el elemento débil y sojuzgado de la misma, es decir la locura, permitió arribar a las conclusiones que aquí asentamos.

La deconstrucción es filosofía construida en el “terror” “confesado” de estar loco, en el momento de hipérbole del Cogito cartesiano, aquel en que las crisis de razón se vuelven “extrañamente cómplices de lo que el mundo llama crisis de locura”, y “la filosofía es, quizás, esa seguridad que se adquiere en la mayor proximidad de la locura contra la angustia de estar loco”. Despejar la punta de la hipérbole de la razón consiste en reconocer que “el Cogito es obra desde el momento en que se reafirma en su decir. Pero es locura antes de la obra” (Derrida, 1989a: 84).

La deconstrucción explora el momento de ese *antes* de la obra, ese *parpadeo* de la percepción nunca originaria, siempre “escorzada”, siempre derivada, en que se presiente la juntura de presencia y no-presencia, presente y no-presente, que aún no han reconocido su dehiscencia. Es el relámpago del suplemento, de la *différence*, ese origen que es siempre un recomenzar. Allí la deconstrucción instala lo más desafiante e inaprehensible del trabajo del pensamiento. Por ello, la locura como el Exterior, el Límite, “la hoja transparente” (Derrida, 1989a: 47) que separa al *Ulises* de Joyce de la locura, y que hace al libro “terriblemente arriesgado”, el lugar donde se detiene el pensamiento del Logos, -que no obstante siempre estuvo trabajado por su Otro-, es el campo de experimentación de los cuasi-conceptos deconstruccionistas, encabezados por el don.

La deconstrucción es esa delgada película porosa, que separa y permite a la vez la ósmosis; es, en fin, esa “hoja transparente”.

La deconstrucción nos sitúa en la audacia hiperbólica del Cogito cartesiano y cervantino, es decir, en un retorno al punto “cero”, “originario” que ya no pertenece a la oposición razón/locura, sentido/sinsentido, un punto donde la locura es un caso del pensamiento en el pensamiento. El punto “cero” es el exceso inaudito y singular del Cogito, del que puede decirse lo mismo que de la huella, el suplemento, el don: es invulnerable a la contradicción razón/locura, ya que es el punto a partir del cual puede aparecer como tal la historia de este diálogo o contradicción.

Otro límite es el esfuerzo, el quijotizar, ya que la locura no es un simple exergo de la obra, sino límite y recurso del sentido y del lenguaje. En esta misma dirección, Nancy (1990) nos enseña, como Fichte, que el esfuerzo es, por definición, un asunto de límite. Consiste en una relación con el límite. Esto es don Quijote, su esfuerzo continuo es el desplazamiento continuo de un límite: lo que llamamos para la *praxis* aporética un “quijotizar”, modificar la realidad para uno mismo y para los otros extendiendo el límite de su inteligibilidad y de su sensibilidad. El esfuerzo de quijotear transporta el límite en sí mismo. Está estructurado por el límite. En el esfuerzo como tal –y no en su éxito o su fracaso– se trata menos del proyecto y del sujeto que se esfuerza, que de la tensión misma del límite. No hay magnitud o cuantificación para este esfuerzo. La presentación sublime es el sentimiento de este esfuerzo en el instante de la ruptura, por ejemplo la melancolía, para don Quijote. El esfuerzo está para tocarse a sí mismo, en la extrema tensión y en la distensión, el abismo, su división en dos bordes, su tocar el límite, el verdadero *toucher*. El tocar (*le toucher*) es el límite, tanto de las imágenes como de las palabras, el contacto, y con él, paradójicamente, la imposibilidad de tocar (*toucher*) inscripta en el tocar (*toucher*), porque él es el límite.

Ese límite como quijotada es también la meta siempre dife-

rente y diferida de la deconstrucción: hacer posible lo imposible. La condición de posibilidad es a la vez la condición de imposibilidad. El pliegue, ombligo, cicatriz y herida; la memoria, compuesta de huellas y escotomas; el secreto, hecho de efracción y discreción, de ocultamiento y develamiento. Es la indecidibilidad en el desgarrar de la decisión y la decisión en el dolor y/o el alivio de la responsabilidad, siempre aporética.

La aporía es también la forma de desnaturalizar lo instituido y de que llegue hasta nosotros algo que de lo contrario no podríamos leer ni utilizar. Como señala Derrida:

Lo que llamamos *la* deconstrucción no es un conjunto técnico de procedimientos discursivos, constituye menos todavía las reglas de un nuevo método hermenéutico que trabajaría en archivos o enunciados, al amparo de una institución dada y estable; constituye, más bien, una toma de posición, en el trabajo, en base a las estructuras político-institucionales que forman y regulan nuestra actividad y nuestras competencias. Precisamente porque no concierne tan sólo a los contenidos de sentido, la deconstrucción no puede ser escindida de esta problemática político-institucional y requiere un nuevo planteamiento sobre la responsabilidad, un planteamiento que no confía ya necesariamente en los códigos heredados de lo político y lo ético. (1984: 45)

La deconstrucción es inventiva o no es, no se contenta con procedimientos metódicos, (se) abre un camino, su escritura es performativa: ella produce reglas –otras convenciones– para nuevas *performances*. Su marcha y su *démarche* (diligencias, trámites engorrosos, avances y retrocesos) comprometen una afir-

mación que se vincula al venir del acontecimiento, del advenimiento, de la invención.

La invención del otro se diferencia de la invención del mismo o de lo mismo, esa que subsume lo aleatorio bajo la forma del cálculo o del programa en un horizonte tecno-onto-antropo-teológico, indica otra sobrevenida. Esta otra invención –sueño de-construccionista– deja venir una alteridad todavía inanticipable y por la cual ningún horizonte de espera parece todavía cercano, dispuesto, disponible. Más allá de todo estatuto posible, esta invención del completamente otro es llamada invención porque uno se predispone para ello, se prepara. Dice Derrida:

(...) hacemos ese paso destinado a dejar venir, invenir al otro (...). Prepararse a esta venida del otro es lo que llamo deconstrucción que deconstruye este doble genitivo (del otro, de lo otro) y que vuelve ella misma como invención deconstructiva, al paso del otro. Inventar, sería entonces «saber» decir «ven» y responder al «ven» del otro. ¿Suced alguna vez? De este evento no estamos nunca seguros. (1987: 93)

El edificio deconstructivo no es sin embargo una tautología, pues si el otro es justamente lo que no se inventa, la iniciativa o la inventiva deconstructiva sólo puede consistir en abrir, desestabilizar esa estructura de exclusiones para dejar el pasaje al otro. ¿Cómo? Preparándonos para su venida, afirmando la suerte de un encuentro que no sea calculable, pero, a la vez, que sea un incalculable todavía homogéneo al cálculo, “un indecible todavía en trabajo de decisión. ¿Es posible? No, por supuesto y por eso es la única invención posible” (Derrida, 1987: 94).

Valga insistir en que lo Otro/el otro de ese doble genitivo en

Occidente es, por antonomasia, la Locura/el loco. Y que en este trabajo hemos dicho “Ven” a don Quijote y a lo incalculable y aleatorio de su locura.

En esta investigación hemos también “in-vocado” y “hecho venir” los desplazamientos de los órdenes comprometidos en la metáfora moneda=locura, encrucijada de dos series inconmensurables, metonimia del capitalismo y la esquizofrenia de cuya síntesis *Don Quijote* anunciaría la apertura.

Nuevamente, la locura como lo radicalmente otro, como lo impensado o imprevisto o imposible, parece ser, como la *psyché*, el inasimilable aleatorio que no obstante se proyecta, como la moneda en un horizonte económico, en la ley doméstica del *oikos* y reino de la productividad o de la rentabilidad. La locura sería el irreductible, ya que las instituciones son invenciones, y las invenciones –a las que se les confiere un estatuto– son, a su vez, instituciones. La *pseudo-equivalencia* moneda=locura sólo es pasible de funcionar en dos instituciones: el lenguaje y la literatura. Es sólo a partir de ellas que la invención o advenimiento del completamente otro se recupera en la invención de un mismo, el advenimiento de un porvenir que, no obstante, nunca es completamente reapropiado.

