

Noé Jitrik \*

## Del orden de la escritura

¿CÓMO EMPEZAR A RAZONAR SOBRE ESCRITURA SIN contar con, o contar a Derrida? Sería ingratitud, al menos de mi parte, desprender(se)(me) de sus enseñanzas en el primer caso y fastidioso resumen en el segundo, puesto que la mención a sus trabajos parece indispensable para muchos.<sup>1</sup> Por otro lado, cualquier universitario sabe que la gratitud y el fastidio suelen garantizar, en forma de citas, el trabajo de la investigación. Por esta vez, contra toda presión, en la medida en que la idea misma de escritura es inquietante, cada vez más en cuanto cada vez más hace problema, la investigación puede recuperar su sentido de aventura, desatada de la gratitud, liberada del fastidio. En otras palabras: si bien es bastante indiscutible que Derrida ha abierto un camino para pensar en la escritura más allá de lo grafológico —sin ignorarlo, pues la “marca” es el limo fundamental de toda grafemática— es igualmente incitante dejarlo de lado para internarse en un pensamiento que si lo toma en cuenta es sólo por asimilación, no por sumisión, y si lo abandona no es por desapego, que no lo merece, sino por amor a la idea o a la práctica misma.

\* Universidad de Buenos Aires.

<sup>1</sup> Me refiero, por cierto, a *De la grammatologie* (1967) y a *L'écriture et la différence* (1970).

La idea o la práctica, decía, es inquietante pero porque se propone como un algo más de lo que es evidente, porque, en suma, deviene objeto de conocimiento. Dicho así parece sencillo pero no lo es tanto si se considera que "objeto", en este uso, es una palabra que (por ser) producto de una experiencia fenomenológica, está a su vez puesta en cuestión así como lo está la epistemología en la que tiene un esplendoroso sentido, fenomenología y aun marxismo. Desde ella, recordémoslo, no hay ciencia ni conocimiento si no hay conversión de "lo que es evidente" —una idea o una práctica lo son así como un objeto material, aquello que, *grosso modo*, podemos llamar "cosa"— en objeto cognoscitivo; esa mera transformación es ya, para esa epistemología, cognoscencia —aunque queda por hacer todo lo demás, o sea completar un conocimiento posible— pero también puede ser una mera y corriente forma de expresarse de modo tal que, aunque se pretenda actuar en un plano gnoseológico, en verdad no se trascienda el estatuto de cosa, aprisionado por ella, en una descripción que puede ser el piso de un conocimiento pero no necesariamente su garantía.<sup>2</sup>

Ahora bien, en el marco de esta epistemología la conversión de cosa a objeto se hace con ventaja y con un riesgo que sólo puede ser considerado como tal desde un afuera crítico: la ventaja consiste en que se saca a la cosa de su propia esfera y se la hace entrar en una red que la hace admisible como objeto cognoscitivo; el riesgo es que al mismo tiempo se determina el conocimiento que se podrá obtener. Podría, tal vez, haber otra variante: someter la cosa a operaciones que teniendo que ver con su índole de cosa tiendan a mostrar en su alcance de objeto de conocimiento su significación de cosa. A los efectos de la reflexión que comienza, debo

<sup>2</sup> Sin contar con que no sabemos qué sea conocer, no en el sentido de un proceso sino de un resultado, salvo, desde luego, las consecuencias fácticas de dicho proceso que, en una mentalidad tecnologizante, asumen disposiciones pragmáticas hartamente respetables, que no sé si corresponde admitir para el ámbito de los sistemas semióticos o en los que se trata de "significación".

declarar que no habiéndome liberado aún de la presión que ejerce esta atmósfera, en la que todavía vivimos, lo único que puedo intentar, admitiendo que, para progresar en su conocimiento, necesito convertir la "cosa escritura" en el "objeto escritura", es internarme en la segunda posibilidad, única que me autoriza algunos movimientos circulares, de retorno o de vaivén: de la cosa al objeto de conocimiento, del objeto al conocimiento, del conocimiento a la cosa y, por fin, a la posibilidad de entender la escritura en particular, como performances que persiguen algún sentido, en el sentido de que no son insignificantes.

Ahí está la escritura y sobre algunas de sus instancias he delineado ya algunos apuntes; una de esas instancias es la del comienzo: no sólo toda escritura (como lo que ya ha sido hecho) lo tiene, formal e históricamente hablando, sino que todo acto de escribir (como una práctica posible) lo tiene como la posibilidad del radical cambio de estado que infunde su sentido más profundo al escribir; en este caso, del estado del "no escribir" al estado del "escribir". Esa radicalidad, que sería entendible en todo paso de un previo a la acción al desencadenamiento de una acción, en el caso de la escritura posee algunos matices, similares a los que tiene la gestación de la que habló Hegel en la *Fenomenología del espíritu*; lo que precede a la escritura no sólo podría permanecer tal cual es, estacionariamente como se dice para ciertos procesos físicos o biológicos, sino que, para cambiar su estado en el nuevo, requiere de una decisión que, a la vez, se apoya, como es obvio, en la posesión de un instrumento, cifra y declaración del poder de la cultura humana, del cual se sabe lo que puede hacer.<sup>3</sup> De este modo, podría entenderse el comienzo como el

<sup>3</sup> Si, para procesos físicos o biológicos, el que permanezcan en estado estacionario exige cierto gasto de energía positiva, para los que nos importan la energía empleada es de otra índole; por ejemplo, es de un deseo de tranquilidad que descansa sobre el miedo o la comodidad. Ver Marcelino Cerejido y Ma. del R. García-Villegas, "Modelos teóricos de la biología", mimeo del Centro de Investigaciones y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, México, 1992.

