

LAS PALABRAS Y LAS COSAS

*una arqueología
de las ciencias humanas*

por
MICHEL FOUCAULT

traducción de
ELSA CECILIA FROST





siglo veintiuno editores, sa de cv
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
C/PLAZA 8, MADRID 33, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV. 3a. 17-73 PRIMER PISO, BOGOTÁ, D.E. COLOMBIA

primera edición en español, 1968
decimosexta edición en español, 1985
©siglo xxi editores, s.a. de c.v.
ISBN 968-23-0017-7

primera edición en francés, 1966
©éditions gallimard, paris, francia
título original, les mots et les choses, une archéologie des
sciences humaines

derechos reservados conforme a la ley
impreso en méxico/printed and made in mexico

INDICE

Prefacio	1
UNO	
CAPÍTULO I: LAS MENINAS	13
CAPÍTULO II: LA PROSA DEL MUNDO	26
1. Las cuatro similitudes, 26; 2. Las firmas, 34; 3. Los límites del mundo, 38; 4. La escritura de las cosas, 42; 5. El ser del lenguaje, 49	
CAPÍTULO III: REPRESENTAR	53
1. Don Quijote, 53; 2. El orden, 56; 3. La representación del signo, 64; 4. La representación duplicada, 69; 5. La imaginación de la semejanza, 73; 6. <i>Mathesis</i> y <i>taxinomia</i> , 77	
CAPÍTULO IV: HABLAR	83
1. Crítica y comentario, 83; 2. La gramática general, 86; 3. La teoría del verbo, 97; 4. La articulación, 102; 5. La designación, 109; 6. La derivación, 115; 7. El cuadrilátero del lenguaje, 120	
CAPÍTULO V: CLASIFICAR	126
1. Lo que dicen los historiadores, 126; 2. La historia natural, 128; 3. La estructura, 132; 4. El carácter, 139; 5. Lo continuo y la catástrofe, 146; 6. Monstruos y fósiles, 151; 7. El discurso de la naturaleza, 158	
CAPÍTULO VI: CAMBIAR	164
1. El análisis de las riquezas, 164; 2. Moneda y precio, 166; 3. El mercantilismo, 171; 4. La prenda y el precio, 178; 5. La formación del valor, 188; 6. La utilidad, 194; 7. Cuadro general, 199; 8. El deseo y la representación, 206	
DOS	
CAPÍTULO VII: LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN	217
1. La edad de la historia, 213; 2. La medida del trabajo, 217; 3. La	

organización de los seres, 222; 4. La flexión de las palabras, 228; 5. Ideología y crítica, 232; 6. Las síntesis objetivas, 238

CAPÍTULO VIII: TRABAJO, VIDA, LENGUAJE

245

1. Las nuevas empiricidades, 245; 2. Ricardo, 248; 3. Cuvier, 258; 4. Bopp, 274; 5. El lenguaje convertido en objeto, 288

CAPÍTULO IX: EL HOMBRE Y SUS DOBLES

295

1. El retorno del lenguaje, 295; 2. El lugar del rey, 299; 3. La analítica de la finitud, 303; 4. Lo empírico y lo trascendental, 310; 5. El cogito y lo impensado, 313; 6. El retroceso y el retorno al origen, 319; 7. El discurso y el ser del hombre, 326; 8. El sueño antropológico, 331

CAPÍTULO X: LAS CIENCIAS HUMANAS

334

1. El triedro de los saberes, 334; 2. La forma de las ciencias humanas, 338; 3. Los tres modelos, 345; 4. La historia, 356. Psicoanálisis, etnología, 362; 6. 375

PREFACIO

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas”.* En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto.

Así, pues, ¿qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata? Es posible dar un sentido preciso y un contenido asignable a cada una de estas singulares rúbricas; es verdad que algunas de ellas comprenden seres fantásticos —animales fabulosos o sirenas—; pero justo al darles un lugar aparte, la enciclopedia china localiza sus poderes de contagio; distingue con todo cuidado entre los animales reales (que se agitan como locos o que acaban de romper el jarrón) y los que sólo tienen su sitio en lo imaginario. Se conjuran las mezclas peligrosas, los blasones y las fábulas vuelven a su alto lugar; nada de inconcebible anfibia, nada de alas con zarpas, nada de inmunda piel escamosa, nada de estos rostros polimorfos y demoniacos, nada de aliento en flamas. Aquí la monstruosidad no altera ningún cuerpo real, en nada modifica el bestiario de la imaginación; no se esconde en la profundidad de ningún poder extraño. Ni siquiera estaría presente en esta clasificación si no se deslizara en todo espacio vacío, en todo intersticio blanco que separa unos seres de otros. No son los animales “fabulosos” los que son imposibles, ya que están designados como tales, sino la escasa distancia en que

* “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1960, p. 142. [T.]

están yuxtapuestos a los perros sueltos o a aquellos que de lejos parecen moscas. Lo que viola cualquier imaginación, cualquier pensamiento posible, es simplemente la serie alfabética (*a, b, c, d*) que liga con todas las demás a cada una de estas categorías.

Por lo demás, no se trata de la extravagancia de los encuentros insólitos. Sabemos lo que hay de desconcertante en la proximidad de los extremos o, sencillamente, en la cercanía súbita de cosas sin relación; ya la enumeración que las hace entrechocar posee por sí misma un poder de encantamiento: "Ya no estoy en ayuno —dice Eustenes—. Por ello se encontrarán con toda seguridad hoy en mi saliva: Aspidés, Amfisbenas, Anerudutes, Abedesimones, Alatraces, Amobates, Apinaos, Alatrabanés, Aractes, Asteriones, Alcarates, Arges, Arañas, Ascalabes, Atelabes, Ascalabotes, Aemorroides, ..." Pero todos estos gusanos y serpientes, todos estos seres de podredumbre y viscosidad hormigueante, como las sílabas que los nombran, en la saliva de Eustenes, tienen allí su *lugar común*, como sobre la mesa de disección el paraguas y la máquina de coser, si la extrañeza de su encuentro se hace evidente es sobre el fondo de ese y, de ese *en*, de ese *sobre*, cuya solidez y evidencia garantizan la posibilidad de una yuxtaposición. Es, desde luego, muy improbable que las hemorroides, las arañas y los amabates vengan a mezclarse un día bajo los dientes de Eustenes, pero, después de todo, en esta boca acogedora y voraz encontrarían buen lugar de habitación y el palacio de su coexistencia.

La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste, por el contrario, en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas. Los animales "i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello" ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? Pero éste, al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable. La categoría central de los animales "incluidos en esta clasificación" indica lo suficiente, por la referencia explícita a paradojas conocidas, que jamás se logrará definir entre cada uno de estos conjuntos y el que los reúne a todos una relación estable de contenido a continente: si todos los animales repartidos se alojan sin excepción en uno de los casos de la distribución, ¿acaso todos los demás no están en éste? Y éste, a su vez, ¿en qué espacio reside? El absurdo arruina el y de la enumeración al llenar de imposibilidad el *en* en el que se repartirían las cosas enumeradas. Borges no añade ninguna figura al atlas

de lo imposible; no hace brotar en parte alguna el relámpago del encuentro poético; sólo esquivo la más discreta y la más imperiosa de las necesidades; sustrae el emplazamiento, el suelo mudo donde los seres pueden yuxtaponerse. Desaparición que queda enmascarada o, mejor dicho, irrisoriamente indicada por la serie alfabética de nuestro alfabeto, que sirve supuestamente de hilo conductor (el único visible) a la enumeración de una enciclopedia china... Lo que se ha quitado es, en una palabra, la célebre "mesa de disección"; y dando a Roussel una mínima parte de lo que siempre le es debido, empleo esta palabra "Mesa" en dos sentidos superpuestos: mesa niquelada, ahulada, envuelta en blancura, resplandeciente bajo el sol de vidrio que devora las sombras —allí, por un instante, quizá para siempre, el paraguas se encuentra con la máquina de coser—; y cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias —allí donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio.

Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí "acostadas", "puestas", "dispuestas" en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*. Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fábula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases.

Parece ser que algunos afásicos no logran clasificar de manera coherente las madejas de lana multicolores que se les presentan sobre la superficie de una mesa; como si este rectángulo uniforme no pudiera servir de espacio homogéneo y neutro en el cual las cosas manifestarían a la vez el orden continuo de sus identidades o sus diferencias y el campo semántico de su denominación. Forman, en este espacio uniforme en el que por lo común las cosas se distribuyen y se nombran, una multiplicidad de pequeños dominios grumosos y fragmentarios en la que innumerables semejanzas aglutinan las cosas en islotes discontinuos; en un extremo, ponen las madejas más claras, en otro las rojas, por otra parte las que tienen una consistencia más lanosa, en otra las más largas o aquellas que tiran al violeta o las que están en bola. Sin embargo, apenas esbozados, todos estos agrupamientos se deshacen, porque la ribera de identidad que los sostiene, por estrecha que sea, es aún demasiado extensa para no ser inestable; y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde de la angustia.

La incomodidad que hace reír al leer a Borges se transparenta sin duda en el profundo malestar de aquellos cuyo lenguaje está arruinado: han perdido lo "común" del lugar y del nombre. Atopía, afasia. Sin embargo, el texto de Borges lleva otra dirección; a esta distorsión de la clasificación que nos impide pensarla, a esta tabla sin espacio coherente, Borges les da como patria mítica una región precisa cuyo solo nombre constituye para el Occidente una gran reserva de utopías. ¿Acaso en nuestro sueño no es la China justo el lugar privilegiado del espacio? Para nuestro sistema imaginario, la cultura china es la más meticulosa, la más jerarquizada, la más sorda a los sucesos temporales, la más apegada al desarrollo puro de la extensión; la soñamos como una civilización de diques y barreras bajo la faz eterna del cielo; la vemos desplegada y congelada sobre toda la superficie de un continente cercado de murallas. Su misma escritura no reproduce en líneas horizontales el vuelo fugaz de la voz; alza en columnas la imagen inmóvil y aún reconocible de las cosas mismas. Tanto que la enciclopedia china citada por Borges y la taxinomia que propone nos conducen a un pensamiento sin espacio, a palabras y categorías sin fuego ni lugar, que reposan, empero, en el fondo sobre un espacio solemne, sobrecargado de figuras complejas, de caminos enredados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones imprevistas; existiría así, en el otro extremo de la tierra que habitamos, una cultura dedicada por entero al ordenamiento de la extensión, pero que no distribuiría la proliferación de

seres en ningún espacio en el que nos es posible nombrar, hablar, pensar.

Cuando levantamos una clasificación reflexionada, cuando decimos que el gato y el perro se asemejan menos que dos galgos, aun si uno y otro están en cautiverio o embalsamados, aun si ambos corren como locos y aun si acaban de romper el jarrón, ¿cuál es la base a partir de la cual podemos establecerlo con certeza? ¿A partir de qué "tabla", según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? ¿Cuál es esta coherencia —que de inmediato sabemos no determinada por un encadenamiento *a priori* y necesario, y no impuesta por contenidos inmediatamente sensibles? Porque no se trata de ligar las consecuencias, sino de relacionar y aislar, de analizar, de ajustar y de empalmar contenidos concretos; nada hay más vacilante, nada más empírico (cuando menos en apariencia) que la instauración de un orden de las cosas; nada exige una mirada más alerta, un lenguaje más fiel y mejor modulado; nada exige con mayor insistencia que no nos dejemos llevar por la proliferación de cualidades y de formas. Y, sin embargo, una mirada que no estuviera armada podría muy bien acercar algunas figuras semejantes y distinguir otras por razón de tal o cual diferencia: de hecho, no existe, ni aun para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo. Un "sistema de los elementos" —una definición de los segmentos sobre los cuales podrán aparecer las semejanzas y las diferencias, los tipos de variación que podrán afectar tales segmentos, en fin, el umbral por encima del cual habrá diferencia y por debajo del cual habrá similitud— es indispensable para el establecimiento del orden más sencillo. El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje; y sólo en las casillas blancas de esta tablero se manifiesta en profundidad como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado.

Los códigos fundamentales de una cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá. En el otro extremo del pensamiento, las teorías científicas o las interpretaciones de los filósofos explican por qué existe un orden en general, a qué ley general obedece, qué principio puede dar cuenta de él, por qué razón se establece este

orden y no aquel otro. Pero entre estas dos regiones tan distantes, reina un dominio que, debido a su papel de intermediario, no es menos fundamental: es más confuso, más oscuro y, sin duda, menos fácil de analizar. Es ahí donde una cultura, librándose insensiblemente de los órdenes empíricos que le prescriben sus códigos primarios, instaura una primera distancia con relación a ellos, les hace perder su transparencia inicial, cesa de dejarse atravesar pasivamente por ellos, se desprende de sus poderes inmediatos e invisibles, se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que *hay* un orden. Es como si la cultura, librándose por una parte de sus rejas lingüísticas, perceptivas, prácticas, les aplicara una segunda reja que las neutraliza, que, al duplicarlas, las hace aparecer a la vez que las excluye, encontrándose así ante el ser en bruto del orden. En nombre de este orden se critican y se invalidan parcialmente los códigos del lenguaje, de la percepción, de la práctica. En el fondo de este orden, considerado como suelo positivo, lucharán las teorías generales del ordenamiento de las cosas y las interpretaciones que sugiere. Así, entre la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo, existe una región media que entrega el orden en su ser mismo: es allí donde aparece, según las culturas y según las épocas, continuo y graduado o cortado y discontinuo, ligado al espacio o constituido en cada momento por el empuje del tiempo, manifiesto en una tabla de variantes o definido por sistemas separados de coherencias, compuesto de semejanzas que se siguen más y más cerca o se corresponden especularmente, organizado en torno a diferencias que se cruzan, etc. Tanto que esta región "media", en la medida en que manifiesta los modos de ser del orden, puede considerarse como la más fundamental: anterior a las palabras, a las percepciones y a los gestos que, según se dice, la traducen con mayor o menor exactitud o felicidad (por ello, esta experiencia del orden, en su ser macizo y primero, desempeña siempre un papel crítico); más sólida, más arcaica, menos dudosa, siempre más "verdadera" que las teorías que intentan darle una forma explícita, una aplicación exhaustiva o un fundamento filosófico. Así, existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser.