Hay algo del *Ángelus Novus* de Paul Klee y Benjamin en este repliegue al pasado de un movimiento que paradójicamente adviene como nuevo. El progreso marcha hacia atrás y la innovación se anuncia en el pasado como advenimiento del porvenir en la apertura de una dehiscencia. *La deconstrucción parece fundar sus aporías en la locura y a su vez esta no tiene otra formalización posible que la deconstrucción*. La invención es uno de los cuasi-conceptos fundamentales. Esto es, la invención no se conformaría a su concepto y a su palabra más que en la medida en que, paradójicamente, la invención no inventa nada, cuando el

otro no viene a ella y cuando nada viene al otro y del otro, como la hospitalidad (a este respecto recordemos que tanto don Quijote como Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera, son radicalmente extranjeros, no recuerdan su patria ni sus padres), la tolerancia, el don, el perdón, el perjurio, lo prohibido, la justicia. *Pues el otro no es lo posible*. La única invención posible sería la invención de lo imposible, pero la invención de lo imposible es, por definición, imposible.

Las condiciones de posibilidad de la invención y del otro y de la invención de lo otro son su propia imposibilidad. Sin embargo, una invención debe anunciarse como invención de lo que no parecía posible, sin lo cual no haría más que explicitar un programa de posibles en la economía de lo mismo. El círculo económico de la invención es sólo un movimiento para reapropiarse de eso mismo que lo pone en movimiento, la *différence* del otro. Dicho círculo, como la economía del don, no se resume ni en el sentido, ni en la existencia, ni en la verdad.

La locura pasa más allá de lo posible, carece de estatuto, de ley, de horizonte de reapropiación, de programación, de legitimación institucional por parte del mercado de la ciencia o del arte. No tiene ningún certificado ni podrá tenerlo jamás. De allí que los títulos –académico, pero también exceptuado de trabajar, en el caso del “licenciado” Vidriera, y nobiliario, en el de don Quijote– no responden a una legitimación externa, sino que son constitutivos de la ironía, de lo impensable en términos de estatuto o de institución.

La aporética “ecuación” –de lo no equivalente por antonomasia– moneda=locura, es decir, el intratable don “locura” funcionó como dislocación o desliz para orientar la pesquisa a la vez que diseminaba y volvía a reunir los elementos del análisis en sus múltiples tensiones.

Ese ha sido el pliegue, el núcleo intraductible, la razón instrumental y el valor de cambio queriendo encontrar su equivalente en la desmesura; el agujero negro de los opuestos binarios a deconstruir. De allí los sintagmas de “equivalencias no iguales” (valga el oxímoron, articulador retórico en la aporía de la locura, haciendo coexistir los contrarios), interrumpidos y colapsados por un don que es *pas-au-délà* (“paso al límite” y, a la vez, “no más allá”) y que hace advenir en la bisagra de dos épocas un sujeto, Don Quijote, que “alquilará” el cuerpo de otro para expansionar y diseminar su don y su misión por este mundo: la locura.

El desdoblamiento de Alonso Quijano en Don Quijote emblematiza la hendidura entre la Razón y la Locura, entre dos vidas y dos nombres, a partir de la cual se produce sentido como significación y como sentimiento, abertura, radicalmente ontológica, que es, para nuestro tiempo –ya que el don también es un tema de presente y, por lo tanto, del tiempo–, lo esencial del trabajo del pensar.

Dice Nancy: “La alienación ha sido representada como la desposesión de una autenticidad original, que se trataría de preservar o restaurar” (1990: 37). Pero la existencia no es auto-productora, aunque tampoco sea el producto de otra cosa: esto también es lo que quiere decir *finitud*. Don Quijote, cuando vuelve a ser Quijano, es alienado por su prójimo de las condiciones de existencia que él había elegido: de su fuerza de trabajo, de su cuerpo, de sus sentidos y, quizá, del espacio-tiempo de su singularidad; podríamos decir también, de su propio heliótopo. Lo auténtico en él era su locura, su devenir otro, su alineación.

En tal sentido, podemos plantear dos aporías: en primer término, no necesariamente curar de la locura a alguien es desalienarlo. El “lugar” como el aquí-ahora, su materialidad singular es como un goce, concepto que no es el de una apropiación sino

de un sentido (en todos los sentidos) de que el aquí-ahora no vuelve. El goce es lo que pierde, sin retorno, don Quijote con la pérdida de su locura. En segundo término, la locura alcanza su “faltante” que no es sino un faltante “colmado”. Quizá porque su identidad de existente, como la de todos, se define por lo que le falta, y a la locura nunca le falta nada. La ausencia es, la nada es, la representación es, la simulación es. Y don Quijote podrá siempre decir “Ahora sé quien soy”.

En definitiva, la afirmación de que la locura debe velar nuestro pensamiento, es quizá la condensación teórica y práctica del don de Don Quijote y de *la deconstrucción como locura y la locura como deconstrucción, de una sinonimia de locura y deconstrucción axiomatizadas en la aporética del don*.

La ley o inyunción que pareciera desprenderse del instante del “parpadeo” o el “antes” en que la psicosis preanuncia el cogito es, como en la alucinación auditiva, una decisión que responde finalmente sin norma, *sin normatividad*, o normalidad actual y presentable, sin nada que sea objeto de saber y que pertenezca a un orden del ser o del valor. Quizá tampoco el concepto de “deber” o “deber-ser” tenga alguna medida común con lo que aquí se juega cuando aludimos a la responsabilidad del “don”. Todo debe inventarse a cada instante, a cada frase, sin “parapeto”¹⁹, sin reciprocidad, sin simetría.

Alonso Quijano/Don Quijote encarna esta mitad de sensatez y mitad de locura, de la que hay que protegerse —y a la que hay que proteger a la vez— para que una cierta locura “vele nuestro pensamiento”; invención y estatuto, institución y contra-institución. Ningún elemento se da sin invaginar y/o parasitar a

su contrario en una oposición binaria que se deconstruye como tal para producirse en un pliegue, en una contradicción que se auto-anula y se abisma en el borde de sí misma, y contra todo lo pensable, para producir el movimiento mismo del pensar, su darse en el tiempo, su dar (el) tiempo, su parición y a(parición).

El “pensar”, aquello que para Hölderlin era una bendición y para Artaud una maldición, “mi cuerpo, ese papel, ese fuego” en la mente sin cuerpo de Descartes, en los pliegues del *cogito* y el *sum*.

La deconstrucción (¿y la locura?) es una máquina de diseminar pliegues, del cuerpo, del alma, los laberínticos pliegues entre *psyché* y *physis*, entre cuerpos y corpus. Los disemina y los inventa para provocar su advenimiento, para dejarlos venir. Por eso, la deconstrucción es un laberinto, “porque tiene muchos pliegues”. Es una criptografía, un jeroglífico en cuyo desciframiento Asterión/Minotauro y Teseo nacen y renacen infinitamente, Ariadna hace proliferar sus hilos, a veces como Penélope teje sus velos y los desteje para recomenzar sus mañanas desde cero, o como Scherehezade que teje aumentando el suspenso de las noches o, como las Parcas, disminuyendo, en este qui jotizar para sobrevivir en la esperanza y aporetizar para “esperar (se) en los límites de la verdad”, siempre en la misma economía de *marches et démarches*, de estas esperas que desesperan, de estas vidas que se mueren.

19. Parapeto se dice *garde-fou* en francés, que en español literal significa, a la vez, proteger al-loco y protegerse del-loco.