instante en que un modo de equilibrio —entendiéndose por tal cosa una suerte de acuerdo de facto tendiente a la estabilidad entre los elementos de un conjunto— que podría ser constante es alterado y dicho conjunto pasa a tener otro carácter. Podría pensarse que lo que lo altera es algo exterior al conjunto mismo pero no es por fuerza así: del mismo modo que en los procesos físicos o biológicos se trata de restablecer un equilibrio, en la escritura se parte de un equilibrio que hay que destituir y si, para el primer caso, lo restablecedor es un flujo, en el segundo el flujo nace del desequilibrio provocado por una decisión y se traslada, como dificultad, al campo del nuevo estado, aquel que resulta de convertir lo previo, que podría permanecer, en otra cosa. Dicho de otro modo, la escritura padece su comienzo y el comienzo de la escritura aparece afectado, con marcas de tal padecimiento. Tal vez, dicho sea de paso, ésa sea la razón por la cual un comienzo está cargado, significa más, es más susceptible de implicar que cualquier otro momento de la escritura.<sup>4</sup> Este es, quizás, el clásico tema del “incipit”, tan cargado en toda la tradición occidental.

En cuanto a la decisión, es, como toda decisión y por más precisa y acotada que sea, fuente de angustia tanto porque el equilibrio precedente supone una ilusión de convivencia con una temporalidad infinita como porque estructura eso previo en una dimensión espacial,

<sup>4</sup> Thomas Bernhard, *Extinción*, Buenos Aires, Alfaguara, 1992, lo declara de este modo: “¿Qué me impide, le había dicho a Gambetti, empezar al instante? Pero, casi enseguida, otra vez: creemos que podemos empezar un proyecto así y sin embargo no estamos en condiciones de ello, todo está siempre contra nosotros y contra un proyecto así, y por eso lo aplazamos siempre y nunca lo acometemos, por eso tantos trabajos intelectuales que deberían escribirse no se escriben, y tantos manuscritos que tenemos en la cabeza todo el tiempo, durante años, durante decenios, se nos quedan en la cabeza. Recurrimos a todas las razones imaginables para no tener que empezar un trabajo así, sacamos a relucir todas las excusas imaginables, conjuramos a todos los espíritus imaginables, que sólo pueden ser malos espíritus, para no tener que empezar lo que debemos empezar”. No podía haber hallado declaración más redonda de esa idea; es como si Bernhard hubiera leído éste y otros trabajos míos que hablan sobre el padecimiento del comienzo.

siempre procelosa, comprometedora... y de culpa porque esa nueva estructura, siendo otra respecto de lo que estructura, inevitablemente lo traiciona y modifica, lo tergiversa. Algo que estaba dentro, sin que ese algo sea “algo”, tal como en su uso corriente la palabra lo daría a entender, sale al exterior.<sup>5</sup>

Sobre estos términos giran reflexiones que ya hice en otros lugares sobre el comienzo: conforman un aparato con el que trato de cercar esa idea o esa práctica llamada escritura. Quiero, ahora, introducir algunos temas que me han ido siendo sugeridos en particular por los términos mismos implicados en los enunciados iniciales.

Así, ante todo, toma forma, en relación con el papel que desempeña el peso de lo previo en el comienzo, la pregunta acerca de qué es eso que está en equilibrio constante y que, con todos los riesgos del caso, denomino lo “previo”.<sup>6</sup> Y, en segundo lugar, en qué reside o consiste la decisión de cambio inherente a la escritura.

## 1. UNA IMPOSIBLE HISTORIA DE LO PREVIO

Lo que precede a un acto de escritura, lo previo, podría ser entendido de dos maneras; en primer lugar es un sistema de saberes que, como el de la gramática, están ahí, adquiridos de diverso modo por cada posible escri-

<sup>5</sup> Hay en esta idea una reminiscencia de Lévi-Strauss (*El pensamiento salvaje*, París, Plon, 1963): una cualidad de la veta, una propiedad de la piedra, determinan la forma que el artista dará a su objeto, y se articula con lo que, por su lado, exige la función social que se piensa para él y que reside en un paradigma de objetos y funciones.

<sup>6</sup> Frente a la idea de que la escritura es un instrumento de otra cosa, o sea de que escribir es escribir referentes autónomos, se puede pensar que la escritura es un puro hacerse, fuera de la idea misma de referencialidad. Esta posibilidad es harto tentadora pero hasta cierto punto imposible pues se escriben signos; como tales, preceden e imponen, por más que se deprima su aspecto referencial, cierto peso significativo. Sin embargo, se puede intentar un compromiso: frenar la referencialidad cruda y dejar pasar la inevitable. El riesgo, en consecuencia, consistiría en el desbalance, en un desbordamiento del referente por sobre la escritura y, por lo tanto, en considerar lo “previo” como sinónimo de “referente”.

biente; poseen cada uno y en sí mismo cierto grado o nivel de organización describable y acaso cuantificable, más saber o menos saber pero, entre todos, en la forzada convivencia y porque conviven, componen un conjunto desorganizado que, precisamente, el acto de escritura modificará en forma de una organización visible; en segundo lugar es una masa de imágenes acumuladas en desorden, o preordenadas en el mejor de los casos en relación con experiencias anteriores de ordenamiento, en estado de inminencia en lo que respecta a una escritura probable de ellas.<sup>7</sup>