Lo que trata de analizar este estudio es esta experiencia. Se trata de mostrar en qué ha podido convertirse, a partir del siglo xvi, en una cultura como la nuestra: de qué manera, remontando, como

contra la corriente, el lenguaje tal como era hablado, los seres naturales tal como eran percibidos y reunidos, los cambios tal como eran practicados, ha manifestado nuestra cultura que hay un orden y que a las modalidades de este orden deben sus leyes los cambios, su regularidad los seres vivos, su encadenamiento y su valor representativo las palabras; qué modalidades del orden han sido reconocidas, puestas, anudadas con el espacio y el tiempo, para formar el pedestal positivo de los conocimientos, tal como se despliegan en la gramática y en la filología, en la historia natural y en la biología, en el estudio de las riquezas y en la economía política. Es evidente que tal análisis no dispensa de la historia de las ideas o de las ciencias: es más bien un estudio que se esfuerza por reencontrar aquello a partir de lo cual han sido posibles conocimientos y teorías; según cuál espacio de orden se ha constituido el saber; sobre el fondo de qué *a priori* histórico y en qué elemento de positividad han podido aparecer las ideas, constituirse las ciencias, reflexionarse las experiencias en las filosofías, formarse las racionalidades para anularse y desvanecerse quizá pronto. No se tratará de conocimientos descritos en su progreso hacia una objetividad en la que, al fin, puede reconocerse nuestra ciencia actual; lo que se intentará sacar a luz es el campo epistemológico, la *episteme* en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad; en este texto lo que debe aparecer son, dentro del espacio del saber, las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico. Más que una historia, en el sentido tradicional de la palabra, se trata de una "arqueología".¹

Ahora bien, esta investigación arqueológica muestra dos grandes discontinuidades en la *episteme* de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo xvii) y aquella que, a principios del xix, señala el umbral de nuestra modernidad. El orden, a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos. Tenemos la fuerte impresión de un movimiento casi ininterrumpido de la *ratio* europea desde el Renacimiento hasta nuestros días, podemos pensar muy bien que la clasificación de Linneo, más o menos arreglada, puede seguir gozando en general de cierta validez, que la teoría del valor de Condillac se encuentra de nuevo por una parte en el marginalismo del siglo xix, que Keynes tenía una clara conciencia de la afinidad de

¹ Los problemas de método que plantea tal "arqueología" serán examinados en una obra próxima.

sus propios análisis con los de Cantillon, que el propósito de la *Grammaire générale* (tal como la encontramos entre los autores de Port-Royal o en Bauzée) no está tan alejado de nuestra lingüística actual —pero toda esta casi continuidad al nivel de las ideas y de los temas es sólo, sin duda alguna, un efecto superficial; al nivel de la arqueología se ve que el sistema de positividades ha cambiado de manera total al pasar del siglo XVIII al XIX. No se trata de que la razón haya hecho progresos, sino de que el modo de ser de las cosas y el orden que, al repartirlas, las ofrece al saber se ha alterado profundamente. Si la historia natural de Tournefort, de Linneo y de Buffon está relacionada con algo que no sea ella misma, no lo está con la biología, con la anatomía comparada de Cuvier o con el evolucionismo de Darwin, sino con la gramática general de Bauzée, con el análisis de la moneda y de la riqueza tal como se encuentra en Law, Véron de Fortbonnais o Turgot. Quizá sea posible que los conocimientos se engendren, las ideas se transformen y actúen unas sobre otras (pero ¿cómo? hasta ahora los historiadores no nos lo han dicho); de cualquier manera, hay algo cierto: que la arqueología, al dirigirse al espacio general del saber, a sus configuraciones y al modo de ser de las cosas que allí aparecen, define los sistemas de simultaneidad, lo mismo que la serie de las mutaciones necesarias y suficientes para circunscribir el umbral de una nueva positividad.

De este modo, el análisis ha podido mostrar la coherencia que ha existido, todo a lo largo de la época clásica, entre la teoría de la representación y las del lenguaje, de los órdenes naturales, de la riqueza y del valor. Es esta configuración la que cambia por completo a partir del siglo XIX; desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los órdenes posibles; se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres; una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas, las aísla y las define en su coherencia propia, les impone aquellas formas del orden implícitas en la continuidad del tiempo; el análisis de los cambios y de la moneda cede su lugar al estudio de la producción, el del organismo se adelanta a la investigación de los caracteres taxinómicos; pero, sobre todo, el lenguaje pierde su lugar de privilegio y se convierte, a su vez, en una figura de la historia coherente con la densidad de su pasado. Sin embargo, a medida que las cosas se enrollan sobre sí mismas, sólo piden a su devenir el principio de su inteligibilidad y abandonando el espacio de la representación, el hombre, a su vez, entra, por vez primera, en el campo del saber occidental. Por extraño que parezca, el hombre —cuyo conocimiento es considerado por los ingenuos como la más vieja búsqueda

desde Sócrates— es indudablemente sólo un desgarrón en el orden de las cosas, en todo caso una configuración trazada por la nueva disposición que ha tomado recientemente en el saber. De ahí nacen todas las quimeras de los nuevos humanismos, todas las facilidades de una “antropología”, entendida como reflexión general, medio positiva, medio filosófica, sobre el hombre. Sin embargo, reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva.

Puede verse que esta investigación responde un poco, como un eco, al proyecto de escribir una historia de la locura en la época clásica; tiene las mismas articulaciones en el tiempo, iniciándose a fines del Renacimiento para encontrar, al principio del siglo XIX, el umbral de una modernidad de la que aún no hemos salido. En tanto que en una historia de la locura se preguntaba de qué manera podía una cultura plantear en forma maciza y general la diferencia que la limita, aquí se trata de observar la manera en que experimenta la proximidad de las cosas, cuya tabla de parentescos establece, lo mismo que el orden de acuerdo con el cual hay que recorrerlas. Se trata, en suma, de una historia de la semejanza: ¿en qué condiciones ha podido reflexionar el pensamiento clásico las relaciones de similitud o de equivalencia entre las cosas que fundamentan y justifican las palabras, las clasificaciones, los cambios? ¿A partir de qué *a priori* histórico ha sido posible definir el gran tablero de las identidades claras y distintas que se establece sobre el fondo revuelto, indefinido, sin rostro y como indiferente, de las diferencias? La historia de la locura sería la historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo —de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades.

Y si soñamos que la enfermedad es, a la vez, el desorden, la peligrosa alteridad en el cuerpo humano que llega hasta el corazón mismo de la vida, pero también un fenómeno natural que tiene sus regularidades, sus semejanzas y sus tipos, veremos qué lugar podría ocupar una arqueología de la mirada médica. De la experiencia límite del Otro a las formas constitutivas del saber médico y de éste al orden de las cosas y al pensamiento de lo Mismo, lo que se ofrece al análisis arqueológico es todo el saber clásico o, más bien, ese umbral que nos separa del pensamiento clásico y constituye nuestra

modernidad. En este umbral apareció por vez primera esa extraña figura del saber que llamamos el hombre y que ha abierto un espacio propio a las ciencias humanas. Al tratar de sacar a la luz este profundo desnivel de la cultura occidental, restituimos a nuestro suelo silencioso e ingenuamente inmóvil sus rupturas, su inestabilidad, sus fallas; es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pies.

UNO

CAPÍTULO I

LAS MENINAS

I

El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada. El brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está, por un momento, inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen.

Pero no sin un sutil sistema de esquivos. Tomando un poco de distancia, el pintor está colocado al lado de la obra en la que trabaja. Es decir que, para el espectador que lo contempla ahora, está a la derecha de su cuadro que, a su vez, ocupa el extremo izquierdo. Con respecto a este mismo espectador, el cuadro está vuelto de espaldas; sólo puede percibirse el reverso con el inmenso bastidor que lo sostiene. En cambio, el pintor es perfectamente visible en toda su estatura; en todo caso no queda oculto por la alta tela que, quizá, va a absorberlo dentro de un momento, cuando, dando un paso hacia ella, vuelva a su trabajo; sin duda, en este instante aparece a los ojos del espectador, surgiendo de esta especie de enorme caja virtual que proyecta hacia atrás la superficie que está por pintar. Puede versele ahora, en un momento de detención, en el centro neutro de esta oscilación. Su talle oscuro, su rostro claro son medieros entre lo visible y lo invisible: surgiendo de esta tela que se nos escapa, emerge ante nuestros ojos; pero cuando dé un paso hacia la derecha, ocultándose a nuestra mirada, se encontrará coleccionado justo frente a la tela que está pintando; entrará en esta región en la que su cuadro, descuidado por un instante, va a hacerse visible para él sin sombras ni reticencias. Como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo. Reina en el umbral de estas dos visibilidades incompatibles.

El pintor contempla, el rostro ligeramente vuelto y la cabeza in-

clinada hacia el hombro. Fija un punto invisible, pero que nosotros, los espectadores, nos podemos asignar fácilmente ya que este punto somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestros ojos. Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa justo en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos. Y sin embargo, ¿cómo podríamos evitar ver esta invisibilidad que está bajo nuestros ojos, ya que tiene en el cuadro mismo su equivalente sensible, su figura sellada? En efecto, podría adivinarse lo que el pintor ve, si fuera posible lanzar una mirada sobre la tela en la que trabaja; pero de ésta sólo se percibe la trama, los montantes en la línea horizontal y, en la vertical, el sostén oblicuo del caballete. El alto rectángulo monótono que ocupa toda la parte izquierda del cuadro real y que figura el revés de la tela representada, restituye, bajo las especies de una superficie, la invisibilidad en profundidad de lo que el artista contempla: este espacio en el que estamos, que somos. Desde los ojos del pintor hasta lo que ve, está trazada una línea imperiosa que no sabríamos evitar, nosotros, los que contemplamos: atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro.

En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y, sin embargo, esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos. El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella, remplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo. Pero, a la inversa, la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen; en este lugar preciso, aunque indiferente, el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar. Ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que pasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito. La gran tela vuelta de la extrema izquierda del cuadro cumple aquí su segunda función: obstinadamente invisible, impide que la relación de las miradas llegue nunca a localizarse ni a establecerse definitivamente. La fijeza

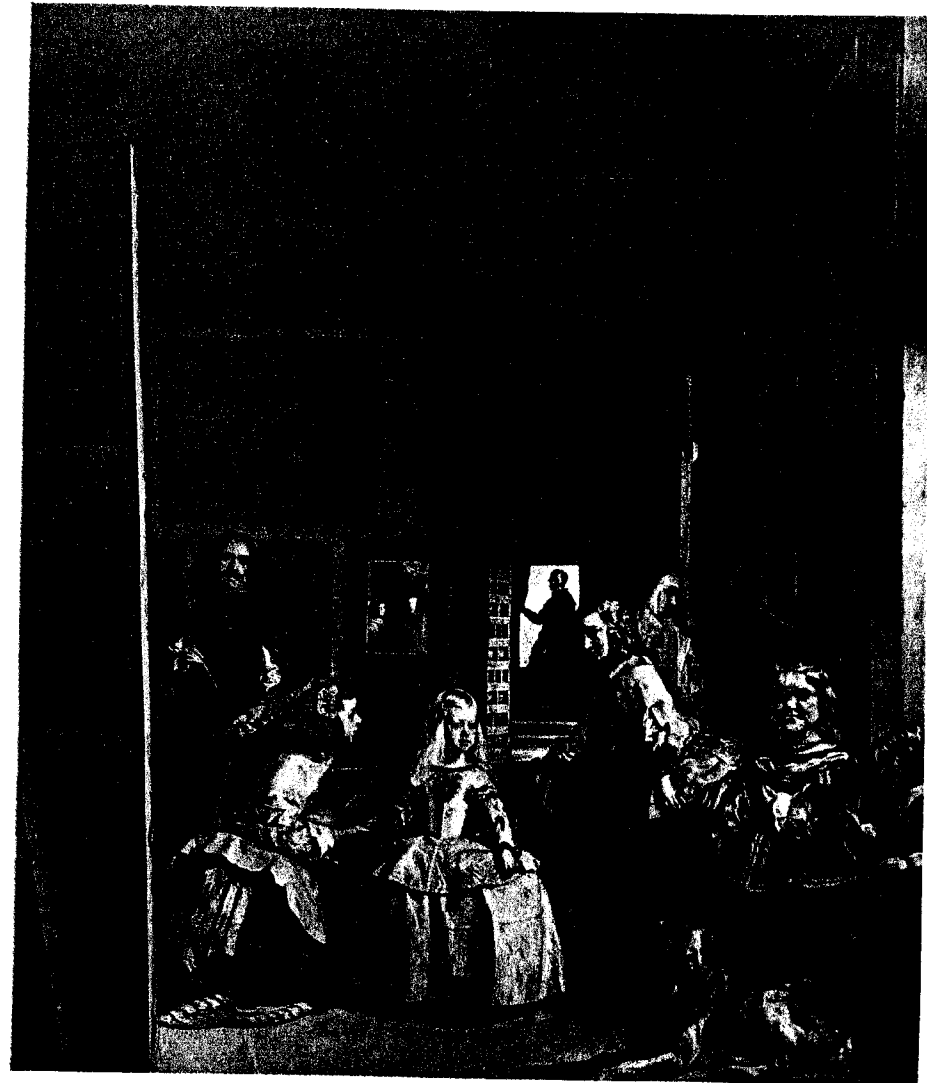
opaca que hace reinar en un extremo convierte en algo siempre inestable el juego de metamorfosis que se establece en el centro entre el espectador y el modelo. Por el hecho de que no vemos más que este revés, no sabemos quiénes somos ni lo que hacemos. ¿Vemos o nos ven? En realidad el pintor fija un lugar que no cesa de cambiar de un momento a otro: cambia de contenido, de forma, de rostro, de identidad. Pero la inmovilidad atenta de sus ojos nos hace volver a otra dirección que ya han seguido con frecuencia y que, muy pronto, sin duda alguna, seguirán de nuevo: la de la tela inmóvil sobre la cual pinta, o quizá se ha pintado ya hace tiempo y para siempre, un retrato que jamás se borrará. Tanto que la mirada soberana del pintor impone un triángulo virtual, que define en su recorrido este cuadro de un cuadro: en la cima —único punto visible— los ojos del artista; en la base, a un lado, el sitio invisible del modelo, y del otro, la figura probablemente esbozada sobre la tela vuelta.

En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo. Sorpresa que se multiplica y se hace a la vez más inevitable aún por un lazo marginal. En la extrema derecha, el cuadro recibe su luz de una ventana representada de acuerdo con una perspectiva muy corta; no se ve más que el marco; si bien el flujo de luz que derrama baña a la vez, con una misma generosidad, dos espacios vecinos, entrecruzados, pero irreductibles: la superficie de la tela, con el volumen que ella representa (es decir, el estudio del pintor o el salón en el que ha instalado su caballete) y, delante de esta superficie, el volumen real que ocupa el espectador (o aun el sitio irreal del modelo). Al recorrer la pieza de derecha a izquierda, la amplia luz dorada lleva a la vez al espectador hacia el pintor y al modelo hacia la tela; es ella también la que, al iluminar al pintor, lo hace visible para el espectador, y hace brillar como otras tantas líneas de oro a los ojos del modelo el marco de la tela enigmática en la que su imagen, trasladada, va a quedar encerrada. Esta ventana extrema, parcial, apenas indicada, libera una luz completa y mixta que sirve de lugar común a la representación. Equilibra, al otro extremo del cuadro, la tela invisible: así como ésta, dando la espalda a los espectadores, se repliega contra el cuadro que la representa y forma, por la superposición de su revés, visible sobre la superficie del cuadro portador, el lugar —inaccesible para nos-

otros— donde cabrillea la Imagen por excelencia, así también la ventana, pura abertura, instaura un espacio tan abierto como el otro cerrado; tan común para el pintor, para los personajes, para los modelos, para el espectador, cuanto el otro es solitario (ya que nadie lo mira, ni aun el pintor). Por la derecha, se derrama por una ventana invisible el volumen puro de una luz que hace visible toda la representación: a la izquierda, se extiende, al otro lado de su muy visible trama, la superficie que esquivo la representación que porta. La luz, al inundar la escena (quiero decir, tanto la pieza como la tela, la pieza representada sobre la tela y la pieza en la que se halla colocada la tela), envuelve a los personajes y a los espectadores y los lleva, bajo la mirada del pintor, hacia el lugar en el que los va a representar su pincel. Pero este lugar nos es hurtado. Nos vemos vistos por el pintor, hechos visibles a sus ojos por la misma luz que nos hace verlo. Y en el momento en que vamos a apresarnos transcritos por su mano, como en un espejo, no podemos ver de éste más que el revés mate. El otro lado de una psique.