Epílogo

Siempre nos quedará Derrida

A más de veintidós años de mi tesis doctoral *El don de don Quijote. Locura y deconstrucción*, y veintiuno respecto del libro homónimo publicado por Fuelle del Sol por iniciativa de mi infatigable exalumno y tesista Fer Christin, tengo que confesar que me envuelve un halo de nostalgia cuando pienso en esos años de escritura y vértigo. A veces me cuesta reconocermé en esa mujer que corría con 40 °C o en inviernos bajo cero al Video Hollywood, la estafeta más cercana para mandar un fax o una carta manuscrita a su *Cher Philosophe*, Jacques Derrida, convertido, para mí, en una suerte de *coucher* que haría de mi brote psicótico de noviembre de 1992, herida siempre dispuesta a abrirse, con núcleos irreductibles de humillación y vergüenza, una zona a explorar por la filosofía.

Encuentro cierto paralelismo entre ese asedio (aunque mi estatuto de *stagiaire* en París me volvía insospechada de estar haciendo “análisis” con Derrida) y la Gestapo con la que soñaba a las cinco de la mañana Suzanne Hommel, paciente de Lacan. Suzanne cuenta cómo la magia de su analista convertiría una caricia, real, en su mejilla, un *gest à peau*, homofónico con la policía nazi, en un lugar que, si bien no hacía desaparecer el dolor, lo transfiguraba en otra cosa, en un refugio de humanidad. Y vitalicio.

Tanto lo mejor como lo peor, los picos eufóricos y los abismos depresivos atañen a los límites de lo narrable y contable. Son dictados desde ese límite de lo imposible. Ya que “nadie

testimonia por el testigo”, sentí que me tocaba esta vez hacer algo con ese caos afásico. Yo ahí, arrojada a un mundo que no entendía, descabezada, lobotomizada, decadente y casi sin autoestima, sentí –apenas pude rearmarme y reencontrarme con algo del “mí misma”– la responsabilidad de poner manos a la obra. Superada la fase más complicada, precalenté motores y un primer impulso se canalizó en la monografía *La invención de la locura en Michel Foucault* (Levstein, 1995) en la cual la escucha y asesoramiento atentos y amorosos de Oscar Terán funcionaron de pilar, o más bien, de columna dórica. Luego seguiría la ponencia *Anti-Edipo y anti-gona. Hipótesis sobre el inconsciente deleuziano-guattariano* (1996). Esta publicación era un capítulo de la tesis de maestría en Sociosemiótica, dirigida por Silvia Tabachnik, por quien siento una infinita gratitud por muchos motivos, en especial por su minuciosa lectura de mis trabajos y por el espacio institucional de respaldo que ella contribuyó a gestionar, logrando que una tesis tan poco convencional como *Antígona ExtraMuros. Locura y discurso amoroso* fuera defendida, aprobada y llegara a buen puerto un 9 de diciembre de 1996, a semanas del primer viaje a París.

Entre tanto, el director de la Revista Estudios, era ni más ni menos que Héctor “Toto” Schmucler, para quien no me alcanzaría con una sola vida para agradecerle. El Toto estaba ahí, siempre, presencialmente o por teléfono, para decirme: “Ana no te detengas”. Tremendo pilar el Toto. Recuerdo un diálogo como si fuera de ayer: “Ana, no te quedes presa de sacrificios estériles. Tenés que escribir y escribir”. Toto convertía mis fracasos en una anécdota graciosa (su sentido del humor era único) y en una potencia nueva. En lugar de ir a llorar al campito, me mandaba a trabajar, a multiplicar los esfuerzos y a seguir remando. Siempre pienso que Toto fue un teórico (y práctico) *queer avant*

la *lettre*. Él sabía, desde sus entrañas, lo que significa buscar y seguir buscando, con todos los vientos en contra. Toto fue clave, no solo en ese momento, sino para todo lo que vino después: viaje a la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (E.H.E.S.S) en enero de 1997, apoyada por el entonces Ministerio de Educación en su área de Cooperación Internacional, que me permitió por algo más de dos meses una residencia en Casa Argentina, en París, para cursar parte del seminario *Questions de responsabilité. Hospitalité/Hostilité*. Luego vendrían otras residencias, por pocas semanas, para fragmentos de los Seminarios *Le parjure et le Pardon* y *La Peine de Mort* (2000).

Yo escribía a Derrida desde que le entregué en mano una carta en el Teatro Cervantes en Buenos Aires, en noviembre de 1995, una especie de serie endoscópica de episodios que yo recordaba de la experiencia de estar en “modo locura”. Las euforias, las depresiones, las alucinaciones, las somnolencias o ciertos estados en modo vegetal, animal o mineral, sueños y largos etcéteras. Escribir era intensamente sanador y liberador para mí. Compartía en mis cartas con él, fragmentos de mis psicoterapias en las que me cuidaba de contar cosas para que no me internaran. Nunca sabré cómo vivía él los ribetes de este epistolario, pero yo sentía que depositaba en su persona algo así como un material radioactivo del que yo, en alguna medida, me aliviaba. Las angustias de tener un mal sin remedio a la vista. Pronto sabría que, como dice el Indio Solari, “vivir solo cuesta vida”, y la locura era parte, intensísima, exuberante, eso sí, pero de (la) vida. Y con el tiempo, las canas, la lectura y el arte, se aprende un poco de templanza para convivir con ella y modularla. Porque su núcleo de verdad también es irreductible. Hay mucha, demasiada verdad, cuando una soltó amarras, quemó naves y dice el mundo que ve, sin censura alguna, en la alfombra mágica del deseo desatado,

sin dejar títere con cabeza porque, de cualquier forma, el Emperador está desnudo y ya no hay modista maga que lo cubra.

Recuerdo alguna carta donde le confesaba a Derrida que no conocía demasiado su obra, que recién empezaba a leerla con mucha dificultad. Que, junto con Lacan, los dejaba para el último porque “me faltaba base, herramientas”. Advierto también que en aquel momento las fronteras disciplinares (entre psicología, semiótica, letras) eran tan arbitrarias como siempre, pero mucho más efectivas que hoy para generar censura. Y a eso se sumaba una premisa tácita, quizá la más opresora de todas: el rechazo que producían las investigaciones con un locus enunciativo no exterior al tema sino involucrado como testigx, auto-implicadx. Yo, en la experiencia de primera mano con la psicosis, solo podía receptar y citar lo que otrxs investigadorxs dijeran sobre el tema. Es decir, ser objeto de estudio, pero nunca sujetx. Y la experiencia de subjetivar la locura es un proceso que lleva toda la vida. Este protocolo de pseudo objetividad y distanciamiento crítico fue, durante largos años, el mayor conflicto al que me enfrenté como investigadora o candidata a investigadora. Con la docencia, todo lo contrario: mis estudiantes fueron grandes interlocutores, desde su curiosidad, su frescura, su prejuicio. Si reviso mi vida profesional en una línea de tiempo, con la perspectiva de las décadas, creo que todo encaja preci(o)samente. Y lo agradezco eternamente.

Y, para finalizar esta etapa de escrituras y tesis sobre la locura, llegó el momento que nos ocupa con *El don de don Quijote. Locura y deconstrucción*, apuntalada por Silvia Barei en Argentina, mi amorosa y generosa directora de tesis doctoral, y Jacques Derrida en Francia.

Cuando Ile Ibañez, muy merecidamente Secretaria de Ciencia y Tecnología de la Facultad de Ciencias de la Comunicación

(quien como estudiante me intimidaba por lo preguntona, inteligente y discutidora), me puso al tanto de esta posibilidad en Anarchivo, mi alegría fue inmensa.

Así es que, finalmente, cruzando generaciones, con los nuevos cansancios y achaques, pero también con cierta tranquilidad que dan los años y algún tiempo libre de la jubilación, aparecía una forma de entregar a esta Facultad de Ciencias de la Comunicación, que se robó mi corazón desde la hora cero, algo de ese pedacito de novela que queda en el cuenco de las manos cuando se ha tenido el privilegio de una vida intensa. La alegría se potenció cuando supe que la presentación se haría en el marco de las Jornadas dedicadas al entrañable Toto Schmucler.