En lo que concierne al primer aspecto, tales saberes son propios de códigos aprendidos e internalizados que no se limitan a estar ahí, en reposo, sino que, en contacto con experiencias hacen, digamos que porque poseen capacidades interpretantes, que se produzcan figuras que serían propias o características de un determinado campo de interés; pero estas figuras no son definidas ni concluidas; pueden llegar a ser imágenes o pueden permanecer en suspenso hasta, incluso, desaparecer, sustituidas por otras que vienen a añadirse a las que quedan. De lo que más bien se trata es de un producción incesante que da lugar a una sobrecarga de esbozos de sentidos que, en un primer momento, así en conjunto y en movimiento, genera una dificultad de intelección. Se podría designar este ámbito en gestación acelerada, siempre a punto de configurar lo que lo compone, como un ámbito de desorden, como, en la medida en que se trata de semiosis, un ámbito entrópico. La escritura, en consecuencia, en su aspecto de “transcripción” o de “traducción” por lo menos, vendría a ser una gestión ordenadora porque es elaborativa, produciría una detención de esa instancia del movimiento pero, desde luego, para promover otro tipo de entropía, relativa al campo de la significación. Por lo tanto, una escritura que se propusiera meramente reproducir el desorden

<sup>7</sup> Lo que llamamos aquí saberes tiene que ver con una idea de códigos, mientras que lo que entendemos por imágenes tiene un carácter diferente, son como impresiones identificables, con un perfil acotado y particular.

en que están en su convivencia los saberes o que lo bloqueara inmovilizándolo del todo, al someterse a él, sin intentar transformarlo en una entidad de otro orden, no podría reclamar ese nombre; sería, en el fondo, una anti-escritura.<sup>8</sup>

En cuanto al segundo aspecto, las imágenes a que se alude surgen de las relaciones que los sujetos entablan, por supuesto a través de los saberes que poseen y que siguen constituyendo, con otras dos esferas, la social y la individual. En movimiento, vinculando, gracias a mecanismos de percepción, intuitivos oracionales —aquellos que emanan de un saber específico, dispuesto a o preparado para realizar síntesis— que recogen o elaboran lo que hay en lo social o lo individual, se va produciendo un depósito de lo que ahora, por falta de otro nombre mejor, llamamos “imágenes”, que porque se configuran en el lugar del lenguaje, son susceptibles de ser escritas. La acumulación de imágenes no se va produciendo en sí misma y por sí sola, como si no se necesitara de algo externo para producirlas sino que, al revés, lo externo, sea cual fuere su definición, posición o índole, exige, pide una acción productiva de tales saberes. Esa exterioridad, que podríamos poner en el campo de la experiencia, reside tanto en lo social como en lo individual, entendidos como ámbitos que, pese a la compleja red de interacciones que se les puede reconocer, poseerían cierta autonomía respecto de la mirada que extrae de ellos materia como para constituir las imágenes e instalarlas, si se prescinde del matiz prag-

<sup>8</sup> No puedo dejar de ver analogías en esta idea de “escritura” con las observaciones de Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, París, Gallimard, 1987: “para que una solución no depresiva al dilema melancólico sea elaborable, el niño necesita una sólida implicación en el código simbólico (lo que yo llamo “saberes”) e imaginario (yo lo llamo también así) que, con esta condición, deviene estimulación y reforzamiento. Es entonces que puede empezar a dar respuestas a cierta acción, también implícitamente simbólica, informada por el lenguaje o en la acción misma del lenguaje”. Por el contrario, “si la dimensión simbólica aparece como insuficiente, el sujeto se encuentra en la situación sin salida de la desesperación que desemboca en la inacción y la muerte”. O sea, para la escritura, no comenzar o escribir no escribiendo.

mático de esta expresión, en un lugar tercero —el “imaginario”. Si, como lo dijimos antes, la escritura “ordena” en un nivel, las imágenes, situadas lingüísticamente, serían por su lado también “formas” de ordenamiento respecto de su punto de partida que, visto desde las imágenes, sería también desordenado.<sup>9</sup> Dicho de otro modo, una mirada que sabe o no sabe del todo lo que busca se asoma al desorden social y/o individual, lo percibe y, también, lo reduce, proceso de aceptación de la cosa perdida mediante, por medio de imágenes que, a su turno, se van acumulando, a veces sin anularse ni superponerse sino en parte y, en esa acumulación, permanecen en caótica situación de espera a los efectos de la escritura posible, sin que ello implique, por fuerza, traducción aunque, como ya se dijo, la traducción es un primer aspecto de la escritura.<sup>10</sup> Como ocurre en el ámbito de los saberes, la escritura las retoma, las elige y genera un orden del mismo alcance que en el otro caso, en el cual debe o debería intentar la producción de un desorden diferente, ya en el ámbito de la significación.<sup>11</sup>

De alguna manera, que paga tributo a un sistema de distinciones que porque modifica ciertas acepciones corrientes, en especial en lo relacionado con el “símbolo” y la “psemiosis” y por eso cuestionable, el conjunto de saberes sería un previo simbólico de la escritura que vendrá; el conjunto de imágenes, porque lo que las

<sup>9</sup> En la medida en que la escritura, no lo perdamos de vista, es un objeto social y cultural que debe ser aprendido y desarrollado, incluye a algunos y excluye a otros en lo que concierne a su saber.

<sup>10</sup> “Asomarse al caos”: los objetos que giran en sus esferas son inaprehensibles como tales, se nos pierden, lo que subsiste es caos. Es posible quizás entender lo que ocurre apelando a posiciones freudianas: en el primer instante del asomarse hay, seguramente, negación de la pérdida lo que conlleva, consecuentemente, una “negación” de la “denegación” que, por el contrario, implica admitir lo perdido, el caos, para poder empezar a significarlo. Ver S. Freud, “Algunas consecuencias psicológicas de la diferencia anatómica entre los sexos”, citado por J. Kristeva, *op. cit.*, p. 56.