Ahora bien, exactamente enfrente de los espectadores —de nosotros mismos— sobre el muro que constituye el fondo de la pieza, el autor ha representado una serie de cuadros; y he aquí que entre todas estas telas colgadas hay una que brilla con un resplandor singular. Su marco es más grande, más oscuro que el de las otras; sin embargo, una fina línea blanca lo dobla hacia el interior, difundiéndose sobre toda su superficie una claridad difícil de determinar; pues no viene de parte alguna, sino de un espacio que le sería interior. En esta extraña claridad aparecen dos siluetas y sobre ellas, un poco más atrás, una pesada cortina púrpura. Los otros cuadros sólo dejan ver algunas manchas más pálidas en el límite de una oscuridad sin profundidad. Éste, por el contrario, se abre a un espacio en retroceso donde formas reconocibles se escalonan dentro de una claridad que sólo a ellas pertenece. Entre todos estos elementos, destinados a ofrecer representaciones, pero que las impugnan, las hurtan, las esquivan por su posición o su distancia, sólo éste funciona con toda honradez y deja ver lo que debe mostrar. A pesar de su alejamiento, a pesar de la sombra que lo rodea. Pero es que no se trata de un cuadro: es un espejo. En fin, ofrece este encanto del doble que rehusan tanto las pinturas alejadas cuanto esa luz del primer plano con la tela irónica.

De todas las representaciones que representa el cuadro, es la única visible; pero nadie la ve. De pie al lado de su tela, con la atención fija en su modelo, el pintor no puede ver este espejo que brilla tan dulcemente detrás de él. Los otros personajes del cuadro están, en su mayor parte, vueltos hacia lo que debe pasar delante —hacia la



clara invisibilidad que bordea la tela, hacia ese balcón de luz donde sus miradas ven a quienes les ven, y no hacia esa cavidad sombría en la que se cierra la habitación donde están representados. Es verdad que algunas cabezas se ofrecen de perfil: pero ninguna de ellas está lo suficientemente vuelta para ver, al fondo de la pieza, este espejo desolado, pequeño rectángulo reluciente, que sólo es visibilidad, pero sin ninguna mirada que pueda apoderarse de ella, hacerla actual y gozar del fruto, maduro de pronto, de su espectáculo.

Hay que reconocer que esta indiferencia encuentra su igual en la suya. No refleja nada, en efecto, de todo lo que se encuentra en el mismo espacio que él: ni al pintor que le vuelve la espalda, ni a los personajes del centro de la habitación. En su clara profundidad, no ve lo visible. En la pintura holandesa, era tradicional que los espejos representaran un papel de reduplicación: repetían lo que se daba una primera vez en el cuadro, pero en el interior de un espacio irreal, modificado, encogido, curvado. Se veía en él lo mismo que, en primera instancia, en el cuadro, si bien descompuesto y recompuesto según una ley diferente. Aquí, el espejo no dice nada de lo que ya se ha dicho. Sin embargo, su posición es poco más o menos central: su borde superior está exactamente sobre la línea que parte en dos la altura del cuadro, ocupa sobre el muro del fondo una posición media (cuando menos en la parte del muro que vemos); así, pues, debería ser atravesado por las mismas líneas perspectivas que el cuadro mismo; podría esperarse que en él se dispusieran un mismo estudio, un mismo pintor, una misma tela según un espacio idéntico; podría ser el doble perfecto.

Ahora bien, no hace ver nada de lo que el cuadro mismo representa. Su mirada inmóvil va a apresar lo que está delante del cuadro, en esta región necesariamente invisible que forma la cara exterior, los personajes que ahí están dispuestos. En vez de volverse hacia los objetos visibles, este espejo atraviesa todo el campo de la representación, desentendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada. Sin embargo, esta invisibilidad que supera no es la de lo oculto: no muestra el contorno de un obstáculo, no se desvía de la perspectiva, se dirige a lo que es invisible tanto por la estructura del cuadro como por su existencia como pintura. Lo que se refleja en él es lo que todos los personajes de la tela están por ver, si dirigen la mirada de frente: es, pues, lo que se podría ver si la tela se prolongara hacia adelante, descendiendo más abajo, hasta encerrar a los personajes que sirven de modelo al pintor. Pero es también, por el hecho de que la tela se detenga ahí, mostrando al pintor y a su estudio, lo que es exterior al cuadro, en la medida en que es un cuadro, es

decir, un fragmento rectangular de líneas y de colores encargado de representar algo a los ojos de todo posible espectador. Al fondo de la habitación, ignorado por todos, el espejo inesperado hace resplandecer las figuras que mira el pintor (el pintor en su realidad representada, objetiva, de pintor en su trabajo); pero también a las figuras que ven al pintor (en esta realidad material que las líneas y los colores han depositado sobre la tela). Estas dos figuras son igualmente inaccesibles la una que la otra, aunque de manera diferente: la primera por un efecto de composición propio del cuadro; la segunda por la ley que preside la existencia misma de todo cuadro en general. Aquí el juego de la representación consiste en poner la una en lugar de la otra, en una superposición inestable, a estas dos formas de invisibilidad —y en restituirlas también al otro extremo del cuadro— a ese polo que es el representado más alto: el de una profundidad de reflejo en el hueco de una profundidad del cuadro. El espejo asegura una metátesis de la visibilidad que hiere a la vez al espacio representado en el cuadro y a su naturaleza de representación; permite ver, en el centro de la tela, lo que por el cuadro es dos veces necesariamente invisible.

Extraña manera de aplicar, al pie de la letra, pero dándole vuelta, el consejo que el viejo Pacheco dio, al parecer, a su alumno cuando éste trabajaba en el estudio de Sevilla: "La imagen debe salir del cuadro".

II

Pero quizá ya es tiempo de dar nombre a esta imagen que aparece en el fondo del espejo y que el pintor contempla delante del cuadro. Quizá sea mejor fijar de una buena vez la identidad de los personajes presentes o indicados, para no complicarnos al infinito entre estas designaciones flotantes, un poco abstractas, siempre susceptibles de equívocos y de desdoblamientos: "el pintor", "los personajes", "los modelos", "los espectadores", "las imágenes". En vez de seguir sin cesar un lenguaje fatalmente inadecuado a lo visible, bastará con decir que Velázquez ha compuesto un cuadro; que en este cuadro se ha representado a sí mismo, en su estudio, o en un salón del Escorial, mientras pinta dos personajes que la infanta Margarita viene a ver, rodeada de dueñas, de meninas, de cortesanos y de enanos; que a este grupo pueden atribuírsele nombres muy precisos: la tradición reconoce aquí a doña María Agustina Sarmiento, allá a Nieto, en el primer plano a Nicolaso Pertusato, el bufón italiano. Bastará con añadir que los dos personajes que sirven de

modelos al pintor no son visibles cuando menos directamente, pero se les puede percibir en un espejo; y que se trata, a no dudar, del rey Felipe IV y de su esposa Mariana.

Estos nombres propios serán útiles referencias, evitaren las designaciones ambiguas; en todo caso, nos dirán qué es lo que ve el pintor y, con él, la mayor parte de los personajes del cuadro. Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre metódico y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces.

Así, pues, será necesario pretender que no sabemos quién se refleja en el fondo del espejo, e interrogar este reflejo al nivel mismo de su existencia.

Por lo pronto, se trata del revés de la gran tela representada a la izquierda. El revés o, mejor dicho, el derecho ya que muestra de frente lo que ésta oculta por su posición. Además, se opone a la ventana y la refuerza. Al igual que ella, es un lugar común en el cuadro y en lo que éste tiene de exterior. Pero la ventana opera por el movimiento continuo de una efusión que, de derecha a izquierda, reúne a los personajes atentos, al pintor, al cuadro, con el espectáculo que contemplan; el espejo, por un movimiento violento, instantáneo, de pura sorpresa, va a buscar delante del cuadro lo que se contempla, pero que no es visible, para hacerlo visible, en el término de la profundidad ficticia, si bien sigue indiferente a todas las miradas. El punteado imperioso que se traza entre el reflejo y lo que refleja, corta perpendicularmente el flujo lateral de luz. Por último —se trata de la tercera función de este espejo—, está junto a una puerta que se abre, como él, en el muro del fondo. Recorta

así un rectángulo claro cuya luz mate no se expande por el cuarto. No sería sino un aplanamiento dorado si no estuviera ahuecado hacia el exterior, por un batiente tallado, la curva de una cortina y la sombra de varios escalones. Allí empieza un corredor; pero en vez de perderse en la oscuridad, se disipa en un estallido amarillo en el que la luz, sin entrar, se arremolina y reposa en sí misma. Sobre este fondo, a la vez cercano y sin límites, un hombre destaca su alta silueta; está visto de perfil; en una mano sostiene el peso de una colgadura; sus pies están colocados en dos escalones diferentes; tiene una rodilla flexionada. Quizá va a entrar en el cuarto; quizá se limita a observar lo que pasa en el interior, satisfecho de ver sin ser visto. Lo mismo que el espejo, fija el envés de la escena: y no menos que al espejo, nadie le presta atención. No se sabe de dónde viene; se puede suponer que, siguiendo los inciertos corredores, ha llegado al cuarto en el que están reunidos los personajes y donde trabaja el pintor; pudiera ser que él también estuviera, hace un momento, en la parte delantera de la escena, en la región invisible que contemplan todos los ojos del cuadro. Lo mismo que las imágenes que se perciben en el fondo del espejo, sería posible que él fuera un emisario de este espacio evidente y oculto. Hay, sin embargo, una diferencia: él está allí en carne y hueso; surge de fuera, en el umbral del aire representado; es indudable —no un reflejo probable, sino una irrupción. El espejo, al hacer ver, más allá de los muros del estudio, lo que sucede ante el cuadro, hace oscilar, en su dimensión sagital, el interior y el exterior. Con un pie sobre el escalón y el cuerpo por completo de perfil, el visitante ambiguo entra y sale a la vez, en un balanceo inmóvil. Repite en su lugar, si bien en la realidad sombría de su cuerpo, el movimiento instantáneo de las imágenes que atraviesan la habitación, penetran en el espejo, reflejándose en él y surgen de nuevo como especies visibles, nuevas e idénticas. Pálidas, minúsculas, las siluetas del espejo son recusadas por la alta y sólida estatura del hombre que surge en el marco de la puerta.

Pero es necesario descender de nuevo del fondo del cuadro y pasar a la parte anterior de la escena; es necesario abandonar este contorno cuya voluta acaba de recorrerse. Si partimos de la mirada del pintor que, a la izquierda, constituye una especie de centro desplazado, se percibe en seguida el revés de la tela, después los cuadros expuestos, con el espejo en el centro, más allá la puerta abierta, nuevos cuadros, cuya perspectiva, muy aguda, no permite ver sino el espesor de los marcos, por último, a la extrema derecha, la ventana o, mejor dicho, la abertura por la que se derrama la luz. Esta concha en forma de hélice ofrece todo el ciclo de la representación: la mirada, la paleta y el pincel, la tela limpia de señales (son los

instrumentos materiales de la representación), los cuadros, los reflejos, el hombre real (la representación acabada, pero libre al parecer de los contenidos ilusorios o verdaderos que se le yuxtaponen); después la representación se anula: no se ve más que los cuadros y esta luz que los baña desde el exterior y que éstos, a su vez, deberían reconstituir en su especie propia como si viniera de otra parte, atravesando sus marcos de madera oscura. Y, en efecto, se ve esta luz sobre el cuadro que parece surgir en el intersticio del marco; y de ahí alcanza la frente, las mejillas, los ojos, la mirada del pintor que tiene en una mano la paleta y en la otra el extremo del pincel... De esta manera se cierra la voluta o, mejor dicho, por obra de esta luz, se abre.

Esta abertura no es, como la del fondo, una puerta que se ha abierto; es el largo mismo del cuadro y las miradas que allí ocurren no son las de un visitante lejano. El friso que ocupa el primer y el segundo plano del cuadro representa —si incluimos al pintor— ocho personajes. De ellos, cinco miran la perpendicular del cuadro, con la cabeza más o menos inclinada, vuelta o ladeada. El centro del grupo es ocupado por la pequeña infanta, con su amplio vestido gris y rosa. La princesa vuelve la cabeza hacia la derecha del cuadro, en tanto que su torso y el guardainfante del vestido van ligeramente hacia la izquierda; pero la mirada se dirige rectamente en dirección del espectador que se encuentra de cara al cuadro. Una línea media que dividiera al cuadro en dos secciones iguales, pasaría entre los ojos de la niña. Su rostro está a un tercio de la altura total del cuadro. Tanto que, a no dudarlo, reside allí el tema principal de la composición; el objeto mismo de esta pintura. Como para probarlo y subrayarlo aún más, el autor ha recurrido a una figura tradicional: a un lado del personaje central, ha colocado otro, de rodillas, que lo contempla. Como un donante en oración, como el Ángel que saluda a la Virgen, una doncella, de rodillas, tiende las manos hacia la princesa. Su rostro se recorta en un perfil perfecto. Está a la altura del de la niña. La dueña mira a la princesa y sólo a ella. Un poco más a la derecha, otra menina, vuelta también hacia la infanta, ligeramente inclinada sobre ella, dirige empero los ojos hacia adelante, al punto al que ya miran el pintor y la princesa. Por último, dos grupos de dos personajes cada uno: el primero, retirado, el otro, formado por enanos, en el primer plano. En cada una de estas parejas, un personaje ve de frente y el otro a la derecha o a la izquierda. Por su posición y por su talla, estos dos grupos se corresponden y forman un duplicado: atrás, los cortesanos (la mujer, a la izquierda, ve hacia la derecha); adelante, los enanos (el niño que está en la extrema derecha ve hacia el interior del cuadro). Este conjunto de

personajes, así dispuesto, puede formar, según que se preste atención al cuadro o al centro de referencia que se haya elegido, dos figuras. La primera sería una gran X; en el punto superior izquierdo estaría la mirada del pintor, y a la derecha, la del cortesano; en la punta inferior, del lado izquierdo, estaría la esquina de la tela representada del revés (más exactamente, el pie del caballete); al lado derecho, el enano (con el zapato sobre el lomo del perro). En el cruce de estas dos líneas, en el centro de la X, estaría la mirada de la infanta. La otra figura sería más bien una amplia curva: sus dos límites estarían determinados por el pintor, a la izquierda, y el cortesano de la derecha —extremidades altas y distantes—; la cavidad, mucho más cercana, coincidiría con el rostro de la princesa y con la mirada que la dueña le dirige. Esta línea traza un tazón que, a la vez, encierra y separa, en el centro del cuadro, la colocación del espejo.