Toto, alguien que me enseñó a leer o intuir el modo amable y poético de las cosas, con humor y paciencia, con lucidez y sin gambetear la responsabilidad de lo que me toca.

Schmucler y Derrida, junto a otros grandes maestros que no terminaría nunca de nombrar, me transmitieron el significado de la palabra “riesgo”, con su ambivalencia de promesa y amenaza.

Y entonces y para terminar, este epílogo abriendo la puerta de las cartas que Derrida me enviara entre 1996 y abril de 2004, meses antes de su muerte, cuando le anunciaba que, a capa y espada, esta caballera andante había defendido su tesis doctoral el 25 de marzo de 2004.

Siento, con estas cartas, un gran alivio de compartirlas. En una intimidad un poco rara y desasosegante, no hay en mí deseo de “propiedad privada” sobre ellas, tan amadas. Si el don no es imposible sino lo imposible, entiendo que Anarchivo, de la Facultad de Ciencias de la Comunicación es el Arconte ideal para guardarlas y brindarlas. Que quienes quieran leerlas las tengan a disposición, las conviertan en su patrimonio, las archi-

ven, desarchiven o socialicen. Son demasiado inmensas para el escritorio o mesa de luz de una sola persona. Y no me perdonaría que murieran conmigo...

Me quedo con esas caricias, *gestes à peau*, de un Maestro que sostuvo su compromiso hasta en la proximidad, sabida, de su muerte...

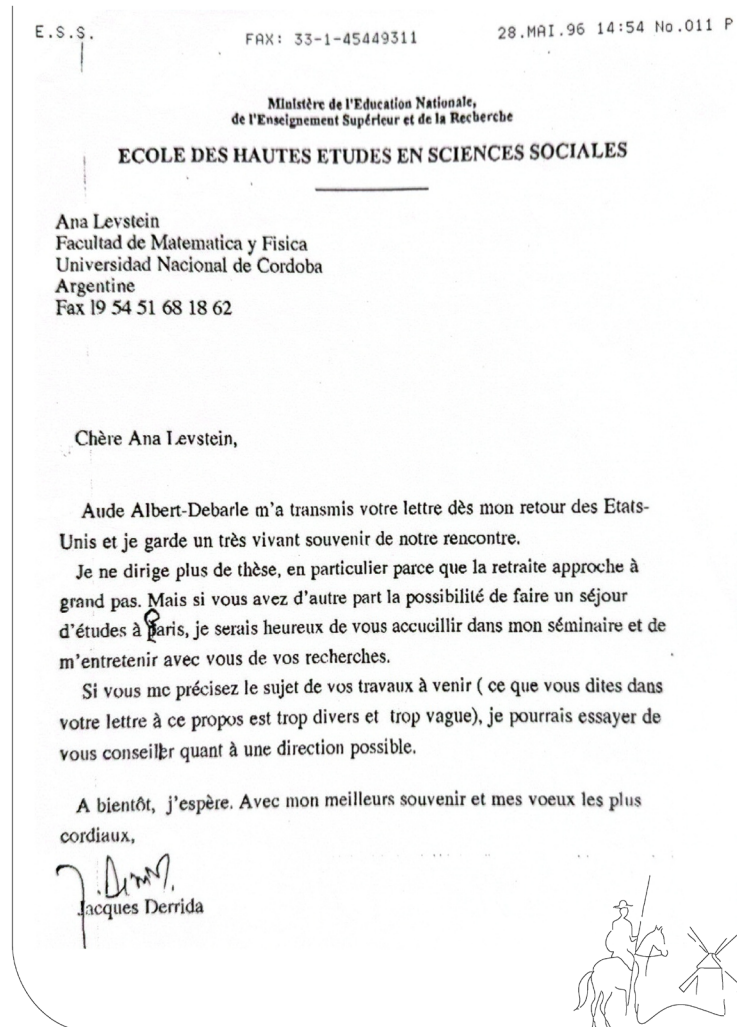
Gesto inconmensurable. Más aún cuando (¿pero quizá también por eso?) se trataba de una quijotada...

Agosto de 2026

Cartas de Jacques Derrida

Espectrologías

1



Ana Levstein
Facultad de Matemática y Física
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina
Fax 19 54 51 68 18 62 28 Mai. 96

Chère Ana Levstein,

Aude Albert-Debarle m'a transmis votre lettre dès mon retour des Etats-Unis et je garde un très vivant souvenir de notre rencontre.

Je ne dirige plus de thèse, en particulier parce que la retraite approche à grands pas. Mais si vous avez d'autre part la possibilité de faire un séjour d'études à Paris, je serais heureux de vous accueillir dans mon séminaire et de m'entretenir avec vous de vos recherches.

Si vous me précisez le sujet de vos travaux à venir (ce que vous dites dans votre lettre à ce propos est trop divers et trop vague), je pourrais essayer de vous conseiller quant à une direction possible.

À bientôt, j'espère. Avec mon meilleur souvenir et mes vœux les plus cordiaux.

Jacques Derrida.

Ana Levstein
Facultad de Matemática y Física
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina
Fax 19 54 51 68 18 62 28. Mayo de 1996

Querida Ana Levstein,

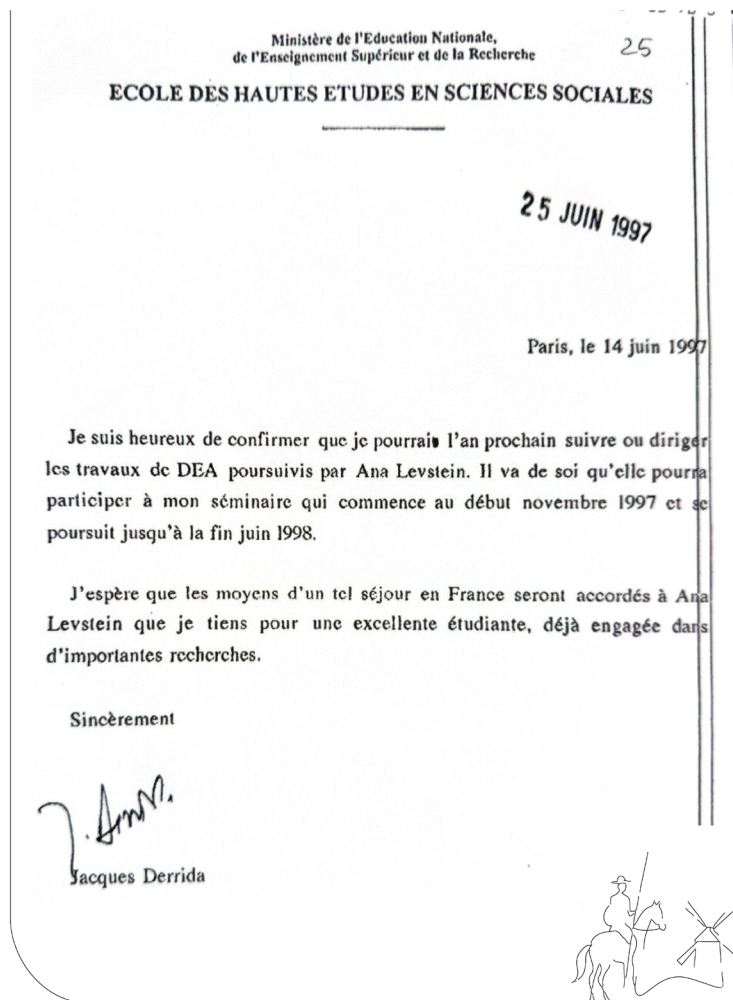
Aude Albert-Debarle me hizo llegar su carta apenas regresé de los Estados Unidos y guardo un vivo recuerdo de nuestro encuentro.