<sup>11</sup> Atribuimos a la “significación” el rasgo de la incesancia o la inagotabilidad entrópica; en ese orden es diferente a “significado”, término que designa un acotamiento, está ligado a un signo, es de índole sémica. Significación es direccional, en cuanto “tiende” a alcanzarse en el sentido en general.

caracteriza no es su capacidad informativa sino la amplitud de la connotación, es el previo semiótico de la escritura que vendrá. Pero eso no quiere decir que lo simbólico sea la “forma” y lo semiótico el “contenido”, sino tan sólo indica dos registros indispensables.<sup>12</sup>

Se va viendo, quizás, la doble índole de “lo previo” al acto de escribir, lo que necesita de una decisión para cambiar de forma, para pasar a una estructura de otro carácter. Faltaría, quizá, consignar que no todos los saberes ni todas las imágenes son escribibles o, dicho de otro modo, no son susceptibles de dar paso a una escritura; hay en este punto una selección de lo que puede permitir, tolerar o llamar a ese cambio, sobre cuyos fundamentos poco se podría decir por ahora, y que precede, a su turno, más apegadamente, a la necesaria decisión de comenzar. Sin duda tal selección se puede hacer por razones culturales, no sólo por estudio o por intuición es que se sabe lo que puede valer o ser útil para escribir sino que se poseen tácticas para determinarlo, desde las más externas del mercado hasta la más internas del gusto o, en general, de la ideología. Se ve, también, la terminología que estamos usando: entropía, desorden, configuración, ordenamiento, nuevos modos de entropía.

En provisoria síntesis, si lo previo es ese desorden estacionario, que se desea modificar temiéndose hacerlo, la escritura por sí sola, en su mero gesto, implica en sí misma estructura, lo que promovería una nueva pareja de opuestos respecto de la dupla lévi-straussiana: desorden/estructura y no ya sólo estructura/acontecimiento.

<sup>12</sup> Esta distinción se relaciona con otras afirmaciones de Kristeva, *op. cit.*: la modalidad simbólica de la significancia estaría ligada al cerebro neuronal, la semiótica al cerebro glandular. En el primer caso se trata del hemisferio izquierdo, recinto de las construcciones lingüísticas, en el segundo del derecho, recinto de los afectos y emociones y, lo que es más importante, donde se articulan los “componentes suprasedgmentales del discurso”, como dice Kristeva, o sea el campo connotativo que da lugar a entidades de segundo grado que, marcando y especializando los discursos, permiten que se genere interpretación. Ver, sobre imagen, Maurice Blanchot, *La part du feu*, París, Gallimard, 1948, a propósito de René Char.

Y si en la pareja lévi-straussiana predomina un pensamiento de lo "que está ahí", en la nuestra lo básico sería un "hacerse en un antes" o, si se quiere, un pensamiento de lo "que está antes de que".

## 2. DESÓRDENES Y DEPRESIÓN

Lo más destacable, con todo, es la idea, más perturbadora todavía, del desorden, sinónimo quizás de caos, palabra que daría cuenta del modo en que se ve y se siente cuando los sujetos se asoman tanto a lo social como a sí mismos y sobre lo cual, aplicando algún tipo de saber, constituyen figuras que pueden llegar a ser imágenes; complementariamente, mediante la palabra hay un acercamiento a las imágenes y una posibilidad de descripción de cómo es sentido ese conjunto llamado "imaginario".

Digamos, en este punto, que entre caos y orden este último suele ganar la partida de manera provisoria porque si los sujetos no intentaran contener constante y permanentemente el desorden que de todos modos regresaría estarían invadidos por él, trabados, no podrían establecer ninguna articulación. Dicho de otro modo, y en justo homenaje al pensamiento freudiano, si no hubiera "denegación" sólo habría insignificancia. El modo de lograrlo es estableciendo cierto juego o acuerdo entre saberes que pueden hacer actuar (incluidas las figuras que producen) e imágenes acumuladas; de este modo y por este camino, el individuo aprende, corrige, perfecciona, aplica, verifica en el saber y también integra, reconstituye, altera, enriquece su imaginario. Pero, además, como el movimiento de los saberes y la producción de imágenes necesita de un movimiento de recolección incesante que sólo puede venir de la experiencia, condición para poder hacerlo es, como está dicho al final del párrafo anterior, asomarse hacia afuera para absorber, mirarse hacia adentro para verse y/o reconocerse, establecer correlaciones y equilibrios entre lo que se ve fuera y lo que se cree ver dentro.

Estos complejos movimientos están economizados: así, cuando el individuo reconoce lo que ve fuera se le consolida lo que cree ver o haber visto dentro y, a la inversa sucede del mismo modo, cuando lo que ve dentro aparece en lo que ve fuera, siempre que, desde luego, no haya una interferencia que Kristeva llama "depresiva": "cuando el ritmo del comportamiento se rompe, acto y secuencia no tienen tiempo ni lugar para efectuarse".<sup>13</sup>

Es un arreglo de doble vía que tiene una realización rápida, casi imperceptible; pero ese mecanismo de reconocimiento mutuo y recíproco también puede no actuar porque cuesta hacerlo actuar y, en consecuencia, puede establecerse entre ambas esferas una disociación sin sutura. Y cuesta hacerlo actuar ya que, en principio, aunque lo que se ve mirando tanto fuera como dentro es desordenado, caótico, violento, ígneo, en composición, descomposición y recomposición constante, angustioso, no necesariamente el deseo va en el sentido de reducirlo: si por un lado se pone en el arreglo una esperanza de orden, ya que el arreglo suaviza, apaga, hace comprender, también los sujetos están recorridos por una fuerza contrapuesta que lo reprime y lo desvía, y que también pertenece, de legítimo derecho, al campo del deseo.<sup>14</sup> Esta fuerza bien puede, en consecuencia, demorar y confundir el arreglo, el arreglo puede no producirse, por lo cual, en esa instancia durativa, ambos universos de desorden actúan en una falta de cauce e invaden cada uno la otra esfera. En ese caso, puesto que predomina el caos en el asomarse al exterior y al propio interior, el saber que sin embargo actúa y la imagen que sin embargo se constituye se sitúan en un

<sup>13</sup> J. Kristeva, *op. cit.*, p. 46.