Así, pues, hay dos centros que pueden organizar el cuadro, según que la atención del espectador revolotee y se detenga aquí o allá. La princesa está de pie en el centro de una cruz de San Andrés que gira en torno a ella, con el torbellino de los cortesanos, las meninas, los animales y los bufones. Pero este eje está congelado. Congelado por un espectáculo que sería absolutamente invisible si sus mismos personajes, repentinamente inmóviles, no ofrecieran, como en la cavidad de una copa, la posibilidad de ver en el fondo del espejo el imprevisto doble de su contemplación. En el sentido de la profundidad, la princesa está superpuesta al espejo; en el de la altura, es el reflejo el que está superpuesto al rostro. Pero la perspectiva los hace vecinos uno del otro. Así, pues, de cada uno de ellos sale una línea inevitable; la nacida del espejo atraviesa todo el espesor representado (y hasta algo más, ya que el espejo horada el muro del fondo y hace nacer, tras él, otro espacio); la otra es más corta; viene de la mirada de la niña y sólo atraviesa el primer plano. Estas dos líneas sagitales son convergentes, de acuerdo con un ángulo muy agudo, y su punto de encuentro, saliendo de la tela, se fija ante el cuadro, más o menos en el lugar en el que nosotros lo vemos. Es un punto dudoso, ya que no lo vemos; punto inevitable y perfectamente definido, sin embargo, ya que está prescrito por las dos figuras maestras y confirmado además por otros punteados adyacentes que nacen del cuadro y escapan también de él.

En última instancia, ¿qué hay en este lugar perfectamente inaccesible, ya que está fuera del cuadro, pero exigido por todas las líneas de su composición? ¿Cuál es el espectáculo, cuáles son los rostros que se reflejan primero en las pupilas de la infanta, después en las de los cortesanos y el pintor y, por último, en la lejana claridad del

espejo? Pero también la pregunta se desdobra: el rostro que refleja el espejo y también el que lo contempla; lo que ven todos los personajes del cuadro, son también los personajes a cuyos ojos se ofrecen como una escena que contemplar. El cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena. Reciprocidad pura que manifiesta el espejo que ve y es visto y cuyos dos momentos se desatan en los dos ángulos del cuadro: a la izquierda, la tela vuelta, por la cual el punto exterior se convierte en espectáculo puro; a la derecha, el perro echado, único elemento del cuadro que no ve ni se mueve; porque no está hecho, con sus grandes relieves y la luz que juega sobre su piel sedosa, sino para ser objeto que ver.

Una primera ojeada al cuadro nos ha hecho saber de qué está hecho este espectáculo a la vista. Son los soberanos. Se les adivina ya en la mirada respetuosa de la asistencia, en el asombro de la niña y los enanos. Se les reconoce, en el extremo del cuadro, en las dos pequeñas siluetas que el espejo refleja. En medio de todos estos rostros atentos, de todos estos cuerpos engalanados, son la más pálida, la más irreal, la más comprometida de todas las imágenes: un movimiento, un poco de luz bastaría para hacerlos desvanecerse. De todos estos personajes representados, son también los más descuidados, porque nadie presta atención a ese reflejo que se desliza detrás de todo el mundo y se introduce silenciosamente por un espacio insospechado; en la medida en que son visibles, son la forma más frágil y más alejada de toda realidad. A la inversa, en la medida en que, residiendo fuera del cuadro, están retirados en una invisibilidad esencial, ordenan en torno suyo toda la representación; es a ellos a quienes se da la cara, es hacia ellos hacia donde se vuelve, es a sus ojos a los que se presenta la princesa con su traje de fiesta; de la tela vuelta a la infanta y de ésta al enano que juega en la extrema derecha, se traza una curva (o, mejor dicho, se abre la rama inferior de la X) para ordenar a su vista toda la disposición del cuadro y hacer aparecer así el verdadero centro de la composición, al que están sometidos en última instancia la mirada de la niña y la imagen del espejo.

Este centro es, en la anécdota, simbólicamente soberano ya que está ocupado por el rey Felipe IV y su esposa. Pero, sobre todo, lo es por la triple función que ocupa en relación con el cuadro. En él vienen a superponerse con toda exactitud la mirada del modelo en el momento en que se la pinta, la del espectador que contempla la escena y la del pintor en el momento en que compone su cuadro (no el representado, sino el que está delante de nosotros y del cual hablamos). Estas tres funciones "de vista" se confunden en un punto exterior al cuadro: es decir, ideal en relación con lo represen-

tado, pero perfectamente real ya que a partir de él se hace posible la representación. En esta realidad misma, no puede ser en modo alguno invisible. Y, sin embargo, esta realidad es proyectada al interior del cuadro —proyectada y difractada en tres figuras que corresponden a las tres funciones de este punto ideal y real. Son: a la izquierda, el pintor con su paleta en la mano (autorretrato del autor del cuadro); a la derecha el visitante, con un pie en el escalón, dispuesto a entrar en la habitación; toma al revés toda la escena, pero ve de frente a la pareja real, que es el espectáculo mismo; por fin, en el centro, el reflejo del rey y de la reina, engalanados, inmóviles, en la actitud de modelos pacientes.

Reflejo que muestra ingenuamente, y en la sombra, lo que todo el mundo contempla en el primer plano. Restituye, como por un encantamiento, lo que falta a esta vista: a la del pintor, el modelo que recopia allá abajo sobre el cuadro su doble representado; a la del rey, su retrato que se realiza sobre el verso de la tela y que él no puede percibir desde su lugar; a la del espectador, el centro real de la escena, cuyo lugar ha tomado como por fractura. Bien puede ser que esta generosidad del espejo sea ficticia; quizá oculta tanto como manifiesta o más aún. El lugar donde domina el rey con su esposa es también el del artista y el espectador: en el fondo del espejo podría aparecer —debería aparecer— el rostro anónimo del que pasa y el de Velázquez. Porque la función de este reflejo es atraer al interior del cuadro lo que le es íntimamente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega. Pero, por estar presentes en el cuadro, a derecha e izquierda, el artista y el visitante no pueden alojarse en el espejo: así como el rey aparece en el fondo del espejo en la medida misma en que no pertenece al cuadro.

En la gran voluta que recorre el perímetro del estudio, desde la mirada del pintor, con la paleta y la mano detenidas, hasta los cuadros terminados, nace la representación, se cumple para deshacerse de nuevo en la luz; el ciclo es perfecto. Por el contrario, las líneas que atraviesan la profundidad del cuadro están incompletas; falta a todas ellas una parte de su trayecto. Esta laguna se debe a la ausencia del rey —ausencia que es un artificio del pintor. Pero este artificio recubre y señala un vacío inmediato: el del pintor y el espectador cuando miran o componen el cuadro. Quizá, en este cuadro como en toda representación en la que, por así decirlo, se manifieste una esencia, la invisibilidad profunda de lo que se ve es solidaria de la invisibilidad de quien ve —a pesar de los espejos, de los reflejos, de las imitaciones, de los retratos. En torno a la escena se han depositado los signos y las formas sucesivas de la representación;

pero la doble relación de la representación con su modelo y con su soberano, con su autor como aquel a quien se hace la ofrenda, tal representación se interrumpe necesariamente. Jamás puede estar presente sin residuos, aunque sea en una representación que se dará a sí misma como espectáculo. En la profundidad que atraviesa la tela, forma una concavidad ficticia y la proyecta ante sí misma, no es posible que la felicidad pura de la imagen ofrezca jamás a plena luz al maestro que representa y al soberano al que se representa.

Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquella recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación.

I. LAS CUATRO SIMILITUDES

Hasta fines del siglo xvi, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación —ya fuera fiesta o saber— se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar.

Es necesario que nos detengamos un poco en este momento del tiempo en el que la semejanza va a desligarse de su pertenencia al saber y desaparecerá, cuando menos en parte, del horizonte del conocimiento. ¿Cómo se pensaba la similitud a fines del siglo xvi o aun a principios del xvii? ¿Cómo podía organizar las figuras del saber? Si es verdad que las cosas que se asemejaban eran infinitas ¿podemos, cuando menos, establecer las formas según las cuales podrían llegar a ser semejantes unas a otras?

La trama semántica de la semejanza en el siglo xvi es muy rica: *Amicitia*, *Aequalitas* (*contractus*, *consensus*, *matrimonium*, *societas*, *pax et similia*), *Consonantia*, *Concertus*, *Continuum*, *Paritas*, *Proportio*, *Similitudo*, *Conjunctio*, *Copula*.¹ Existen, desde luego, muchas otras nociones que se entrecruzan en la superficie del pensamiento, se superponen, se refuerzan o se limitan. Por el momento, bastará con indicar las figuras principales que prescriben sus articulaciones al saber de la semejanza. Hay cuatro que son, con toda certeza, esenciales.

Por lo pronto, la *convenientia*. A decir verdad, la vecindad de los lugares se encuentra designada con más fuerza por esta palabra que la similitud. Son “convenientes” las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extre-

¹ P. Grégoire, *Syntaxeon artis mirabilis*, Colonia, 1610, p. 28.

midad de una traza el principio de la otra. Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas. Doble desde que se trata de aclararla: semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades; ya que en este continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro cuando menos. Además, de este contacto nacen por cambio nuevas semejanzas; se impone un régimen común; a la similitud, en cuanto razón sorda de la vecindad, se superpone una semejanza que es el efecto visible de la proximidad. Por ejemplo, el alma y el cuerpo son dos veces convenientes: ha sido necesario que el pecado hiciera del alma algo denso, pesado y terrestre para que Dios la pusiera en lo más hondo de la materia. Pero, por esta vecindad, el alma recibe los movimientos del cuerpo y se asimila a él, en tanto que “el cuerpo se altera y se corrompe por las pasiones del alma”.² Dentro de la amplia sintaxis del mundo, los diferentes seres se ajustan unos a otros; la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea. La semejanza impone vecindades que, a su vez, aseguran semejanzas. El lugar y la similitud se enmarañan: se ve musgo sobre las conchas, plantas en la cornamenta de los ciervos, especie de hierba sobre el rostro de los hombres; y el extraño zoofito yuxtapone, mezclándolas, las propiedades que lo hacen semejante tanto a la planta como al animal.³ Otros tantos signos de conveniencia.

La *convenientia* es una semejanza ligada al espacio en la forma de “cerca y más cerca”. Pertenece al orden de la conjunción y del ajuste. Por ello, pertenece menos a las cosas mismas que al mundo en el que ellas se encuentran. El mundo es la “conveniencia” universal de las cosas; en el agua hay tantos peces como en la tierra animales u objetos producidos por la naturaleza o por los hombres (¿acaso no existen peces que se llaman *Episcopus*, otros *Catena*, otros *Priapus*?); en el agua y en la tierra tantos seres como en el cielo, a los cuales responden; en fin, en todo lo creado hay tantos como los que podríamos encontrar eminentemente contenidos en Dios. “Sembrador de la Existencia, del Poder, del Conocimiento y del Amor.”⁴ Así, por el encadenamiento de la semejanza y del espacio, por la fuerza de esta conveniencia que avecina lo semejante y asimila lo cercano, el mundo forma una cadena consigo mismo. En cada punto

² G. Porta, *De humana physiognomia*, 1583; trad. francesa, *La Physionomie humaine*, 1655, p. 1.

³ U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, Bolonia, 1647, p. 663.

⁴ T. Campanella, *Realis philosophia*, Frankfurt, 1623, p. 98.

de contacto comienza y termina un anillo que se asemeja al anterior y se asemeja al siguiente; y las similitudes se persiguen de círculo en círculo, reteniendo los extremos en su distancia (Dios y la Materia), acercándolos de manera que la voluntad del Todopoderoso penetre hasta los rincones más adormecidos. En un texto de su *Magia natural*, Porta evoca esta cadena inmensa, tensa y vibrante, esta cuerda de la conveniencia: "Por lo que se refiere a su vegetación, la planta conviene con la bestia bruta y, por el sentimiento, el animal brutal con el hombre que se conforma con el resto de los astros por su inteligencia; este enlace procede con tanta propiedad que parece una cuerda tendida desde la primera causa hasta las cosas bajas e ínfimas, por un enlace recíproco y continuo; de tal suerte que la virtud superior al expandir sus rayos vendrá al punto en que si se toca una extremidad de ella, temblará y hará mover al resto".⁵

La segunda forma de similitud es la *aemulatio*, una especie de conveniencia que estaría libre de la ley del lugar y jugaría, inmóvil, en la distancia. Un poco 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. Hay en la emulación algo del reflejo y del espejo; por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo. De lejos, el rostro es el émulo del cielo y así como la mente del hombre refleja, imperfectamente, la sabiduría de Dios, así los dos ojos, con su claridad limitada, reflejan la gran iluminación que hacen resplandecer, en el cielo, el sol y la luna; la boca es Venus, ya que por ella pasan los besos y las palabras de amor; la nariz nos entrega una imagen minúscula del cetro de Júpiter y del caduceo de Mercurio.⁶ Por medio de esta relación de emulación, las cosas pueden imitarse de un cabo a otro del universo sin encadenamiento ni proximidad: por su reducción especular, el mundo abole la distancia que le es propia; triunfa así sobre el lugar que le es dado a cada cosa. ¿Cuáles son los primeros de estos reflejos que recorren el espacio? ¿Dónde está la realidad y dónde la imagen proyectada? Con frecuencia resulta imposible decirlo, pues la emulación es una especie de gemelidad natural de las cosas; nace de un pliegue del ser cuyos dos lados, de inmediato, se enfrentan. Paracelso compara este desdoblamiento fundamental del mundo con la imagen de dos gemelos "que se asemejan

⁵ G. Porta, *Magiae naturalis*, 1589, trad. francesa, *Magie naturelle*, Ruán, 1650, p. 22.

⁶ U. Aldrovandi, *Monstrorum historia*, p. 3.

de modo perfecto, sin que sea posible a persona alguna decir cuál ha dado al otro su similitud".⁷

Sin embargo, la emulación deja inertes, una frente a otra, las dos figuras reflejadas que opone. Sucede que una sea la más débil y acoja la fuerte influencia de la que se refleja en su espejo pasivo. ¿Acaso no imprimen las estrellas sobre las hierbas de la tierra, cuyo modelo sin cambio son, la forma inalterable, y sobre las cuales les ha sido dado verter secretamente toda la dinastía de sus influencias? La tierra sombría es el espejo del cielo sembrado, pero en esta justa los dos rivales no tienen un valor ni una dignidad iguales. Los claros de la hierba reproducen, sin violencia, la forma pura del cielo: "Las estrellas —dice Crollius— son la matriz de todas las hierbas de la tierra y cada estrella del cielo es sólo la prefiguración espiritual de una hierba, tal como la representa, de tal manera que cada hierba o planta es una estrella terrestre que mira al cielo, del mismo modo que cada estrella es una planta celeste en forma espiritual, que sólo es diferente por su materia de las terrestres... las plantas y las hierbas celestes se vuelven hacia el lado de la tierra y miran a las hierbas que han procreado, insuflándoles alguna virtud particular.