Ya no dirijo tesis, especialmente porque mi jubilación avanza a grandes pasos. Pero si, por otra parte, tiene usted la posibilidad de realizar una residencia de estudios en París, estaría contento de recibirla en mi seminario y conversar con usted acerca de sus investigaciones.

Si me precisa el tema de sus trabajos a continuar (lo que me dice en su carta respecto de eso es demasiado diverso y demasiado impreciso), yo podría tratar de aconsejarla en cuanto a una posible dirección.

Espero que hasta pronto. Con mi mejor recuerdo y mis más cordiales deseos.

Jacques Derrida.



Paris, le 14 juin 1997

Je suis heureux de confirmer que je pourrais l'an prochain suivre ou diriger les travaux de DEA poursuivis par Ana Levstein. Il va de soi qu'elle pourra participer à mon séminaire qui commence au début novembre 1997 et se poursuit jusqu'à la fin juin 1998.

J'espère que les moyens d'un tel séjour en France seront accordés à Ana Levstein que je tiens pour une excellente étudiante, déjà engagée dans d'importantes recherches.

Sincèrement.

Jacques Derrida.

París, 14 de junio de 1997

Me es grato confirmar que el próximo año podré acompañar o dirigir los trabajos de DEA que realiza Ana Levstein. Huelga decir que ella podrá participar en mi seminario, que comienza a principios de noviembre de 1997 y se prolonga hasta fines de junio de 1998.

Espero que los recursos para dicha permanencia en Francia le sean concedidos a Ana Levstein, a quien considero una estudiante excelente, ya comprometida con importantes investigaciones.

Sinceramente.

Jacques Derrida

Ministère de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de la Technologie
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

Le 20 mai 1988

Je suis heureux de pouvoir attester, ici,
que Madame ANA LEVSTEIN a été
invitée à suivre mon Séminaire à l'EHESS.
Comme elle n'a pu séjourner plus de deux
mois à Paris, je lui ai donné mon accord
pour la possibilité de lire la Mémoire de la thèse de doctorat pour l'Université Nationale de
Cordoba (en qualité de co-directeur) à savoir, un travail sur "Le don de Don
Quichotte".

Sincèrement,
J. Derrida
Vice-Directeur d'études



Je suis heureux de pouvoir attester ici que Mme ANA LEVSTEIN a été invitée à suivre mon Séminaire à L'EHESS. Comme elle n'a pu séjourner plus de deux mois à Paris, je lui ai donné mon accord pour la possibilité de lire la Mémoire de la thèse de doctorat pour l'Université Nationale de Cordoba (en qualité de co-directeur) à savoir, un travail sur "Le don de Don Quichotte".

Sincèrement

J. Derrida
Directeur d'Études

Me place poder certificar que Mme. ANA LEVSTEIN ha sido invitada a cursar mi Seminario en la E.H.E.S.S. Dado que no pudo permanecer más de dos meses en París, le di mi consentimiento para la posibilidad de leer su informe de tesis de doctorado en la Universidad Nacional de Córdoba (en calidad de codirector), concretamente, un trabajo sobre "El don de Don Quijote".

Sinceramente

J. Derrida
Director de Estudios

Ministère de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de la Technologie
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

le 24 avril 1999

Chère Ana Levstein,

Je vous remercie de votre lettre et
vous en ferez donc mon invitation. Si
cela est possible pour vous, je serais heureux
de vous accueillir dans mon séminaire - qui
commencera le 8 décembre 1999 - et de
discuter avec vous, au sujet de votre beau sujet de thèse ("Le don de Don
Quichotte - Folie et Déconstruction").

Pouvez-vous me confirmer sans retard l'avance de
votre venue au séminaire pour qu'une place vous
soit assurée?

Avec mes vœux les plus cordiaux,

J. Derrida
Directeur d'Études



Chère Ana Levstein,

Je vous remercie de votre lettre et vous confirme mon invitation. Si
cela est possible pour vous, je serais heureux de vous accueillir dans mon
séminaire - qui commencera le 8 décembre 1999 - et de discuter avec vous,
et vous conseiller, au sujet de votre beau sujet de thèse ("Le don de Don
Quichotte- Folie et Déconstruction").

Pouvez-vous me confirmer sans retard l'avance de votre venue au sémi-
naire pour qu' une place vous soit assurée?

Avec mes vœux les plus cordiaux

J. Derrida

Jacques DERRIDA
Directeur d'Études.

24 de abril de 1999

Querida Ana Levstein,

Le agradezco su carta y le confirmo mi invitación. Si fuera posible para
usted, estaré encantado de darle la bienvenida en mi Seminario -que co-
menzará el 8 de diciembre de 1999- y de conversar con usted y aconsejarla
en torno a su hermoso tema de tesis ("Le don de Don Quichotte. Folie et
Déconstruction").

¿Puede confirmarme sin demora y con anticipación su asistencia al
seminario, para garantizarle un lugar?

Con mis mejores deseos.

J. Derrida

Jacques DERRIDA
Director de Estudios

Ministère de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de la Technologie
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

Chère Ana,
un grand merci pour cette belle lettre-vocale,
et pour la musique que j'ai aimée écouter en
voiture, hier, en pensant à vous et en
prenant pour moi des vœux très, très amicaux.

Affectueusement
Jacques Derrida

Le 9 juillet 1999.



Chère Ana,

Un fort merci pour cette belle lettre-vocale et pour la musique que j'ai
aimé écouter en voiture, hier, en pensant à vous et en portant pour vous
des vœux très, très amicaux.

Affectueusement,

Jacques Derrida,

Le 9 juillet, 1999

Querida Ana,

Muchas gracias por esta carta-vocal y por la música que me gustó es-
cuchar ayer, en auto, pensando en usted y llevando para usted mis muy ,
muy amistosos deseos.

Afectuosamente,

Jacques Derrida,

9 de julio de 1999

6 de octubre de 2003 (Carta perdida pero registrada precariamente)

J'ai reçu votre envoi et je me réjouis de savoir que votre travail avance.

Je suis très reconnaissant aussi du C.D de la thèse. Voilà la folie et la déconstruction de Don Quichotte.

Excusez-moi de n'avoir pas vous écrit, faute de temps, mais outre un travail excessif, j'ai quelques ennuis de santé.

Je vous dis encore ma pensée attentive et affectueuse.

J. D

Recibí su envío y me alegra saber que su trabajo avanza.

También estoy muy agradecido por el C.D de la tesis. Ahí está la locura y la deconstrucción de Don Quijote.

Discúlpeme por no haberle escrito, por falta de tiempo, pero, además de un excesivo trabajo, tengo algunos problemas de salud.

Le reitero mi pensamiento atento y afectuoso.

J. D



BOWNE & CO. STATIONERS

Chère Ana,
 Merci pour tout ce que vous
 m'avez écrit, m'avez donné de l'inspiration et
 m'avez fait réfléchir -
 Je suis très fier de la manière de
 vous "voir" au sein de la
 Foule, d'être un résisteur à la fois
 de la foule et de la foule même, pour
 la foule et la foule, les deux sont
 possibles.
 Avec une main et tout mon
 affection
 J. D



BOWNE & CO. STATIONERS

Am. tes !
 J.



Chère Ana,

Merci, merci pour tout ce que vous m'envoyez, me donnez si généreusement à voir, lire, entendre.

Je n'ai ni le ni le ... ni les moyens de vous "inviter" aux Etats Unis, pour que de votre côté, en tout cas, les choses soient possibles.

Avec mes vœux de toute mon affection.

Jacques Derrida.

Querida Ana,

Gracias, gracias por todo lo que me envía y me da generosamente para ver, leer, escuchar.