<sup>14</sup> Descartes, en la *Meditación Sexta*, alude a este campo contradictorio. Valga, para no lateralizar en exceso, el siguiente párrafo: "Pero nos equivocamos con bastante frecuencia en las cosas a que no nos inclina directamente la naturaleza, como ocurre a los enfermos cuando desean comer o beber cosas que les pueden perjudicar..." (México, Editorial Porrúa, 1981). Es sobre todo el principio contradictorio que cabalga sobre el deseo lo que quiero destacar.

abajo, en un desnivel, en lo que podríamos designar como una “depresión”; dicho de otro modo, lo que da lugar a la acción de un saber o a la constitución de una imagen no puede ser traído al nivel, no puede ser recuperado ni, más tarde, unificado.

De ese modo, y resumiendo, la permanencia en el abajo, lo deprimido, depende de que la tendencia al arreglo dirigida a ordenar un desorden se satisfaga y el arreglo se produzca. Como esa tendencia es libidinal sus manifestaciones son constantes así como es constante el choque entre esas dos instancias: siempre, puesto que la doble mirada, hacia fuera y hacia dentro, siempre se echa, hay depresión. La vida dependería, por lo tanto, de una cadena de eslabones frágiles, infinitos momentos de arreglo tanto entre lo que se ve en el adentro y en el afuera, como en el campo del saber y las imágenes producidas, entre diversos desórdenes y tendencias al ordenamiento. Ahora bien, en el brevísimo e imperceptible instante en que esa topología parece invencible y lo que se vio sigue obstinadamente abajo, la depresión hace un desplazamiento metafórico: se instala en quien mira si saber e imágenes no salen a la superficie, pero da un paso atrás si tiene lugar un arreglo conveniente entre todos los elementos puestos en movimiento; entonces se dibuja, y eso suele suceder, una cierta cosmosis, una detención del juego de las separaciones; en suma, sólo así se puede vivir. Pero, por otro lado, bastaría que en uno de ellos se impusiera la disociación entre lo que se ve afuera y lo que se ve adentro y, complementariamente, que ambos desórdenes carecieran de principio de ordenamiento, para que la depresión, saliendo de su recinto o del lugar en que está situada, se universalice, se desborde y lo ocupe todo.<sup>15</sup> En ese caso, la posibilidad de la estructura se aleja y el sujeto así

<sup>15</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 45, lo dice de este modo: “. . . le mélancolique semble suspendre avec la profération (dans l'impossibilité d'enchaîner) toute idéation, sombrant dans le blanc de l'asymbolie ou dans le trop plein d'un chaos idéatoire inordonnable”.

sometido entra en lo que con palabra sobrecogedora se denomina la “depresión”.

Y si cualquier sujeto debe vivir en esa cadena y, hasta cierto punto, debe enfrentar la depresión arreglando entre el caos al que se enfrenta y su propia capacidad de ordenarlo, el escritor que posee un instrumento complementario para hacerlo, del que carecen quienes no escriben, debe hacerlo dos veces, en el plano del vivir y en el plano del escribir. Quizás por eso la posición del escritor es más ardua aunque menos dramática: no sólo debe reducir la angustia que produce asomarse al desorden externo e interno sino la que implica transformar todo ello, previo, en esa otra cosa que conservará trazas del desorden en un ordenamiento que instaurará un desorden de otro tipo, en la significación.<sup>16</sup> El instrumento que posee, la escritura, porque en sí misma ordena o, como lo dijimos, estructura, lo ayuda, y en ese sentido lo diferencia de quien no es escritor, porque es en sí mismo un principio de arreglo y, en consecuencia, de reducción del desajuste que puede producirse entre el caos de lo que se advierte y los medios de que se dispone para convertirlo en imágenes que lo hagan manejable.

De este modo, se diría que lo que se conoce como “depresión” acecha en todos los casos pero se enfrenta, en el territorio de la escritura, con una función entre cuyas cualidades está controlarla; quienes no escriben, por lo tanto, están más a su merced, basta que se rompa un eslabón de la cadena de arreglos para que lo que quedó abajo subyugue. Quienes escriben saben que lo que los puede arrastrar hasta ese fondo no resiste la aplicación de la escritura; los demás no tienen esa posibilidad. Lo notable es que, con absoluta frecuencia, no quieran tenerla, negativa para la cual habría que buscar una explicación que, en todo caso, no podría estar muy alejada de la imagen de un deseo contradic-

<sup>16</sup> Kristeva, *op. cit.*, p. 74, admite, interrogativamente, esta posibilidad: “Dès lors, la poésie et, plus généralement, le style qui en porte la marque secrète temoigneraient-ils d'une dépression (provisoirement) vaincue?”.

torio en relación con la depresión; o sea, dicho de otro modo, un deseo de conservarse en el equilibrio caótico pese al intolerable peso que tiene lo que deprime. Recordémoslo porque tiene que ver: en el comienzo de la escritura, quizá más que en cualquier otro comienzo, la dificultad reside en la ruptura de un estado estacionario que podría prolongarse indefinidamente puesto que habría un deseo de que eso ocurriera.