Pero sucede también que la justa permanece abierta y que el tranquilo espejo no refleja más que la imagen de "dos soldados irritados". Ahora, la similitud se convierte en el combate de una forma contra otra —o, mejor dicho, de una misma forma separada de sí por el peso de la materia o la distancia de los lugares. El hombre de Paracelso está, como el firmamento, "constelado de astros"; pero no le está ligado como "el ladrón a las galeras, el asesino al potro, el pez al pescador, el animal a quien le da caza". Pertenece al firmamento del hombre el ser "libre y poderoso", "no obedecer orden alguno", "no estar regido por ninguna de las otras criaturas". Su cielo interior puede ser autónomo y reposar sólo en sí mismo, a condición de que por su sabiduría, que es también saber, llegue a ser semejante al orden del mundo, lo retome en sí y equilibre así en su firmamento interno aquel en el que centellean las estrellas verdaderas. Así, pues, esta sabiduría del espejo comprenderá a su vez al mundo en el que estaba colocada; su gran anillo girará hasta el fondo del cielo y más allá; el hombre descubrirá que él contiene "las estrellas en el interior de sí mismo... y que lleva así al firmamento con todas sus influencias".⁸

⁷ Paracelso, *Liber Paramirum*, 1559; trad. francesa de Grillot de Givry, París, 1913, p. 3.

⁸ Crollius, *Tractatus novus de signaturis rerum internis*, 1608; trad. francesa, *Traité des signatures*, Lyon, 1624, p. 18.

⁹ Paracelso, *loc. cit.*

Así, pues, la emulación se da primero bajo la forma de un simple reflejo, furtivo y lejano; recorre en silencio los espacios del mundo. Pero la distancia que atraviesa no queda anulada por su sutil metáfora; permanece abierta para la visibilidad. En este duelo, las dos figuras que se enfrentan se amparan una a otra. Lo semejante comprende a lo semejante que, a su vez, lo rodea y que quizá será de nuevo comprendido por una duplicación que tiene el poder de proseguir al infinito. Los anillos de emulación no forman una cadena como los elementos de la conveniencia: son más bien círculos concéntricos, reflejados y rivales.

La tercera forma de similitud es la *analogía*. Viejo concepto familiar ya a la ciencia griega y al pensamiento medieval, pero cuyo uso ha llegado a ser probablemente diferente. En esta analogía se superponen la *convenientia* y la *aemulatio*. Al igual que ésta, asegura el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio; pero habla, como aquélla, de ajustes, de ligas y de juntura. Su poder es inmenso, pues las similitudes 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. Así aligerada, puede ofrecer, a partir de un mismo punto, un número infinito de parentescos. Por ejemplo, la relación de los astros con el cielo en el que centellean se encuentra de nuevo así: de la hierba a la tierra, de los vivientes al globo que habitan, de los minerales y los diamantes a las rocas en las que están enterrados, de los órganos de los sentidos al rostro que animan, de las manchas de la piel al cuerpo que marcan en secreto. Una analogía puede también volverse sobre sí misma sin ser, por ello, impugnada. La vieja analogía de la planta y el animal (el vegetal es un animal que está de cabeza, con la boca —o sea las raíces— hundida en la tierra) no es criticada ni borrada por Cesalpino; por el contrario la refuerza, la multiplica por sí misma, al descubrir que la planta es un animal erguido, cuyos principios nutritivos suben del fondo hacia la cima, a lo largo de un tallo que se extiende como un cuerpo y termina en una cabeza —rama, flores, hojas: relación inversa, pero no contradictoria, con la primera analogía que pone “la raíz en la parte inferior de la planta, el tallo en la parte superior, porque entre los animales, la red venosa empieza también en la parte inferior del vientre y la vena principal sube hacia el corazón y la cabeza”.¹⁰

Tanto esta reversibilidad como esta polivalencia dan a la analogía un campo universal de aplicación. Por medio de ella, pueden relacionarse todas las figuras del mundo. Sin embargo, existe en este espacio surcado en todas direcciones, un punto privilegiado: está

¹⁰ Cesalpino, *De plantis libri xvi*, 1583.

saturado de analogías (cada una puede encontrar allí su punto de apoyo) y, pasando por él, las relaciones se invierten sin alterarse. Este punto es el hombre; está en proporción con el cielo, y también con los animales y las plantas, lo mismo que con la tierra, los metales, las estalactitas o las tormentas. Erguido entre las faces del mundo, tienen relación con el firmamento (su rostro es a su cuerpo lo que la faz del cielo al éter; su pulso palpita en sus venas como los astros circulan según sus vías propias; las siete aberturas forman en su rostro lo que son los siete planetas del cielo); pero equilibra todas estas relaciones y se las reencuentra, similares, en la analogía del animal humano con la tierra en que habita: su carne es gleba; sus huesos, rocas; sus venas, grandes ríos; su vejiga, el mar y sus siete miembros principales, los siete metales que se ocultan en el fondo de las minas.¹¹ El cuerpo del hombre es siempre la mitad posible de un atlas universal. Sabemos que Pierre Belon trazó, hasta el más mínimo detalle, la primera lámina comparativa del esqueleto humano y el de las aves: se ve ahí “el alón llamado apéndice que está en proporción en el ala, en lugar del pulgar de la mano; la extremidad del alón que es como los dedos en nosotros...; los huesos dados por patas a las aves corresponden a nuestro talón; así como nosotros tenemos cuatro dedos menores en el pie, las aves tienen cuatro dedos, de los cuales el de atrás se da en proporción, como el dedo gordo en nosotros”.¹² Toda esta precisión sólo puede ser anatomía comparada para quien la ve armado con los conocimientos del siglo xix. Sucede que la reja a través de la cual dejamos llegar hasta nuestro saber las figuras de la semejanza, corta de nuevo en este punto (y casi sólo en él) lo que había dispuesto sobre las cosas el saber del siglo xvi.

Pero, a decir verdad, la descripción de Belon no hace sino destacar la positividad que la ha hecho posible en su época. No es ni más científica ni más racional que la observación de Aldrovandi cuando compara las partes bajas del hombre con los lugares infectos del mundo, con el infierno, con sus tinieblas, con los condenados que son como los excrementos del Universo;¹³ pertenece a la misma cosmografía analógica que la comparación, clásica en la época de Crollius, entre la apoplejía y la tempestad: ésta empieza cuando el aire se hace pesado y se agita, la crisis en el momento en el que los pensamientos se hacen pesados, inquietos; después las nubes se hacen, el vientre se hincha, la tormenta estalla y la vejiga se rompe; los rayos fulminan en tanto que los ojos brillan con un fulgor terrible,

¹¹ Crollius, *Tractatus de signaturis*, trad. francesa cit., p. 88.

¹² P. Belon, *Histoire de la nature des oiseaux*, París, 1555, p. 37.

¹³ Aldrovandi, *Monstrorum historia*, p. 4.

cae la lluvia, la boca espumea, los relámpagos se desencadenan en tanto que los espíritus hacen estallar la piel; pero he aquí que el tiempo aclara de nuevo y la razón se restablece en el enfermo.¹⁴ El espacio de las analogías es, en el fondo, un espacio de irradiación. Por todas partes, el hombre se preocupa por sí mismo; pero, a la inversa, este mismo hombre transmite las semejanzas que él recibe del mundo. Es el gran foco de las proporciones —el centro en el que vienen a apoyarse las relaciones y de donde son reflejadas de nuevo.

Por último, la cuarta forma de semejanza queda asegurada por el juego de las *simpatías*. Aquí no existe ningún camino determinado de antemano, ninguna distancia está supuesta, ningún encadenamiento prescrito. La simpatía juega en estado libre en las profundidades del mundo. Recorre en un instante los más vastos espacios: del planeta al hombre regido por él, cae la simpatía de lejos como un rayo; por el contrario puede nacer de un solo contacto —como “estas rosas de duelo que servirán para las exequias”, que, por su sola cercanía a la muerte, harán que toda persona que respire su perfume se sienta “triste y agonizante”¹⁵ Pero su poder 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: atrae lo pesado hacia la pesantez del suelo y lo ligero hacia el éter sin peso; lleva las raíces hacia el agua y hace girar, con la curva del sol, a la gran flor amarilla del girasol. Es más, al atraer unas cosas hacia las otras por un movimiento exterior y visible, suscita secretamente un movimiento interior —un desplazamiento de cualidades que se relevan unas a otras; el fuego, por ser cálido y ligero, se eleva en el aire hacia el cual se enderezan incansablemente sus llamas; pero pierde su propia sequedad (que lo emparenta con la tierra) y adquiere así una humedad (que lo liga al agua y al aire); desaparece después en un ligero vapor, en humo blanco, en nube: se ha convertido en aire. La simpatía es un ejemplo 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 no se nivelara su poder, el mundo se reduciría a un punto, a una masa homogénea, a la melancólica figura de lo *Mismo*: todas sus partes tenderían unas a otras y se comunicarían

¹⁴ Crollius, *Tractatus de signaturis*, trad. francesa cit., p. 87.

¹⁵ G. Porta, *Magiae naturalis*, trad. francesa cit., p. 72.

entre sí sin ruptura ni distancia, como las cadenas de metal, suspendidas por simpatía del atractivo de un solo imán.¹⁶

Por ello, la simpatía es 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 perseverar en lo que es: “Es cosa bien sabida que existe odio entre las plantas... se dice que el olivo y la vid odian a la col; el pepino huye del olivo... Si se sobreentiende que se cruzan por el calor del sol y el humor de la tierra, es necesario que todo árbol opaco y espeso sea pernicioso para los otros, lo mismo que el que tiene mucha raíz”.¹⁷ Así, hasta el infinito, a través del tiempo, los seres del mundo se odian y mantienen su feroz apetito en contra de toda simpatía. “La rata de la India es perniciosa para el cocodrilo, pues Naturaleza se lo ha dado por enemigo; de tal modo que cuando el feroz se goza al sol, le tiende una trampa con sagacidad mortal; dándose cuenta de que el cocodrilo, adormecido en su deleite, duerme con el hocico abierto, se mete por allí y se cuela por el largo gáznate hasta el vientre, cuyas entrañas roe y sale al fin por el vientre de la bestia muerta.” Pero, a su vez, todos los enemigos de la rata la acechan: ya que está en discordia con la araña y “combatiendo muchas veces con el áspid, muere”. Por medio de este juego de la antipatía que las dispersa, a la vez que las atrae al combate, las convierte en asesinas y las expone a su vez a la muerte, sucede que las cosas, las bestias y todas las figuras del mundo siguen siendo lo que son.

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 que le corresponde. Explica que las cosas se crucen, se desarrollen, se mezclen, desaparezcan, mueran y se recobren indefinidamente; en suma, que haya un espacio (que, sin embargo, no carece de referencia ni de repetición, de puerto de similitud) y un tiempo (que, sin embargo, permite reaparecer indefinidamente las mismas figuras, las mismas especies, los mismos elementos). “Por mucho que de suyo los cuatro cuerpos (agua, aire, fuego y tierra) sean simples y tengan sus cualidades distintas, dado que el Creador ordenó que los cuerpos elementales estén compuestos de elementos mezclados, tal es la razón por la que sus conveniencias y discordancias son notables, lo que se conoce por sus cualidades. El elemento del fuego es cálido y seco; tiene por la tanto antipatía hacia los del agua que es fría y húmeda.

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 72.

¹⁷ J. Cardano, *De subtilitate rerum*, 1552; trad. francesa, *De la subtilité*, París, 1656, p. 154.

El aire es cálido y húmedo, la tierra fría es seca, es la antipatía. Para hacerlos concordar, el aire ha sido puesto entre el fuego y el agua, el agua entre la tierra y el aire. En tanto que el aire es cálido, avicinada bien con el fuego y su humedad se acomoda a la del agua. De nuevo, dado que su humedad es templada, modera el calor del fuego y recibe ayuda de él, como por otra parte, por su calor mediocre, entibia la frialdad húmeda del agua. La humedad del agua es calentada por el calor del aire y alivia la fría sequedad de la tierra.”¹⁸ La soberanía de la pareja simpatía-antipatía, el movimiento y la dispersión que prescribe, dan lugar a todas las formas de la semejanza. De este modo, se retoman y explican las tres primeras similitudes. Todo el volumen del mundo, todas las vecindades de la conveniencia, todos los ecos de la emulación, todos los encadenamientos de la analogía, son sostenidos, mantenidos y duplicados por este espacio de la simpatía y de la antipatía que no cesa de acercar las cosas y de tenerlas a distancia. Por medio de este juego, el mundo permanece idéntico; las semejanzas siguen siendo lo que son y asemejándose. Lo mismo sigue lo mismo, encerrado en sí mismo.

2. LAS SIGNATURAS

Sin embargo, el sistema no está cerrado. Queda una abertura, por la que todo el juego de semejanza corre el riesgo de escaparse a sí mismo, o de permanecer en la noche, si no fuera porque una nueva figura de la similitud viene a acabar el círculo —a hacerlo, a la vez, perfecto y manifiesto.

Convenientia, aemulatio, analogia y sympathia nos dicen cómo ha de replegarse el mundo sobre sí mismo, duplicarse, reflejarse o encadenarse, para que las cosas puedan asemejarse. Nos dicen cuáles son los caminos de la similitud y por dónde pasan; no dónde está ni cómo se la ve, ni por qué marca se la reconoce. Ahora bien, podría suceder que atravesáramos toda esta maravillosa abundancia de semejanzas, sin sospechar que ha sido preparada desde hace largo tiempo por el orden del mundo y para nuestro mayor bienestar. Para saber que el acónito cura nuestras enfermedades de los ojos o que la nuez triturada en espíritu de vino sana nuestros dolores de cabeza, es necesario una marca que nos lo advierta: sin ella este secreto seguiría indefinidamente su sueño. ¿Se hubiera sabido alguna vez que entre un hombre y su planeta hay una relación de gemelidad o de combate, si no hubiera en su cuerpo y entre las líneas de su rostro la señal de que es rival de Marte o está emparentado con Saturno?

¹⁸ S. C. S., *Annotations au Grand Miroir du Monde de Duchesne*, p. 498.

Es necesario que las similitudes ocultas se señalen en la superficie de las cosas; es necesaria una marca visible de las analogías invisibles. ¿Acaso no es toda semejanza, a la vez, lo más manifiesto y lo más oculto? En efecto, no está compuesta de pedazos yuxtapuestos —unos idénticos, otros diferentes: es de un solo golpe, una similitud que se ve o que no se ve. Carecería pues de criterio, si no hubiera en ella —o por encima o a un lado— un elemento de decisión que transforma su centelleo dudoso en clara certidumbre.