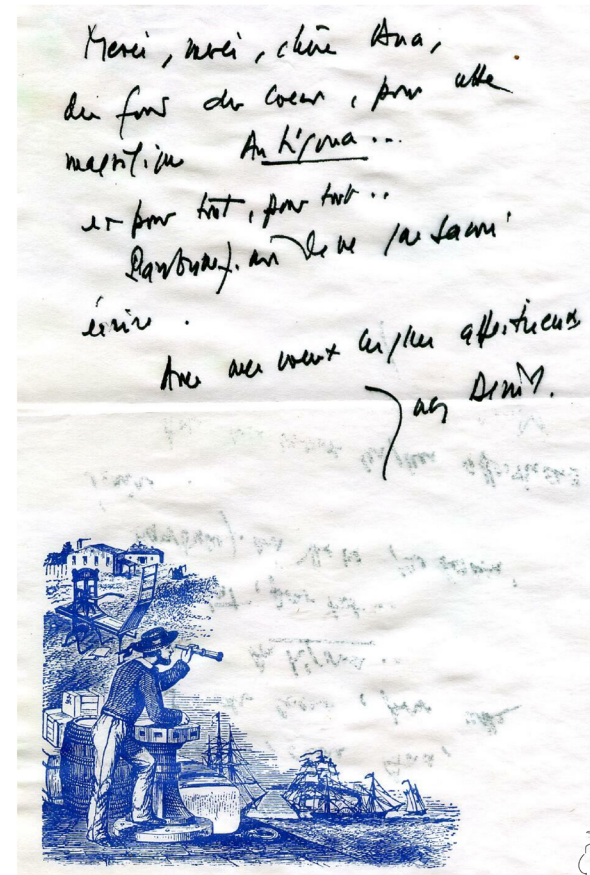
No tengo ni el ... ni los medios para "invitarla" a Estados Unidos. Dígame exactamente lo que yo debería hacer, administrativamente, para que, de su lado, en todo caso, las cosas sean posibles.

Con todos mis deseos y cariño.

Jacques Derrida.

Amistades!

J.



Merci, merci, chère Ana, du fond du cœur, pour cette magnifique Antigona...

Et pour tout, pour tout...
Pardonnez moi de ne pas savoir écrire.

Avec mes vœux, les plus affectueuses.

Jacques Derrida.

Gracias, gracias, querida Ana, desde el fondo del corazón, por esta maravillosa Antígona...

Y por todo, por todo...
Perdóneme por no saber escribir.

Con mis más afectuosos deseos.

Jacques Derrida.

Ministère de l'Éducation Nationale 27
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

J'ai beaucoup de plaisir à recevoir
Ta lettre ANA LEVSTEIN
à l'occasion de ton anniversaire, dans des
conditions fort satisfaisantes, pour toi
moi, et à participer à des événements,
et tout s'est déroulé avec un grand plaisir
à l'école, en 2000.

J. Derrida
D. L. Derrida

6 10 1997



Je suis heureux de pouvoir attester ici que ANA LEVSTEIN a suivi mon séminaire, dans des conditions fort satisfaisantes, pendant trois mois, et a participé à des activités, le tout s'élevant à environ d'une quarantaine d'heures, en 2000.

J. Derrida
Directeur d'Études

Le 10 Juin 2001

Me place poder certificar aquí que ANA LEVSTEIN cursó mi seminario en condiciones muy satisfactorias, durante tres meses, y participó de actividades, lo que en total asciende a alrededor de cuarenta horas, en 2000.

J. Derrida
Directeur d'Études

10 de junio de 2001

Ministère de l'Éducation Nationale
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

1

A Los Senores del Comité de Selección
de Beccas "Antorchas" para las Ciencias
y las Humanidades

le 25 janvier 2002

Messieurs et chers Collègues,

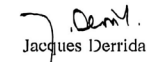
Je suis heureux de pouvoir témoigner ici de la profonde estime personnelle et intellectuelle que je porte à Mme ANA LEVSTEIN.

Sa thèse, "El don de Don Quijote. Locura y deconstrucción", me paraît riche de promesse pour tous ceux qui, en France et dans le monde, s'intéressent aux enjeux d'une telle problématique.

Je souhaite continuer à pouvoir aider Mme Levstein dans ses recherches, et je suis persuadé qu'un séjour en France lui sera très utile pour la poursuite de son travail.

C'est pourquoi, je soutiens avec une chaleureuse conviction sa demande de bourse. Elle me paraît amplement justifiée.

Avec mes vœux cordiaux et sincères,


Jacques Derrida

Directeur d'études



A Los Señores del Comité de Selección
de Beccas "Antorchas" para las Ciencias
y las Humanidades

11

le 25 janvier 2002

Messieurs et chers Collègues,

Je suis heureux de pouvoir témoigner ici de la profonde estime personnelle et intellectuelle que je porte à Mme ANA LEVSTEIN.

Sa thèse "El don de Don Quijote. Locura y deconstrucción", me paraît riche de promesses pour tous ceux qui, en France et dans le monde, s'intéressent aux enjeux d'une telle problématique.

Je souhaite continuer à pouvoir aider Mme Levstein dans ses recherches et je suis persuadé qu'un séjour en France lui sera très utile pour la poursuite de son travail.

C'est pourquoi je soutiens avec une chaleureuse conviction sa demande de bourse. Elle me paraît amplement justifiée.

Avec mes vœux cordiaux et sincères.

Jacques Derrida
Directeur d'études

A los Señores de la Selección
de Becas "Antorchas" para las Ciencias
y las Humanidades

25 de enero de 2002

Estimados colegas,

Me es grato poder atestiguar aquí la profunda estima personal e intelectual que tengo por la Sra. ANA LEVSTEIN.

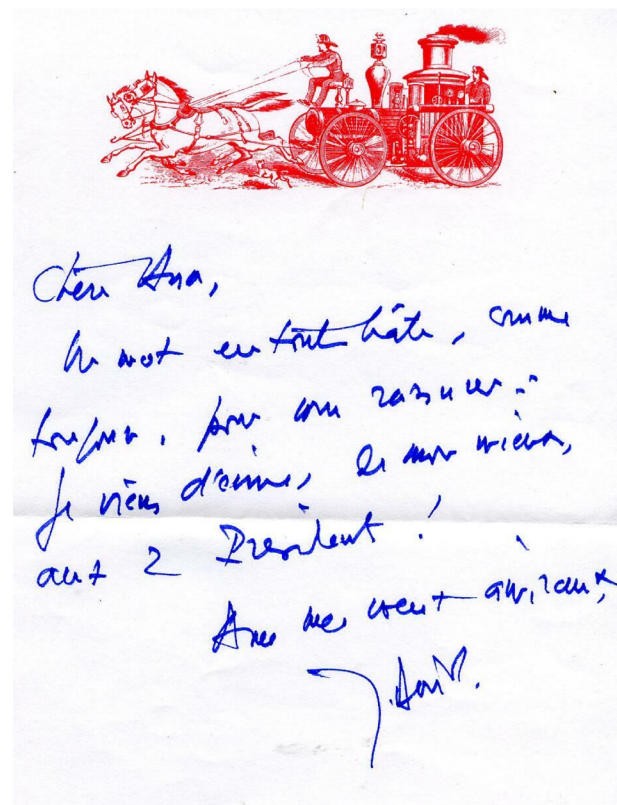
Su tesis, "El don de don Quijote. Locura y Deconstrucción", me parece rica en promesa para aquellos que, en Francia y en el mundo, se interesan por el desafío puesto en juego en esta problemática.

Deseo seguir ayudando a la Sra. Levstein en sus investigaciones y estoy convencido de que una estadía en Francia le será muy útil para la continuación de su trabajo.

Es por eso que sostengo con una cálida convicción su pedido de beca. Esta me parece ampliamente justificada.

Con mis cordiales y sinceros deseos.

Jacques Derrida
Director de Estudios



Chère Ana,

un mot, en tout hâte comme toujours, pour vous rassurer:
Je viens d'écrire, de mon mieux, aux 2 présidents!