Ahora bien, en el comienzo de la escritura, para volver al tema principal, la posibilidad de admitir que la depresión está ahí, acechando, genera una incomodidad fundamental; hasta cierto punto, el que va a escribir preferiría, como cualquiera, sin admitirlo, que las cosas quedaran ahí, que sólo tuviera que arreglarse con la depresión en el primer plano, el más universal, el que concierne a todos. Pero, por razones relacionadas con la decisión, el escritor se impone enfrentar ese pésimo momento; por eso, empezar a escribir es tan difícil; por más maestría que se posea, por más técnica que se utilice, hay vacilaciones e inseguridades que tienen el aspecto de la angustia, o al menos de la ansiedad.

¿Pero qué ocurre cuando el escritor cae en la depresión o por qué cae en la depresión?

Hay casos, célebres algunos; Kristeva habla de Nerval pero a la manera en que Freud habla de Miguel Ángel, es decir en una teoría de la sublimación; dicho de otro modo, habla de la obra ya realizada como útil para el arreglo que el escritor o el artista establecieron con su propia depresión pero no hace alusión a esta dimensión del comienzo; es como si le importara el "caso" más que la operación. Su saber semiótico/simbólico, que en otros momentos (*La révolution du langage poétique*) le servía para entrar en los túneles del sistema literario, ahora es empleado para una reutilización casi clínica, en la cual "el caso Nerval" podría ilustrar otros casos de melancolía grave.<sup>17</sup> De todos modos, esa sintomatología recorre el poema de Nerval y Kristeva lo

muestra, razón por la cual inspira una reflexión que, como ésta, intenta acercarse a la escritura y no a la salud mental. Podría también recordarse a William Styron y su relato, la depresión como el rayo que de pronto cae sobre una conciencia creativa o productiva y la obtura, la lleva a girar casi con desesperado placer en torno a la imposibilidad mientras, correlativamente, las ideas concretas, lo que en un escritor de ese tipo se puede entender como el "proyecto", en la filiación balzaciana, adelgazan y tienden a perder densidad en un "no se me ocurre nada" o, lo que tiene más que ver con la dimensión que le estoy dando, "no puedo hacer nada con lo que, no obstante cómo me siento, se me ocurre".<sup>18</sup> O a Roberto Arlt que no cesa de escribir y que más que trasladar, en forma de insistencia explícita en el sufrimiento, una depresión que se tematiza en la figura de la angustia ligada a una problemática de la acción, la hace actuar en la sintaxis, en el ritmo y en el tono, acelerado e incontenible, disminuido hasta el balbuceo.<sup>19</sup>

Ahora bien, y en cuanto a Arlt, la depresión, que en su caso parece haber sido alejada por medio de la tematización —que viene a ser lo mismo que el aspecto externo de la sublimación— debe haberse manifestado en todo comienzo de escritura, no ya porque tengamos confesiones de la dificultad sino viéndola en la perspectiva de la fidelidad/infidelidad a los géneros: es muy posible que, para eludir ese momento penoso, el escritor haya saltado y haya abandonado la novela para hacer teatro y una y otro para hacer artículos o lo que sea puesto que el comienzo, como dificultad, posee economías diversas, es menos grave en un caso que en otro o, al menos, problematiza menos en un caso que en otros. En cuanto a los escritores que no logran, como

<sup>18</sup> William Styron, *Esa visible oscuridad. Memoria de la locura*, México, Grijalbo, 1992.

<sup>19</sup> Roberto Arlt, ver especialmente el ciclo novelístico, *El juguete rabioso, Los siete locos, Los lanzallamas y El amor brujo*, en *Novelas completas y cuentos*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.

<sup>17</sup> En *op. cit.*, examina también a Dostoievski y a Marguerite Duras.

lo hacen en cambio Arlt o Nerval, llevar a cabo ese traslado, la depresión triunfa en el comienzo, que deviene punto crítico, es en esa localización que ese sistema que llamamos escribir se desvanece.

Ahora bien, si ocurre en escritores que ya han escrito —y seguro que es lo que ha ocurrido en quienes todavía no lo han hecho, hasta el punto de que pensándose escritores no han logrado franquearlo y, por lo tanto, jamás han llegado a serlo más que ilusoriamente— es porque ni el dramatismo del comienzo ni la conciencia de su alimento depresivo han sido integrados en la idea de la escritura que tenían y en la que se han sostenido; esa idea, porque tiene gran curso social —escribir como representar, como “decir”— pudo en un momento anterior haber soslayado o superado ese fundamento y, por lo tanto, haber permitido evitar tales efectos de parálisis, como si de ella, de esa idea, saliera una acción que proviene de alguna otra parte, no del sistema de la escritura misma. A su vez, esa otra parte —descontados los aspectos sociales— puede ser una vocación, si se pone el acento en una definición de personalidad, o bien una situación o un argumento, si se pone el acento en la objetividad.

Esta claro lo que voy pensando: si no obstante poseer la escritura, o sea el medio más idóneo para transformar la infinita cadena de depresiones en la condición misma de la escritura, sorteando así la invasión depresiva en lo personal, el escritor, después de haber escrito mucho, cae en la depresión, o sea en la mudez y el dolor, en la inacción y la muerte, es porque, además de las razones químicas que pueden dar cuenta de un estado, ha desviado la escritura hacia una zona de mediación, ha sido conducido a escribir, y a hacer servir la escritura, en relación con una idea de traducción, no de operación, le ha quitado algo que le es connatural y propio —la infinita cadena depresiva que es su fundamento— y ha querido ya sea salvarse sublimando, ya cumplir con una misión o función que le ha sido otorgada como escritor, no como productor de escritura.