No hay semejanza sin signature. El mundo de lo similar sólo puede ser un mundo marcado. “No es la voluntad de Dios —dice Paracelso— que permanezca oculto lo que Él ha creado para beneficio del hombre y le ha dado... Y aun si hubiera ocultado ciertas cosas, nada ha dejado sin signos exteriores y visibles por marcas especiales —del mismo modo que un hombre que ha enterrado un tesoro señala el lugar a fin de poder volver a encontrarlo.”¹⁹ El conocer las similitudes se basa en el registro cuidadoso de estas signatures y en su desciframiento. Es inútil detenerse en la corteza de las plantas para conocer su naturaleza; es necesario ir directamente a sus marcas —“a la sombra e imagen de Dios que ellas portan o a la virtud interna que les ha sido conferida por el cielo como un don natural... virtud, afirmo, que se reconoce mejor por la signature”.²⁰ El sistema de signatures invierte la relación de lo visible con lo invisible. La semejanza era la forma invisible de lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles; sin embargo, para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad. Por esto, el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras —de “jeroglíficos”, según decía Turner. Y el espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafismos; todo a lo largo de la página se ven figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo único que hay que hacer es descifrarlas: “¿No es verdad, acaso, que todas las hierbas, plantas, árboles y demás que provienen de las entrañas de la tierra son otros tantos libros y signos mágicos?”²¹ El gran espejo tranquilo en cuyo fondo se miran las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes, está en realidad rumoroso de palabras. Los reflejos mudos son duplicados por las palabras que los indican. Y gracias a una última forma de semejanza que implica todas las demás y las encierra en un círculo único, el mundo puede compararse a un hom-

¹⁹ Paracelso, *Die 9 Bücher der Natura Rerum, Oeuvres*, ed. Suhdorff, t. ix, p. 393.

²⁰ Crollius, *Tractatus de signaturis*, trad. francesa cit., p. 4.

²¹ Id., *ibid.*, p. 6.

bre que habla: "así como los movimientos secretos de su entendimiento se manifiestan por la voz, así parece que las hierbas hablan al médico curioso por medio de su signatura, descubriéndole... sus virtudes interiores ocultas bajo el velo del silencio de la naturaleza".²²

Pero es necesario detenernos un poco sobre este lenguaje mismo. Sobre los signos de los que está formado. Sobre la manera en que estos signos remiten a aquello que indican.

Hay una simpatía entre el acónito y los ojos. Esta afinidad imprevista permanecería en las sombras, si no hubiera sobre la planta una signatura, una marca, algo así como una palabra que dice que ella es buena para las enfermedades de los ojos. Este signo es perfectamente legible en sus granos: son pequeños globos oscuros engarzados en películas blancas que figuran, poco más o menos, lo que los párpados son respecto a los ojos.²³ Lo mismo puede decirse de la afinidad entre la nuez y la cabeza; lo que cura "los dolores del pericráneo" es la espesa corteza verde que descansa sobre los huesos —sobre la cáscara— de la fruta: pero los males interiores de la cabeza son prevenidos por el núcleo mismo "que muestra enteramente el cerebro".²⁴ El signo de la afinidad, lo que la hace visible, es sencillamente la analogía; la cifra de la simpatía reside en la proporción.

Pero la proporción misma, ¿qué signatura llevará para que sea posible reconocerla? ¿Cómo podría saberse que las rayas de la mano o las líneas de la frente esbozan sobre el cuerpo humano las inclinaciones, los accidentes o los obstáculos de la gran tela de la vida? Sólo porque la simpatía hace que el cuerpo y el cielo se comuniquen y transmite los movimientos de los planetas a las aventuras de los hombres. Sólo también porque la brevedad de una línea refleja la imagen simple de una vida corta, el cruce de dos pliegues, el encuentro de un obstáculo, el movimiento ascendente de una arruga, el ascenso de un hombre hacia el éxito. La anchura es signo de riqueza e importancia; la continuidad señala la fortuna, la discontinuidad, el infortunio.²⁵ La gran analogía entre el cuerpo y el destino está señalada por todo el sistema de espejos y de atractivos. Son las simpatías y las emulaciones las que señalan las analogías.

En cuanto a la emulación, puede reconocérsela en la analogía: los ojos son estrellas puesto que esparcen luz sobre los rostros como los astros en la oscuridad y porque los ciegos están en el mundo como los clarividentes en lo más sombrío de la noche. También puede reconocérsela en la conveniencia: se sabe, a partir de los griegos,

²² Id., *ibid.*, p. 6.

²³ Id., *ibid.*, p. 33.

²⁴ Id., *ibid.*, pp. 33-4.

²⁵ J. Cardano, *Metoposcopia*, ed. de 1658, pp. III-VIII.

que los animales fuertes y valientes tienen la extremidad de los miembros ancha y bien desarrollada, como si su vigor se comunicara a las partes más lejanas de su cuerpo. De la misma manera, el rostro y la mano del hombre tienen semejanza con el alma a la que están unidos. Así, pues, el reconocimiento de las similitudes más visibles se hace sobre el fondo de un descubrimiento que es el de la conveniencia de las cosas entre sí. Y si se piensa ahora que la conveniencia no está definida siempre por una localización actual, sino que muchos seres que se convienen entre sí están separados (como sucede entre la enfermedad y su remedio, entre el hombre y sus astros, entre la planta y la tierra de la que necesita), se requiere de nuevo un signo de la conveniencia. Ahora bien, ¿qué otra señal hay de que dos cosas están encadenadas entre sí, de no ser que se atraigan recíprocamente, como el sol a la flor del girasol o como el agua al retoño del pepino,²⁶ sino que hay afinidad y como simpatía entre ellas?

De este modo se cierra el círculo. Se advierte, sin embargo, por medio de qué sistema de duplicaciones. Las semejanzas exigen una signatura, ya que ninguna de ellas podría ser notada si no estuviera marcada de manera legible. Pero ¿cuáles son estos signos? ¿En qué se reconoce, entre todos los aspectos del mundo y tantas figuras que se entrecruzan, que hay un carácter en el que conviene detenerse, porque indica una semejanza secreta y esencial? ¿Qué forma constituye el signo en su singular valor de signo? —La semejanza. Significa algo en la medida en que tiene semejanza con lo que indica (es decir, una similitud). No obstante, no señala una homología; pues su ser claro y distinto de signatura se borraría en el rostro cuyo signo es; es otra semejanza, una similitud vecina y de otro tipo que sirve para reconocer la primera, pero que es revelada, a su vez, por una tercera. Toda semejanza recibe una signatura; pero ésta no es sino una forma medianera de la misma semejanza. Tanto que el conjunto de marcas hace deslizarse, sobre el círculo de las similitudes, un segundo círculo que duplicaría exactamente y punto por punto al primero, si no fuera porque este pequeño desplazamiento hace que el signo de la simpatía resida en la analogía, el de la analogía en la emulación, el de la emulación en la conveniencia, que requiere a su vez, para ser reconocida, la señal de la simpatía... La signatura y lo que designa son exactamente de la misma naturaleza; sólo obedecen a una ley de distribución diferente; el corte es el mismo.

La forma designante y la forma designada son semejanzas, pero vecinas. Sin duda por ello la semejanza, en el saber del siglo XVI, es lo más universal que hay; a la vez que lo más visible, aunque, sin

²⁶ Bacon, *Historia naturalis*, trad. francesa, *Histoire naturelle*, 1631, p. 221.

embargo, hay que descubrirlo, por ser lo más oculto; lo que determina la forma del conocimiento (ya que sólo se conoce siguiendo los caminos de la similitud) y lo que garantiza la riqueza de su contenido (ya que, desde que se advierten los signos y se considera lo que indican, se saca a luz y se permite que la Semejanza misma centellee con su propia luz).

Llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento: el siglo xvi superpuso la semiología y la hermenéutica en la forma de la similitud. Buscar el sentido es sacar a luz lo que se asemeja. Buscar la ley de los signos es descubrir las cosas semejantes. La gramática de los seres es su exégesis. Y el lenguaje que hablan no dice nada más que la sintaxis que los liga. La naturaleza de las cosas, su coexistencia, el encadenamiento que las une y por el cual se comunican, no es diferente a su semejanza. Y ésta sólo aparece en la red de los signos que, de un cabo a otro, recorre todo el mundo. La "naturaleza" es tomada en el mínimo espesor que conserva, una debajo de la otra, a la semiología y la hermenéutica; no es misteriosa ni está velada, sólo se ofrece al conocimiento, que desvía algunas veces, en la medida en que esta superposición conlleva un ligero desplazamiento de las semejanzas. De golpe, la reja no es clara; la transparencia está enturbiada desde el primer carteo. Un espacio sombrío aparece y es necesario aclararlo progresivamente. Allí está la "naturaleza" y es eso lo que es necesario emplear para conocerla. Todo sería inmediato y evidente si la hermenéutica de la semejanza y la semiología de las signaturas coincidieran sin la menor oscilación. Pero, dado que hay una ranura entre las similitudes que forman grafismos y las que forman discursos, el saber y su labor infinita reciben allí el espacio que les es propio: tienen que surcar esta distancia yendo, por un zigzaguo indefinido, de lo semejante a lo que le es semejante.

3. LOS LÍMITES DEL MUNDO

Tal es, en un esbozo muy general, la *episteme* del siglo xvi. Esta configuración implica un cierto número de consecuencias.

Por de pronto, el carácter a la vez pletórico y absolutamente pobre de este saber. Pletórico que ya es ilimitado. La semejanza no permanece jamás estable en sí misma; sólo se la fija cuando se la remite a otra similitud que, a su vez, llama otras nuevas; de suerte

que cada semejanza no vale sino por la acumulación de todas las demás y debe recorrerse el mundo entero para que la menor de las analogías quede justificada y aparezca al fin como cierta. Es pues un saber que podrá, que deberá, proceder por acumulación infinita de confirmaciones que se llaman unas a otras. Y por ello, desde sus fundamentos, este saber será arenoso. La única forma posible de enlace entre los elementos del saber es la suma. De aquí, las inmensas columnas, de aquí su monotonía. Al poner como enlace entre el signo y lo que indica la semejanza (a la vez tercera potencia y poder único, ya que habita de la misma manera la marca y el contenido), el saber del siglo xvi se condenó a no conocer nunca sino la misma cosa y a no conocerla sino al término, jamás alcanzado, de un recorrido indefinido.

Y aquí funciona la categoría, tan ilustre, del microcosmos. Esta vieja noción fue reanimada, sin duda, a través de la Edad Media y desde el principio del Renacimiento, por una cierta tradición neoplatónica. Pero acabó por desempeñar un papel fundamental en el saber durante el siglo xvi. Poco importa que sea o no, como se decía, una visión del mundo o *Weltanschauung*. De hecho tiene una o más bien dos funciones muy precisas en la configuración epistemológica de esta época. Como *categoría del pensamiento* aplica a todos los dominios de la naturaleza el juego de las semejanzas duplicadas; garantiza a la investigación que cada cosa encontrará, en una escala mayor, su espejo y su certidumbre macrocósmica; afirma en cambio que el orden visible de las esferas más altas vendrá a reflejarse en la profundidad más oscura de la tierra. Pero, entendida como *configuración general* de la naturaleza, pone límites reales y, por así decirlo, tangibles al avance incansable de las similitudes que se relacionan. Indica que existe un gran mundo y que su perímetro traza el límite de todas las cosas creadas; que en el otro extremo, existe una criatura privilegiada que reproduce, dentro de sus restringidas dimensiones, el orden inmenso del cielo, de los astros, de las montañas, de los ríos y de las tormentas; y que, entre los límites efectivos de esta analogía constitutiva, se despliega el juego de las semejanzas. Por este hecho mismo, la distancia del microcosmos al macrocosmos, a pesar de ser inmensa, no es infinita; los seres que allí moran pueden ser numerosísimos, pero al final podrá contárselos; y, en consecuencia, las similitudes que, por el juego de los signos que exigen, se apoyan siempre unas en otras, no corren el riesgo de escaparse indefinidamente. Tienen, para apoyarse y reforzarse, un dominio perfectamente cerrado. La naturaleza, en tanto juego de signos y de semejanzas, se encierra en sí misma según la figura duplicada del cosmos.

Ahora bien, hay que cuidarse de invertir las relaciones. Sin duda

alguna, la idea del microcosmos es, según se dice, "importante" en el siglo xvi; entre todas las formulaciones que una encuesta podría recoger, sería probablemente una de las más frecuentes. Pero no se trata de hacer aquí un estudio de las opiniones que sólo un análisis estadístico del material escrito permitiría llevar a cabo. Si, por el contrario, se interroga al saber del siglo xvi en su nivel arqueológico —es decir, en lo que lo ha hecho posible—, aparecen las relaciones entre el macrocosmos y el microcosmos como un simple efecto superficial. No se pusieron a investigar todas las analogías del mundo porque creyeran en tales relaciones. Sino que en el corazón mismo del saber había una necesidad: ajustar la infinita riqueza de una semejanza introducida como tercera entre los signos y su sentido, y la monotonía impuesta por el corte mismo de la semejanza a lo significante y a lo que éste designaba. En una *episteme* en la que signos y similitudes se enroscan recíprocamente en una voluta que carece de fin, era necesario que se pensara en la relación entre microcosmos y macrocosmos como garantía de este saber y término de su efusión.