Avec mes vœux amicaux,

J. Derrida

Querida Ana,

una palabra, a toda prisa como siempre, para tranquilizarla:
¡Acabo de escribir lo mejor que pude a los 2 presidentes!

Con mis amistosos deseos,

J. Derrida

Jacques Derrida
24 rue des Bergeronnettes
91130 - Ris Orangis
ou EHESS, 54 Bd Raspail 75006 Paris

Le 15 avril 2004,

Chère Ana,

Toutes mes félicitations ! Je suis vraiment très heureux que votre thèse ait eu un tel succès. Je sais que je ne vous ai pas aidée comme j'aurais dû le faire, mais vous voyez bien que vous n'aviez pas besoin de moi. Ne vous inquiétez pas trop pour ma santé. Les choses ne vont pas si mal. Je serai toujours heureux d'avoir de vos nouvelles d'Argentine, même si, je vous demande de me le pardonner, je n'écris pas beaucoup de mon côté.

Avec mon affection et mes vœux les plus cordiaux

*de tout cœur,
J. Derrida.
Je suis fier de vous !*



Jacques Derrida
24 rue des Bergeronnettes
91130- Ris Orangis
ou EHESS, 54 Bd Raspail 75006

Le 15 avril 2004

Chère Ana,

Toutes mes félicitations! Je suis vraiment très heureux que votre thèse ait eu un tel succès. Je sais que je ne vous ai pas aidée comme j'aurais dû le faire, mais vous voyez bien que vous n'aviez pas besoin de moi. Ne vous inquiétez pas trop pour ma santé. Les choses ne vont pas si mal. Je serai toujours heureux d'avoir de vos nouvelles d'Argentine, même si, je vous demande de me le pardonner, je n'écris pas beaucoup de mon côté.

Avec mon affection et mes vœux les plus cordiaux.

de tout mon coeur,

Jacques Derrida.

Je suis fier de vous!

Jacques Derrida
24 rue des Bergeronnettes
91130-Ris Orangis
o EHESS, 54 Bv Raspail 75006

15 de abril de 2004

Querida Ana,

¡Todas mis felicitaciones! Estoy muy contento de que su tesis haya sido un éxito. Sé que no la ayudé como hubiera debido hacerlo, pero usted ve que no tenía tanta necesidad de mí. No se inquiete demasiado por mi salud. Las cosas no andan tan mal. Estaré siempre contento de recibir noticias tuyas desde Argentina, aún cuando, y pido que me disculpe, yo, por mi parte, no escribo mucho.

Con mi afecto y mis más cordiales deseos

con todo mi corazón,

Jacques Derrida.

¡Estoy orgulloso de usted!

Bibliografía

Barei, S. (2001). *Recorridos teóricos: Texto-Discurso*. Córdoba: Ediciones Epóke.

Beaucage, P. (Ed.). (1995). *Retour sur le don. Anthropologie et Sociétés*, 19(1-2). La traducción es nuestra.

Benjamin, W. (1999). El narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Editorial Alfaguara.

Bloom, H. (1997). *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Editorial Barcelona: Anagrama.

Borges, J. L. (1974a). Funes el memorioso. En *Artificios. Obras Completas* (pp. 485-490). Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (1974b). Un problema. En *El Hacedor. Obras Completas* (pp. 794-795). Buenos Aires: Emecé Editores.

Canavaggio, J. (1997). *Cervantes*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

Cervantes Saavedra, M. (1999). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Crítica.

Cervantes Saavedra, M. (1970). *El Licenciado Vidriera*. España: Salvat Editores.

Corominas, J. (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Editorial Paidós.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Valencia: Editorial Paidós.

Deleuze, G. (1993). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Derrida, J. (1967). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. En *Dos ensayos* (pp. 45-75). Barcelona: Editorial Anagrama.

Derrida, J. (1972). La pharmacie de Platon. En *La dissémination* (pp. 93-261). Paris: Editions du Seuil.

Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Paris: Editorial Flammarion.

Derrida, J. (1984). El conflicto de las facultades. En *La filosofía como institución* (pp. 19-58). España: Ediciones Juan Granica.

Derrida, J. (1986). *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*. México: Siglo XXI.

Derrida, J. (1987). Psyché: Invenciones del Otro. En *Diseminario. La deconstrucción: otro descubrimiento de América* (pp. 85-130). Montevideo: XYZ Editores.

Derrida, J. (1988). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Editorial Cátedra.

Derrida, J. (1989a). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Derrida, J. (1989b). Cogito e Historia de la locura. En *La escritura y la diferencia* (pp. 47-89). Barcelona: Anthropos.

Derrida, J. (1989c). Freud y la escena de la escritura. En *La escritura y la diferencia* (pp. 271-317). Barcelona: Anthropos.

Derrida, J. (1989d). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Editorial Paidós.

Derrida, J. (1989e). *Memorias para Paul de Man*. España: Editorial Gedisa.

Derrida, J. (1990). *Donner la mort*. Presentado como inédito en el coloquio “La ética del don”, organizado por Jean-Michel Rabaté y Michael Wetzel, entre el 6 y 9 de diciembre en la Abadía de Royaumont.

Derrida, J. (1992). Une « folie » doit veiller sur la pensée. En *Points de suspensión* (pp. 349-375). Paris: Editions Galilée.

Derrida, J. (1995a). *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Derrida, J. (1995b). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta.

Derrida, J. (1995c). *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Editorial Pre-textos.

Derrida, J. (1998a). *Aporías, Morir - esperarse (en) "los límites de la verdad"*. Barcelona: Editorial Paidós.

Derrida, J. (1998b). *De la Gramatología* (5° Ed.). México: Siglo XXI de España Editores .

Derrida, J. (1998c). *Ecografías de la Televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Derrida, J. (1998d). Notas sobre deconstrucción y pragmatismo. En Chantal Mouffe (Comp.), *Deconstrucción y pragmatismo* (pp. 151-169). México: Ediciones Paidós.

Derrida, J. (1999). Le siècle et le pardon. *Le Monde des Debats*, (9).

Derrida, J. (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Editions Galilée.

Derrida, J. y Dufourmantelle, A. (2000). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Derrida, J. y Cixous, H. (2001). *Velos*. México: Siglo XXI.

Descartes, R. (1987). *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Madrid: Editorial Gredos.

Felipe, L. (1984). Vencidos. En *Autorretrato, en Antología rota* (pp.

11-24). Buenos Aires: Editorial Losada.

Foucault, M. (1969). *Las palabras y las cosas*. México: Editorial Siglo XXI.

Foucault, M. (1992). *Historia de la locura en la época clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Heidegger, M. (1960). *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Jackson, W. M. (Ed.). (1967). *Diccionario Hispánico Universal: Enciclopedia ilustrada en lengua española* (12.^a ed.). México: W. M. Jackson Inc.

Klossowski, P. (1998). *La moneda viviente*. Córdoba: Alción Editora.

Lamana, N. (2001). El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha: Re-escritura, Imposibilidad. En A. Parodi y J. D. Vila (Eds.), *Para leer el Quijote* (pp. 119-135). Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Larousse. (1977). *Petit Larousse*. París: Librairie Larousse.

Levstein, A. (1995a). La invención de la locura en Michel Foucault. *Revista Estudios*, (5), 191-218.

Levstein, A. (1995b). Anti-edipo, Anti-gona, hipótesis sobre el

inconsciente deleuziano. *Revista Estudios*, 5, 73-77.

Levstein, A. (2000). *Antígona Extramuros. Locura y discurso amoroso*. Córdoba: Editorial Alción.

Luca de Tena, J. I. (1996). "Prólogo". En *Don Quijote* (pp. 9-18). Barcelona: Editorial Cátedra.

Martínez Bonati, F. (1995). *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.

Mauss, M. (1995). *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Mc Luhan, M. (1985) *La galaxia Gutenberg. Génesis del "Homo typographicus"*. España: Editorial Planeta-De Agostini.