Julia Kristeva señala que “... la creación estética y sobre todo literaria, pero también el discurso religioso en su esencia imaginaria, ficcional, proponen un dispositivo cuya economía prosódica, la dramaturgia de los personajes y el simbolismo implícito son una representación semiológica muy fiel de la lucha del sujeto con el derrumbe simbólico”. El escritor que logra esa representación gana la partida pero si se deprime quiere decir que la perdió, la eficacia del mecanismo es, en consecuencia, catártica. ¿No debería por lo tanto intentar —y eso es lo que en verdad implica la escritura, así como lo señaló Maurice Blanchot, “el derecho a la muerte”— la representación de la pulsión de muerte, algo que de pronto se ve en ciertas escrituras o que podría verse por ausencia en otras?

No es que Kristeva ignore esta salida. Más adelante observa: “Ignorada (la pulsión de muerte) por el inconsciente es, en el ‘segundo Freud’, una ‘cultura del superyó’, podría decirse invirtiendo la fórmula de Freud. Así, si la pulsión de muerte no se representa en el inconsciente, ¿hay que inventar otro aparato psíquico en el que —al mismo tiempo que el goce— se registre el ser de su no ser? Se trata de una producción del yo clivado (*sic*), construcción de fantasma y de ficción —el registro imaginario en suma, registro de la escritura— que da testimonio de ese hiato, blanco o intervalo que es la muerte para el inconsciente”.<sup>20</sup>

En suma, no importa demasiado si el escritor escribe representando la cadena de depresiones que brotan del asomarse al caos, no importa si las tematiza o no; si no comprende que la escritura misma es, denegatoriamente, una respuesta al caos es posible que no resista, que se quiebre y que lo azote la pérdida del sentido sólo porque se le vendrá encima la imposibilidad de entender la pérdida de las cosas y su única transformación posible en letra, en signo, en orden que se desordena en otra parte.

<sup>20</sup> J. Kristeva, *op. cit.*, p. 36.

### 3. UNA IMPOSIBLE HISTORIA DE LA DECISIÓN

Existen, sin duda, numerosos testimonios de las instancias, si no de las dificultades, de los comienzos. Habría que decir, ante todo, que el desafío para el llamado crítico consistiría en detectarlas y describirlas en un comienzo ya resuelto, por más liso y natural que pareciera, en la idea de que el comienzo no elimina sus marcas sino que las acarrea, como invisibles cicatrices. Si no se propusiera eso, si se propusiera saber del comienzo fuera de los textos, se convertiría en otra cosa, en psicólogo o en filósofo; sin embargo, la cuestión acecha y es inquietante y, por eso, obliga a "filosofar", sean cuales fueren los medios con que se cuente. Pero, retomando, es desde ahí, desde esa determinación proveniente de lo ya resuelto, que se trataría de saber cómo puede haberse gestado la decisión que permitió resolverlo. Por ejemplo, en el "Arma virumque cano", pareciera que todo está declarado, Virgilio es un poeta civil, la causa que va a ensalzar lo motiva, no es que no pueda resistirse a ella, está tan consustanciado con ella que no hay distancia entre lo que las armas de los hombres solicitan y él mismo como capaz de poner unas junto a otras las palabras precisas para decirlo y, en consecuencia, a fuerza de tener dentro de sí la decisión, no le es preciso tomarla. Instante decisivo de la poesía civil y de la épica, el poeta, dirigido por una colectividad de la que es voz y augur, no necesita hacer más que los gestos materiales previsibles de modo tal que el tiempo y la distancia de su comienzo casi desaparecen, se ha producido un desplazamiento moral tan intenso que no hay casi dolor, todo es fusión en la objetividad, vibración depositada en lo externo, justificación sin culpa, ordenamiento legítimo, predominio de lo simbólico, dominio del caos y de la pérdida. Hay que recoger, sin embargo, lo que observa Pierre Klossowski acerca de la prosodia en *La Eneida*: las metáforas férreas indican, en la sonoridad, tanto como en el ritmo, otro registro en el que lo infernal no está representado sino presente

en la letra poética misma, como lucha, como dificultad, como desigualdad e incomodidad.<sup>21</sup>

Lo mismo podría decirse, porque está en la tradición "canora", del comienzo de *Martín Fierro*: "Aquí me pongo a cantar/al compás de la vigüela/ que al hombre que lo desvela/ una pena estroordinaria/como la ave solitaria /con el cantar se consuela". Declaración que soslaya el arranque y de tan alto contenido, tan marcado, tan "antidepresivo", que es como si no hubiera habido angustia ni dificultad, como si llevar a cabo el trazado de la letra "A", con que todo se desencadena, no hubiera conllevado ningún sufrimiento y se explicara luminosamente sólo por la virtud consagrada del canto.<sup>22</sup>

Pero, por otra parte, ni siquiera en esos casos podemos conjeturar acerca de la decisión y lo poco que tenemos son, además de confesiones, que no sirven de gran cosa porque obligan a situarse frente a ellas como si fueran pruebas y, por lo tanto, hacen redundar, puras suposiciones u observaciones conductuales, con el riesgo de proyectar sobre ellas situaciones vividas y personales: cómo se suele gestar la decisión, cómo se proclama y, correlativamente, sobre qué engaños o convenciones descansa, y todo ello a partir de un sentimiento propio, tal vez intransferible y que, en todo caso, requiere de algún aval que está fuera de los textos. Ése es el ilusorio material de que disponemos, no podríamos, con sinceridad, ir mucho más lejos.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Pierre Klossowski, "Prologue", Virgile, *L'Énéide*, París, Gallimard: "El movimiento verdadero no está en la acción sino en la melodía interna, el cuadro no está en los acuerdos y en las imágenes contrastadas, sino que las imágenes mismas brotan del choque de las palabras, no en cuanto designarían algo, aunque se tratara de 'escudos que se entrecocan', sino en cuanto las sílabas de una palabra se chocan o copulan con otras por un valor de colorido o de sonoridad".