Debido a esta misma necesidad, este saber debía acoger, a la vez, y en el mismo plan, la magia y la erudición. Nos parece que los conocimientos del siglo xvi constaban de una mezcla inestable de saber racional, de nociones derivadas de prácticas mágicas y de toda una herencia cultural cuyo redescubrimiento en los textos antiguos había multiplicado los poderes de autoridad. Así concebida, la ciencia de esta época parece dotada de una débil estructura; no sería más que el lugar liberal de una confrontación entre la fidelidad a los Antiguos, el gusto por lo maravilloso y una atención ya despertada sobre esta racionalidad soberana en la que nos reconocemos. Y esta época trilobada se reflejaría en el espejo de cada obra y de cada espíritu compartido... De hecho, el saber del siglo xvi no sufre por una insuficiencia de estructura. Por el contrario, hemos visto cuán meticulosas son las configuraciones que definen su espacio. Este rigor es el que impone la relación entre la magia y la erudición —no como contenidos aceptados, sino como formas requeridas. El mundo está cubierto de signos que es necesario descifrar y estos signos, que revelan semejanzas y afinidades, sólo son formas de la similitud. Así, pues, conocer será interpretar: pasar de la marca visible a lo que se dice a través de ella y que, sin ella, permanecería como palabra muda, adormecida entre las cosas. "Nosotros, los hombres, descubrimos todo lo que está oculto en las montañas por medio de signos y de correspondencias exteriores; así, encontramos todas las propiedades de las hierbas y todo lo que está en las piedras. Nada hay en la profundidad de los mares, nada en las alturas del firmamento que el hombre no sea capaz de descubrir. No hay montaña tan vasta que

esconda a la mirada del hombre lo que contiene; esto le es revelado por los signos correspondientes." ²⁷ La adivinación no es una forma concurrente del conocimiento; forma parte de este mismo. Ahora bien, estos signos que se interpretan no designan lo oculto en la medida en que se le asemejan; y no se actuará sobre las marcas sin operar, al mismo tiempo, sobre lo que ellas indican en secreto. Por eso las plantas que representan la cabeza, los ojos, el corazón o el hígado tienen eficacia sobre un órgano; por eso las bestias mismas son sensibles a las marcas que las designan. "Dime, pues —pide Paracelso— ¿por qué la serpiente en Helvecia, Algoria, Suecia, comprende las palabras griegas *osy*, *osya*, *osy*?... ¿en qué academia las han aprendido para que, apenas oída la palabra, vuelvan de inmediato la cola a fin de no oírla de nuevo? Tan pronto como han oído la palabra, a pesar de su naturaleza y de su espíritu, permanecen inmóviles y no envenenan a nadie con su picadura ponzoñosa." Y no hay que decir que esto se debe tan sólo al efecto del ruido de las palabras pronunciadas: "Si escribes, en tiempo favorable, estas solas palabras sobre vitela, pergamino, papel y las impones a la serpiente, ésta permanecerá tan inmóvil como si las hubieras articulado en voz alta." El propósito de las "magias naturales" que ocupa una gran parte del fin del siglo xvi y se encuentra hasta mediados del siglo xvii, no es un efecto residual en la conciencia europea; ha sido resucitado —como dice expresamente Campanella²⁸— y por motivos contemporáneos: porque la configuración fundamental del saber remite las marcas y las similitudes unas a otras. La forma mágica era inherente a la manera de conocer.

E igualmente sucede con la erudición: ya que, en el tesoro que nos ha transmitido la Antigüedad, el lenguaje vale como signo de las cosas. No existe diferencia alguna entre estas marcas visibles que Dios ha depositado sobre la superficie de la tierra, a fin de hacernos conocer sus secretos interiores, y las palabras legibles que la Escritura o los sabios de la Antigüedad, iluminados por una luz divina, han depositado en los libros salvados por la tradición. La relación con los textos tiene la misma naturaleza que la relación con las cosas; aquí como allí, lo que importa son los signos. Pero Dios, a fin de ejercitar nuestra sabiduría, ha sembrado la naturaleza sólo de figuras que hay que descifrar (en este sentido, el conocimiento debe ser *divinatio*), en tanto que los antiguos dieron ya interpretaciones que sólo tenemos que recoger. Que sólo tendríamos que recoger, si no fuera necesario aprender su idioma, leer sus textos, comprender lo que han dicho. La herencia de la Antigüedad es, como la naturaleza

²⁷ Paracelso, *Archidoxis magica*, 1559; trad. francesa, 1909, pp. 21-3.

²⁸ T. Campanella, *De sensu rerum et magia*, Frankfurt, 1620.

misma, un amplio espacio que hay que interpretar; aquí como allí, es necesario destacar los signos y hacerlos hablar poco a poco. En otras palabras, *Divinatio* y *Eruditio* son una misma hermenéutica. Que, sin embargo, se desarrolla, según figuras semejantes, en dos niveles distintos: la una va de la marca muda a la cosa misma (y hace hablar a la naturaleza); la otra va del grafismo inmóvil a la palabra clara (devuelve la vida a los lenguajes dormidos). Pero así como los signos naturales están ligados a lo que indican por la profunda relación de semejanza, así los discursos de los antiguos son la imagen de lo que enuncian; si tienen para nosotros el valor de un signo es porque, en el fondo de su ser, y por la luz que no deja de atravesarlos desde su nacimiento, se ajustan a las cosas mismas, en forma de espejo y de emulación; son con respecto a la verdad eterna lo que estos signos a los secretos de la naturaleza (son la marca por descifrar de esta palabra); tienen, con las cosas que develan, una afinidad interpersonal. Así, pues, es inútil exigirles su título de autoridad; son un tesoro de signos ligados por similitud a lo que pueden designar. La única diferencia es que se trata de un tesoro de segundo grado que nos remite a las notas de la naturaleza que indican oscuramente el oro fino de las cosas mismas. La verdad de todas estas marcas —sea que trasparen la naturaleza o que se alineen sobre los pergaminos o en las bibliotecas— es siempre la misma: tan arcaica como la institución de Dios.

Entre las marcas y las palabras no existe la diferencia de la observación y la autoridad aceptada, o de lo verificable y la tradición. Por doquier existe un mismo juego, el del signo y lo similar y por ello la naturaleza y el verbo pueden entrecruzarse infinitamente, formando, para quien sabe leer, un gran texto único.

4. LA ESCRITURA DE LAS COSAS

En el siglo xvi, el lenguaje real no es un conjunto de signos independientes, uniforme y liso en el que las cosas vendrían a reflejarse como en un espejo a fin de enunciar, una a una, su verdad singular. Es más bien una cosa opaca, misteriosa, cerrada sobre sí misma, masa fragmentada y enigmática punto por punto, que se mezcla aquí o allá con las figuras del mundo y se enreda en ellas: tanto y tan bien que, todas juntas, forman una red de marcas en la que cada una puede desempeñar, y desempeña en efecto, en relación con todas las demás, el papel de contenido o de signo, de secreto o de indicio. En su ser en bruto e histórico del siglo xvi, el lenguaje no es un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de

él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar. La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales.

El lenguaje forma parte de la gran distribución de similitudes y signaturas. En consecuencia, debe ser estudiado, él también, como una cosa natural. Sus elementos tienen, como los animales, las plantas o las estrellas, sus leyes de afinidad y de conveniencia, sus analogías obligadas. Ramus dividió su gramática en dos partes. La primera estaba consagrada a la etimología, lo que no quiere decir que se buscara el sentido original de las palabras, sino más bien las "propiedades" intrínsecas de las letras, de las sílabas, en fin, de las palabras completas. La segunda parte trataba la sintaxis: su propósito era enseñar "la construcción de las palabras entre sí por sus propiedades" y consistía "casi exclusivamente de conveniencia y comunión mutua de las propiedades, como del nombre con el nombre o con el verbo, del adverbio con todas las palabras a las que se adjunta, de la conjunción en el orden de las cosas conjuntas."²⁹ El lenguaje no es lo que es porque tiene un sentido; su contenido representativo, que tendrá tanta importancia para los gramáticos de los siglos xvii y xviii que servirá como hilo conductor de sus análisis, no desempeña aquí papel alguno. Las palabras agrupan sílabas y las sílabas letras porque hay depositadas en éstas virtudes que las acercan o separan, justo como en el mundo las marcas se oponen o se atraen unas a otras. El estudio de la gramática descansa, en el siglo xvi, sobre la misma disposición epistemológica que la ciencia natural o las disciplinas esotéricas. Las únicas diferencias son éstas: hay una naturaleza y muchos lenguajes; y en el esoterismo las propiedades de las palabras, de las sílabas y de las letras se descubren por medio de otro discurso que, a su vez, permanece secreto, en tanto que en la gramática son las palabras y las frases cotidianas las que enuncian de suyo sus propiedades. El lenguaje está a medio camino entre las figuras visibles de la naturaleza y las conveniencias secretas de los discursos esotéricos. Es una naturaleza fragmentada, dividida contra sí misma y alterada, que ha perdido su primera transparencia; es un secreto que lleva en sí, pero en la superficie, las marcas descifrables de lo que quiere decir. Es, a la vez, una revelación escondida y una revelación que poco a poco se restituye una claridad ascendente.

En su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres,

²⁹ P. Ramus, *Grammaire*, París, 1572, p. 3 y pp. 125-6.

el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía. Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza está escrita sobre el cuerpo del león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada sobre la frente de los hombres: por la forma de la similitud. Esta transparencia quedó destruida en Babel para castigo de los hombres. Los idiomas quedaron separados unos de otros, y resultaron incompatibles sólo en la medida en que se borró de inmediato esta semejanza a las cosas que habían sido la primera razón de ser del lenguaje. Todas las lenguas que conocemos, las hablamos actualmente sobre la base de esta similitud perdida y en el espacio que ella dejó vacío. Sólo existe una lengua que guarda memoria de ello, porque se deriva directamente del primer vocabulario, ahora olvidado; porque Dios no ha querido que el castigo de Babel escapase a la memoria de los hombres; porque esta lengua ha servido para relatar la Antigua Alianza de Dios con su pueblo; por último, porque en esta lengua se dirigió Dios a quienes le escucharon. Así, pues, el hebreo lleva en sí, como restos, las marcas de la primera denominación. Y estas palabras, pronunciadas por Adán al imponérselas a los animales, siguen conservando en su espesor, cuando menos en parte, como un fragmento de saber silencioso, las propiedades inmóviles de los seres: "Así, la cigüeña, tan alabada por su caridad hacia sus padres y madres, se llama en hebreo *chasida*, es decir, 'mansa', 'caritativa', 'piadosa'... El caballo llamado *hasas*, si no es que este verbo se deriva de él, que significa elevarse, ya que entre todos los cuadrúpedos éste es el más orgulloso y valiente, según lo describe Job en el capítulo 39".³⁰ Pero no hay allí sino ruinas fragmentarias; las otras lenguas han perdido estas similitudes radicales, que sólo el hebreo conserva a fin de mostrar que fue en otro tiempo la lengua común de Dios, de Adán y de los animales de la primera tierra.

Sin embargo, si el lenguaje no se asemeja de inmediato a las cosas que nombra, no está por ello separado del mundo; continúa siendo, en una u otra forma, el lugar de las revelaciones y sigue siendo parte del espacio en el que la verdad se manifiesta y se anuncia a la vez. Es verdad que no es la naturaleza en su visibilidad original, pero tampoco es un instrumento misterioso cuyos poderes sólo sean conocidos por algunos privilegiados. Es más bien la figura de un mundo en vías de rescatarse y ponerse al fin a escuchar la verdadera palabra. Por ello, Dios ha querido que el latín, lengua de su iglesia, se extienda por todo el globo terrestre. Por ello, todas las lenguas del mundo, tal como se las ha podido conocer gracias a esta conquista, forman

³⁰ Claude Duret, *Trésor de l'histoire des langues*, Colonia, 1613, p. 40.

en conjunto la imagen de la verdad. El espacio en el que se despliegan y su confusión entregan el signo del mundo salvado, del mismo modo que la disposición de los primeros nombres se asemejaba a las cosas que Dios había puesto al servicio de Adán. Claude Duret señala que los hebreos, los cananeos, los samaritanos, los caldeos, los sirios, los egipcios, los fenicios, los cartagineses, los árabes, los sarracenos, los turcos, los moros, los persas y los tártaros escriben de derecha a izquierda, siguiendo así "el curso y movimiento diario del primer cielo, perfectísimo, en opinión del gran Aristóteles, acercándose a la unidad"; los griegos, los georgianos, los maronitas, los jacobitas, los coftitas, los serbios, los posnanos y, de cierto, los latinos y todos los europeos escriben de izquierda a derecha, siguiendo "el curso y movimiento del segundo cielo, conjunto de los siete planetas"; los hindúes, los catenos, los chinos y los japoneses escriben de arriba a abajo, según "el orden de la naturaleza, que da a los hombres la cabeza alta y los pies bajos"; "al revés de los anteriores", los mexicanos escriben o bien de abajo a arriba o bien "en espirales, como las que el sol hace por su curso anual sobre el zodiaco". Y así, "por estos cinco diversos modos de escribir, los secretos y misterios del crucero del mundo y de la forma de la cruz, conjunto de la rotundidad del cielo y de la tierra, se denotan y expresan propiamente".³¹ Las lenguas tienen con el mundo una relación de analogía más que de significación; o mejor dicho, su valor de signo y su función de duplicación se superponen; hablan del cielo y de la tierra de los que son imagen; reproducen en su arquitectura más material la cruz cuyo advenimiento anuncian —este advenimiento que, a su vez, se establece por la Escritura y la Palabra. Hay una función simbólica en el lenguaje: pero desde el desastre de Babel no es necesario ya buscarla —salvo en raras excepciones³²— en las palabras mismas, sino más bien en la existencia misma del lenguaje, en su relación total con la totalidad del mundo, en el entrecruzamiento de su espacio con los lugares y las figuras del cosmos.

De ahí la forma del proyecto enciclopédico, tal como aparece a fines del siglo xvi y en los primeros años del siglo siguiente: no reflexionar lo que se sabe en el elemento neutro del lenguaje —el uso del alfabeto como orden enciclopédico arbitrario, pero eficaz, sólo aparecerá en la segunda mitad del siglo xvii³³—, sino reconstituir por el encadenamiento de las palabras y por su disposición en el espa-

³¹ Duret, *loc.*, cit.

³² Gesner, en *Mithridates*, cita evidentemente, pero a título de excepción, las onomatopeyas; 2ª ed., Tiguri, 1610, pp. 3-4.

³³ Salvo para los lenguajes, ya que el alfabeto es materia del lenguaje. Cf. el capítulo II del *Mithridates* de Gesner. La primera enciclopedia alfabética es el *Grand Dictionnaire Historique* de Moreri, 1674.

cio del orden mismo del mundo. Este proyecto se encuentra en Grégoire en su *Syntaxeon artis mirabilis* (1610), en Alstedius en su *Encyclopaedia* (1630) y aun en Christophe de Savigny (*Tableau de tous les arts libéraux*) que llega a espacializar los conocimientos tanto por la forma cósmica, inmóvil y perfecta del círculo, como por la forma sublunar, perecedera, múltiple y dividida del árbol; se lo encuentra de nuevo así en La Croix du Maine que imagina un espacio a la vez de Enciclopedia y de Biblioteca que permitiría disponer los textos escritos según las figuras de vecindad, de parentesco, de analogía y de subordinación que prescribe el mundo mismo.³⁴ De cualquier modo, tal entrelazamiento del lenguaje y las cosas, en un espacio común, supone un privilegio absoluto de la escritura.

Este privilegio ha dominado todo el Renacimiento y, sin duda, ha sido uno de los grandes acontecimientos de la cultura occidental. La imprenta, la llegada a Europa de manuscritos orientales, la aparición de una literatura que ya no se hacía para la voz o para la representación ni estaba bajo su dominio, el paso dado hacia la interpretación de los textos religiosos según la tradición y el magisterio de la Iglesia —todo esto da testimonio, sin que pueda separarse la parte de los efectos de la de las causas, del lugar fundamental que tomó, en Occidente, la Escritura. El lenguaje tiene, de ahora en adelante, la naturaleza de ser escrito. Los sonidos de la voz sólo son su traducción transitoria y precaria. Lo que Dios ha depositado en el mundo son las palabras escritas; Adán, al imponer sus primeros nombres a los animales, no hizo más que leer estas marcas visibles y silenciosas; la Ley fue confiada a las Tablas, no a la memoria de los hombres; y la verdadera Palabra hay que encontrarla en un libro. Vigenère y Duret³⁵ dijeron —y en términos casi idénticos— que lo escrito había precedido siempre a lo hablado, con toda certeza en la naturaleza y quizá también en el saber de los hombres. Pues era muy posible que antes de Babel, antes del Diluvio, hubiera una escritura compuesta por las marcas mismas de la naturaleza, de modo que estos caracteres tendrían el poder de actuar directamente sobre las cosas, de atraerlas o rechazarlas, de figurar sus propiedades, sus virtudes y sus secretos. Escritura primitivamente natural, de la que ciertos saberes esotéricos y la cábala del primer jefe, conservaron una memoria dispersa y cuyos poderes, largo tiempo adormecidos, tratan de recoger. El esoterismo del siglo xvi es un fenómeno de escritura y no palabra. En todo caso, ésta, despojada de sus poderes, no es,

³⁴ La Croix du Maine, *Les cent Buffets pour dresser une bibliothèque parfaite*, 1583.