Nancy, J. (1990). *Une pensée finie*. Francia: Editions Galilée.

Nancy, J. (2000) *Corpus*. París: Editorial Métailié, Sciences Humaines.

Neuschäfer, H. (1989). El curioso impertinente y el sentido del Quijote. *Revista Antrophos. Revista de Documentación científica de la cultura*. 98/99 *Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna. Estudios de su vida y obra*. Julio-Agosto. Barcelona: Editorial Anthropolos.

Ortega y Gasset, J. (1936). *Meditaciones del Quijote en Obras Completas* (2º Ed.). Madrid: Espasa-Calpe S.A.

Osterc, L. (1992). *Breve antología crítica del cervantismo*. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura/ UNAM. México: Ediciones del Equilibrista.

Parodi, A. y Vila, J. (Eds.). (2001). *Para leer el Quijote*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Quarleri, M. S.; Discurso y locura en *El licenciado vidriera*. Comunicación en Congreso de Hispanistas. Sin datos de edición.

Quevedo, F. (1969). *La vida del buscón llamado don Pablos*. Barcelona: Biblioteca Básica Salvat.

Saer, J. (1998). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe.

Salas, M. (1990). *Claves de Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Ciclo Editorial S.A.

Sermain, J. P. (1998). *Don Quichotte*. Paris: Editions Ellipses.

Unamuno, M. (2000). *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza Editorial.

Waitoller, G. (2001). "El caballero, la dama, la idea y el cuerpo en *El Quijote*". En A. Parodi y J. D. Vila (Eds.), *Para leer el Quijote* (pp. 17-25). Buenos Aires: Editorial Eudeba.

Índice

Agradezco...	6
Errancias	9
Introducción	14
Capítulo Primero	20
Cervantes, Don Quijote, la deconstrucción	20
Cervantes: una panorámica de su vida-leyenda	20
El Quijote	23
El Quijote: una parodia de los libros de caballería	38
La puesta en escena de textos y de géneros	39
El secreto de la ficción, la ficción de un secreto	41
Una verdadera falsa novela de aventuras	45
El palíndromo de la locura y la economía de la muerte	46
Palíndromo final: de la locura a la razón, de la razón a la muerte	50
Capítulo Segundo	52
Construcción del problema desde la hipótesis gramatológica	52
Don Quijote, personaje gramatológico	53
Locura y escritura en la deconstrucción	64
Locura y hospitalidad	98
Locura y binarismos del logos	101
Juego, representante/representado y alteridad/alteración	106
Capítulo Tercero	109

Construcción del problema desde la hipótesis del don	109
La deconstrucción y el don	109
El don de la locura	121
Fármaco, deconstrucción y locura en La farmacia de Platón	125
La urdimbre: don-relato-locura	135
Capítulo Cuarto	142
“El curioso impertinente” y un episodio de la oposición Razón/Locura	142
Trama y posiciones teórico-críticas	142
Otras miradas críticas	151
Estructuras de suplemento y mujeres en Don Quijote	159
Ficciones en abismo	166
La ambivalencia del don. Regalo y veneno	171
La ciencia: juego de repetición y diferencia, prueba y alteración	178
Geometría, signo y juego en el pasaje del Renacimiento al Barroco	188
Capítulo Quinto	199
Corpus/cuerpo en (de) Don Quijote	199
Don Quijote, “un bostezo de los libros de caballería”	199
Jean-Luc Nancy: deconstrucción de un “corpus”	215
Texto/vida/muerte en El Quijote: “Parergon” y marcos narrativos	243
Traducción, parergon y locura como posibilidad de lo imposible	259
Capítulo Sexto	269
Lecturas de Don Quijote	269
Vida/texto/muerte en “Vida de don Quijote y	

Sancho” de Miguel de Unamuno	269
José Ortega y Gasset: el esfuerzo de meditar	295
Capítulo Séptimo	305
Meditar, representar	305
Meditaciones del Quijote, Meditaciones de Descartes	305
Meditación y conexión	323
La representación y sus operaciones: escorzar, invaginar, injertar	335
Capítulo Octavo	349
Delirar, alucinar	349
El don del delirio	349
Don Quijote en una cartografía de la locura	351
Alucinar: el don de inventar al otro/lo otro	354
Precios, monedas, dones, deudas, usuras	367
Los heliotropos de la deconstrucción	378
La finitud del pensamiento o “tejer disminuyendo”	394
Conclusiones	404
Aporetizar/Quijotizar	404
Deconstrucción/es: una propedéutica laberíntica	406
Epílogo	418
Siempre nos quedará Derrida	418
Cartas de Jacques Derrida	424
Espectrologías	424
Bibliografía	447

Ana Levstein es Magíster en Sociosemiótica y Doctora en Letras, docente e investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba. Dedicó gran parte de su trayectoria al estudio, la enseñanza y la traducción de la obra de Jacques Derrida, con quien mantuvo un vínculo académico a partir de 1996, tras ser invitada por el filósofo a sus seminarios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. De esa experiencia surgió su tesis doctoral, *El don de don Quijote. Locura y deconstrucción*, publicada como libro y reeditada por Anarchivo. Integró el programa de DD.HH. de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC (2022-2024) y colabora en el medio autogestivo *Enfant Terrible*. En poesía, es autora del texto *Hoy murió mamá* (editada por Artefacto Híbrido, Colombia). Ha publicado numerosos ensayos sobre semiótica, deconstrucción y subjetividades en diversos medios y revistas especializadas.

Ana Levstein lee lo (im)posible. Leer, cuando se trata de una decisión, de una locura, de una pasión, es un verbo intransitivo, emancipado de cualquier objeto y a salvo de cualquier pasivización o pacificación. Anita no hace más que leer, como una cerrajera o una habilidosa bruja, abre cerraduras, desata conjuros e imposibilidades. Quien tema a lo encriptado o lejano que puedan parecerle Derrida y don Quijote, puede tener la seguridad de que, en este libro, se le compartirán con relato y lenguaje con una generosidad y una fluidez tan exquisitas como raras. Con estos textos (el canon de la lengua castellana y la deconstrucción), la autora juega con las paradojas del entrecruzamiento entre literatura y locura, siguiendo la pista de todo aquello que engaña a la razón y desborda los intercambios económicos; de todo lo que, en busca del sentido, excede las esencias y la naturaleza, para atestiguar el vértigo y aquello que puede una escritura tan monumental y fascinante como la de Cervantes.

Pablo Sánchez Ceci

Lo que el lector tiene entre sus manos es un capítulo singular del archivo cervantino. Desde la lengua propia de Cervantes, asediada y auxiliada, a la vez, por la de Jacques Derrida, Ana Levstein, en *El don de don Quijote*, expone el montaje de una gramática distintiva: un artefacto de lectura armado para mirar allí donde la lógica del sentido falla, allí donde el signo expone, como una herida, su estructural falta.

A lo largo de estas páginas, Levstein nos recuerda que son esas las armas de Alonso Quijano y las del Quijote: sus derivas, allí donde locura y razón se indistinguen para dar lugar a una verdad de la lengua: la ambigüedad, siempre redescubierta, entre literatura y vida; ese núcleo de locura sin el cual la vida no sería vida y la literatura no sería literatura. En la escritura de Levstein, asistimos a las aventuras de don Quijote como al despliegue de una inocencia —«es el arma que me queda», dirá Kierkegaard— que difiere su fuerza y su encanto de todo cálculo y de toda constatación: fuerza viva, sin complemento, sin relación; la locura como resorte de la historia, de la posibilidad de la obra, del archivo y el anarchivo, del porvenir y su deriva sin garantías. Como plus insoslayable, la editorial Anarchivo rescata aquí las cartas entre la autora y Derrida en sus años de seminario en la École des Hautes Études: paradójico gesto que salva del anarchivo este testimonio, para ofrecerle, con hospitalidad, una nueva residencia.

Tadeo Otaola