<sup>22</sup> Noé Jitrik, "El tema del canto en el *Martín Fierro*", en *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1972.

<sup>23</sup> El hecho de que mis pretensiones teóricas sobre la escritura descansen sobre experiencias concretas de escritura perturba y facilita; me permite partir de lo que está ahí mismo, en mí, pero me hace correr el serio riesgo de creer que lo que yo experimento puede universalizarse. Trato de no dejarme invadir por mí mismo sin ignorarme, equilibrio difícil de alcanzar.

Pero, de todos modos, ya en la conjetura, siempre se pueden establecer situaciones tal vez obvias pero no por ello insignificantes. La primera de todas, acaso la más ritual: alguien que ha escrito ya y desde hace mucho, o sea que fue tomando decisiones por cualquier vía, para decidirse a comenzar una nueva operación de escritura no necesita más que ponerse a hacerlo, según quizás la consigna de Faulkner, "para escribir sólo se necesita de lápiz y papel", invocada para justificar un ascetismo pero en realidad dirigida a interpretar ese instante del comienzo. En esa fórmula, además, hay un doble desvío; por un lado la necesidad que se menciona tiene la apariencia de ser material, por el otro concierne al sujeto, casi diría psicológico, que va a escribir, pero no es inherente a la escritura como una práctica a la que para que se ejecute deben creársele condiciones de decisión. En otros términos, si le creemos, Faulkner se decidía ya porque estaba ya decidido y su paso al acto estaría tan sólo despojado de la angustia desequilibradora del comienzo pero también al abrigo de otros requisitos externos que para la frivolidad suelen ser predominantes, una atmósfera determinada, un entorno, favorable, el silencio propicio y el encierro eficaz y aun máquinas y estímulos consagrados, tales como drogas o los más inocentes tabaco y café.

En los textos en cuyo comienzo opera sin duda cierta ortopedia, por ejemplo un ritmo poético (se parte de una prosodia marcada del tipo. "La princesa está triste. . .", equivalente a un acorde determinado en la música), una descripción narrativa (la apertura topológica clásica, "En un lugar de La Mancha. . .") o una apelación sermonística ("Queridos hermanos. . .") puesto que facilita una prosecución por desencadenamiento (cada uno de esos artefactos crea la instancia de un completamiento), se puede advertir, hacia atrás o desde atrás, cómo una inercia ha sido rota. Ése sería, más que en la dimensión estructural, uno de los servicios que presta la retórica y serviría tanto para resolver el problema del comienzo, en la medida en que se recurre a modos

establecidos de comenzar, como para alejar la cuestión de la decisión que, de este modo, se desplazaría al medio empleado: el saber de la escritura —y ésta es la segunda posibilidad— eliminaría su dificultad.

Se supone, en tercer término, que en la versión romántica hay una inspiración, es una voz que desciende de alguna parte y dicta las primeras palabras; esa voz corta el nudo de las indecisiones y abre a la caída de lo acumulado, sea cual fuere el proceso de acumulación que se ha producido en cada caso. Desencadena una estructura que luego, justamente porque no ha requerido de una decisión, palabra que de todos modos tiene algo de racional, goza de todas las capacidades de ordenamiento propias de la escritura; el hecho de que haya habido un *dictum* proveniente de un lugar otro no impide que se articule un todo compuesto de partes articuladas según ciertas normas y que tiende a una comunicación perfecta, en el sentido de que tal totalidad es inteligible, como forma, para otros. No muy diferente es el pensamiento surrealista a este respecto, sólo que esa voz otra no es externa sino que radica en el inconsciente mismo; es el inconsciente el lugar en el que toma forma la decisión, lo cual es decir mucho y casi nada en el mismo momento porque todo está ahí y nada, de ese todo, tiene forma. Es una teoría del "brote": todo surge de alguna parte y lo que llamamos decisión no sería más que un momento del proceso, estaría integrado a lo que sigue de modo tan intenso que no se podrían separar los instantes.

En un momento de *La recherche du temps perdu* el pequeño Marcel es llevado en un automóvil hacia una aldea no muy lejana; el camino tiene bajadas y subidas al cabo de las cuales se van viendo los campanarios de Martinville de manera diferente en cada momento del camino; al llegar por fin junto a ellos Marcel declara: "como era algo semejante a una melodía pedí lápiz y papel y empecé a componer". Es un relato privilegiado de un momento de comienzo que dibuja, con el valor de un testimonio que simultáneamente es el texto mismo,

una forma posible de la decisión; ésta surgiría de una mirada preparada para tomarla, que necesitó de alimento externo para hacerlo. Podrían hacerse a propósito dos generalizaciones: una, para poder empezar a escribir hay que haber visto algo primero; dos, lo que se ve es tan estimulante, o corresponde tanto a un objeto de búsqueda, que conduce, muy naturalmente, a una decisión que permitirá salirse del ciclo de la observación para pasar al de la acción. En una u otra instancia, el sujeto que llevará a cabo la acción de escribir aparece como un puro mediador. No es quizás el caso de Proust —en quien el objeto perdido está instalado de manera tan radical que no puede sino buscarlo— pero esta idea autoriza, en un extremo opuesto a la gloria proustiana, la literatura de registro o de inventario, como un poner —inscribir— lo que está ahí y cuya fuerza es determinante.<sup>24</sup>

Además de las historias de decisiones, que la literatura provee con generosidad, se podrían hacer nuevas clasificaciones y conjeturas. Queda apuntado el camino en torno a una cuestión quizás operatoria y funcional que importa no en sí misma sino en relación con el tema mayor del comienzo, instancia decisiva en la comprensión del proceso de la escritura.

<sup>24</sup> Ver Jean Ricardou, *Théorie du nouveau roman*, París, Seuil, 1972.