³⁵ Blaise de Vigenère, *Traité des chiffres*, París, 1587, pp. 1-2; Claude Duret, *Trésor de l'histoire des langues*, pp. 19 y 20.

de acuerdo con Vigenère y Duret, sino la parte femenina del lenguaje, algo así como su intelecto pasivo; la Escritura, en cambio, es el intelecto activo, el “principio masculino” del lenguaje. Sólo ella detenta la verdad.

Esta primacía de lo escrito explica la presencia gemela de dos formas indisolubles en el saber del siglo xvi, a pesar de su oposición aparente. Se trata, desde luego, de la no distinción entre lo que se ve y lo que se lee, entre lo observado y lo relatado, en consecuencia, de la constitución de una capa única y lisa en la que la mirada y el lenguaje se entrecruzan al infinito; y se trata también, a la inversa, de la disociación inmediata de todo lenguaje que desdobra, sin tener jamás un término asignable, la repetición del comentario.

Un día, Buffon se asombrará de que se pueda encontrar en un naturalista como Aldrovandi una mezcla inextricable de descripciones exactas, de citas, de fábulas sin crítica, de observaciones que se refieren indiferentemente a la anatomía, los blasones, el hábitat, los valores mitológicos de un animal y los usos que puede dársele en la medicina o en la magia. Y, en efecto, si nos remitimos a la *Historia serpentum et draconum*, se ve que el capítulo “De la serpiente en general” se despliega según las rúbricas siguientes: equívoco (es decir, los diferentes sentidos de la palabra *serpiente*), sinónimos y etimologías, diferencias, forma y descripción, anatomía, naturaleza y costumbres, temperamento, coito y generación, voz, movimientos, lugares, alimentos, fisonomía, antipatía, simpatía, modos de captura, muerte y heridas por serpientes, modos y señales de envenenamiento, remedios, epítetos, denominaciones, prodigios y presagios, monstruos, mitología, dioses a los que está consagrada, apólogos, alegorías y misterios, jeroglíficos, emblemas y símbolos, adagios, monedas, milagros, enigmas, divisas, signos heráldicos, hechos históricos, sueños, simulacros y estatuas, usos en la alimentación, usos en la medicina, usos diversos. Y dice Buffon: “júzguese por esto qué parte de historia natural podrá encontrarse en todo este fárrago. Todo esto no es descripción, sino leyenda”. En efecto, para Aldrovandi y sus contemporáneos, todo esto era *legenda*, cosas que leer. Pero la razón no está en que se prefiera la autoridad de los hombres a la exactitud de una mirada sin prevención, sino en que la naturaleza misma es un tejido ininterrumpido de palabras y de marcas, de relatos y de caracteres, de discursos y de formas. Cuando se hace la *historia* de un animal, es inútil e imposible tratar de elegir entre el oficio del naturalista y el del compilador: es necesario recoger en una única forma del saber todo lo que ha sido visto y oído, todo lo que ha sido relatado por la naturaleza o por los hombres, por el lenguaje del mundo, de las tradiciones o de los poetas. Conocer un animal, una planta o una

cosa cualquiera de la tierra equivale a recoger toda la espesa capa de signos que han podido depositarse en ellos o sobre ellos; es encontrar de nuevo todas las constelaciones de formas en las que toman valor de blasón. Aldrovandi no era un observador mejor ni peor que Buffon; no era más crédulo que él, ni estaba menos apegado a la fidelidad de la mirada o a la racionalidad de las cosas. Simple y sencillamente, su mirada no estaba ligada a las cosas por el mismo sistema, ni la misma disposición de la *episteme*. Aldrovandi contempla meticulosamente una naturaleza que estaba escrita de arriba a abajo.

Así, pues, saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo. Es decir, hacer nacer por encima de todas las marcas el discurso segundo del comentario. Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar. Comentarios de la Escritura, comentarios de los antiguos, comentarios de lo que relatan los viajeros, comentarios de leyendas y de fábulas: a ninguno de estos discursos se pide interpretar su derecho a enunciar una verdad; lo único que se requiere de él es la posibilidad de hablar sobre él. El lenguaje lleva en sí mismo su principio interior de proliferación. "Hay más que hacer interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas; y más libros sobre libros que sobre cualquier otro tema; lo único que hacemos es entreglosarnos."³⁶ No es esto la comprobación de la quiebra de una cultura sepultada bajo sus propios monumentos, sino la definición de la relación inevitable que el lenguaje del siglo xvi mantenía consigo mismo. Por una parte, esta relación permite un infinito cabrilleo del lenguaje que no cesa de desarrollarse, de volver sobre sí, de montar sus formas sucesivas. Quizá sea la primera vez que se descubra en la cultura occidental esta dimensión absolutamente abierta de un lenguaje que no puede detenerse, ya que, al no estar encerrado jamás en una palabra definitiva, enunciará su verdad sólo en un discurso futuro, consagrado por entero a decir lo que ha dicho; pero este discurso mismo no tiene el poder de detenerse sobre sí y lo que dice lo encierra como una promesa, ligada aun a otro discurso... Por definición, la tarea del comentario no puede acabarse nunca. Y sin embargo, el comentario se vuelve por completo hacia la parte enigmática, murmurada, que se esconde en el lenguaje comentado: hace nacer, bajo el discurso existente, otro discurso más fundamental y, por así decirlo, "más primero", que se propone restituir. No existe comentario salvo en el caso de que, bajo el lenguaje que se lee y se descifra, pase la soberanía de un Texto primitivo. Y es este texto el que, al fundamentar el comentario, le promete como

³⁶ Montaigne, *Essais*, libro III, capítulo XIII.

recompensa su descubrimiento final. Tanto que se mide la proliferación necesaria de la exégesis, se la limita idealmente y, sin embargo, se la anima incesantemente por este reino silencioso. El lenguaje del siglo xvi —entendido no como un episodio en la historia del idioma, sino como una experiencia cultural global— está sin duda preso en este juego, en este intersticio entre el primer Texto y el infinito de la Interpretación. Se habla a partir de una escritura que forma parte del mundo; se habla al infinito de ella y cada uno de sus signos se convierte a su vez en escritura para nuevos discursos; pero cada discurso se dirige a esta escritura primigenia cuyo retorno promete y desplaza al mismo tiempo.

Vemos, pues, que la experiencia del lenguaje pertenece a la misma red arqueológica que el conocimiento de las cosas de la naturaleza. Conocer las cosas es revelar el sistema de semejanzas que las hace ser próximas y solidarias unas con otras; pero no es posible destacar las similitudes sino en la medida en que un conjunto de signos forma, en su superficie, el texto de una indicación perentoria. Ahora bien, estos signos mismos no son sino un juego de semejanzas y remiten a la tarea infinita, necesariamente inacabada, de conocer lo similar. De la misma manera, aunque casi por inversión, el lenguaje se propone la tarea de restituir un discurso absolutamente primero, pero no puede enunciarlo sino por aproximación, tratando de decir al respecto cosas semejantes a él y haciendo nacer así al infinito las fidelidades vecinas y similares de la interpretación. El comentario se asemeja indefinidamente a lo que comenta y que nunca puede enunciar; de la misma manera que el saber de la naturaleza encuentra siempre nuevos signos de semejanza porque ésta no puede ser conocida por sí misma y los signos no pueden ser otra cosa que similitudes. Y así como este juego infinito de la naturaleza encuentra su vínculo, su forma y su limitación en la relación entre microcosmos y macrocosmos, así la tarea infinita del comentario se reafirma por la promesa de un texto efectivamente escrito que la interpretación revelará un día por entero.

5. EL SER DEL LENGUAJE

A partir del estoicismo, el sistema de signos en el mundo occidental había sido ternario, ya que se reconocía en él el significante, el significado y la "coyuntura" (el *τύγχανον*). A partir del siglo xvii, en cambio, la disposición de los signos se convertirá en binaria, ya que se la definirá, de acuerdo con Port-Royal, por el enlace de un significante y un significado. Durante el Renacimiento, la organización

es diferente y mucho más compleja; es ternaria, puesto que se apoya en el dominio formal de las marcas, en el contenido señalado por ellas y en las similitudes que ligan las marcas a las cosas designadas; pero como la semejanza es tanto la forma de los signos como su contenido, los tres elementos definidos de esta distribución se resuelven en una figura única.

Esta disposición, con el juego que autoriza, se encuentra de nuevo, aunque invertida, en la experiencia del lenguaje. En efecto, éste existe desde un principio, en su ser en bruto y primitivo, bajo la forma simple, material, de una escritura, de un estigma sobre las cosas, de una marca extendida por el mundo que forma parte de sus figuras más imborrables. En un sentido, esta capa del lenguaje es única y absoluta. Pero de inmediato hace nacer otras dos formas de discurso que la encuadran: por encima de ella, el comentario, que retoma los signos dados según un propósito nuevo, y, por debajo, el texto cuya prioridad oculta bajo las señales visibles para todos, que supone el comentario. De allí, tres niveles del lenguaje a partir del ser único de la escritura. Este juego complejo desaparecerá con el fin del Renacimiento. Y lo hará de dos maneras: porque las figuras que oscilan indefinidamente entre uno y tres términos van a quedar fijadas en una forma binaria que las hará estables; y porque el lenguaje, en vez de existir como escritura material de las cosas, no encontrará ya su espacio sino en el régimen general de los signos representativos.

Esta nueva disposición entraña la aparición de un nuevo problema, hasta entonces desconocido: en efecto, se había planteado la pregunta de cómo reconocer que un signo designa lo que significa; a partir del siglo xvii se preguntará cómo un signo puede estar ligado a lo que significa. Pregunta a la que la época clásica dará respuesta por medio del análisis de la representación; y a la que el pensamiento moderno responderá por el análisis del sentido y de la significación. Pero, de hecho, el lenguaje no será sino un caso particular de la representación (para los clásicos) o de la significación (para nosotros). Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y sólo a ver; la oreja sólo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice.

Es una inmensa reorganización de la cultura cuya primera etapa será la época clásica, y quizá la más importante, ya que es ella la responsable de la nueva disposición en la cual nos encontramos pre-

sos aún —ya que fue ella la que nos separó de una cultura en la que no existía la significación de los signos, pues estaba resorbida en la soberanía de lo Semejante; pero en la cual su ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, centelleaba en una dispersión infinita.

Este ser no existe ya en nuestro saber ni en nuestra reflexión para que podamos ahora hacer volver su recuerdo. Es imposible salvo quizá para la literatura —y aun en ella de una manera más alusiva y diagonal que directa. En cierto sentido puede decirse que la "literatura", tal como se constituyó y designó en el umbral de la época moderna, manifiesta la reaparición, allí donde no se la esperaba, del ser vivo del lenguaje. En los siglos xvii y xviii la existencia propia del lenguaje, su vieja solidez de cosa inscrita en el mundo, se había disuelto en el funcionamiento de la representación; todo lenguaje valía como discurso. El arte del lenguaje era una manera de "hacer un signo" —significar, a la vez, alguna cosa y disponer signos en torno a ella: así, pues, un arte de nombrar y después, por una duplicación demostrativa y decorativa a la vez, de captar este nombre, de encerrarlo y de guardarlo, de designarlo a su vez con otros nombres que eran su presencia diferida, el signo segundo, la figura, el aparato retórico. Ahora bien, todo a lo largo del siglo xix hasta llegar a nosotros —de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud— la literatura no existe en su autonomía, no se ha separado de cualquier otro lenguaje por un corte profundo que formara una especie de "contra-discurso" y remontara así la función representativa o significante del lenguaje hasta ese ser en bruto olvidado desde el siglo xvi.

Se creyó haber alcanzado la esencia misma de la literatura y no se la interrogó ya al nivel de lo que dice, sino en su forma significante: al hacerlo así, se permaneció en el estatuto clásico del lenguaje. En la época moderna, la literatura es lo que compensa (y no lo que confirma) el funcionamiento significativo del lenguaje. A través de ella, brilla de nuevo el ser del lenguaje en los límites de la cultura occidental —y en su corazón—, pues es, a partir del siglo xvi, lo que le es lo más extraño; pero desde ese mismo siglo, está en el centro de lo que ha recubierto. Por ello es por lo que la literatura aparece, cada vez más, como lo que debe ser pensado; pero también, y por la misma razón, como lo que en ningún caso podrá ser pensado a partir de la teoría de la significación. Poco importa que se la analice por el lado del significado (de lo que quiere decir, de sus "ideas", de lo que promete o de aquello con lo que se compromete) o por el del significante (con ayuda de esquemas tomados de la lingüística o del psicoanálisis): esto no es más que un episdio. Tanto en un caso como en el otro, se la busca fuera del lugar

en el que no ha dejado de surgir y de imprimirse, en nuestra cultura, desde hace siglo y medio. Tales modos de desciframiento se destacan de una situación clásica del lenguaje —la que ha reinado durante el siglo xvii, cuando el régimen de los signos se convirtió en binario y cuando se reflexionó sobre la significación en la forma de la representación; entonces la literatura estaba constituida por un significante y un significado y merecía ser analizada como tal. A partir del siglo xix, la literatura vuelve a sacar a luz el ser del lenguaje: pero no tal como aparecía a fines del Renacimiento. Pues ahora ya no existe esta palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental.

CAPÍTULO III

REPRESENTAR

1. DON QUIJOTE

Con todas sus vueltas y revueltas, las aventuras de Don Quijote trazan el límite: en ellas terminan los juegos antiguos de la semejanza 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 es 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.

Y cada episodio, cada decisión, cada hazaña serán signos de que Don Quijote es, en efecto, semejante a todos esos signos que ha calcado.

Pero si quiere ser semejante a ellos, tiene que probarlos, porque los signos (legibles) no se asemejan ya a los seres (visibles). Todos estos textos escritos, todas estas novelas extravagantes carecen justamente de igual: nada en el mundo se les ha asemejado jamás: su lenguaje infinito queda en suspenso, sin que ninguna similitud venga nunca a llenarlo; podrían arder por completo, la figura del mundo no cambiaría. Al asemejarse a los textos de los cuales es testigo, representante, análogo verdadero, Don Quijote debe proporcionar la